



HAL
open science

La représentation de la femme dans *Arrancame la vida* et *Mal de amores* d'Angeles Mastretta

Maria Vanguelova

► **To cite this version:**

Maria Vanguelova. La représentation de la femme dans *Arrancame la vida* et *Mal de amores* d'Angeles Mastretta. Littératures. Université de Bourgogne, 2010. Français. NNT: 2010DIJOL004 . tel-00589391

HAL Id: tel-00589391

<https://theses.hal.science/tel-00589391>

Submitted on 28 Apr 2011

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.

UNIVERSITE DE BOURGOGNE
UFR Langues et Communication

THESE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne
Discipline : Espagnol

Présentée et soutenue publiquement

Par

Maria VANGUELOVA

Le 5 novembre 2010

La représentation de la femme dans
Arráncame la vida et Mal de amores d'Ángeles Mastretta

Directrice de thèse

Madame le Professeur Anne CHARLON

JURY

Madame le Professeur Anne CHARLON

Madame le Professeur Aline JANQUART-THIBAUT

Madame le Professeur Catherine HEYMANN

Monsieur le Professeur Fernando MORENO

REMERCIEMENTS

Je remercie Madame Anne Charlon, pour son constant soutien, son aide précieuse et son extraordinaire gentillesse et la présence avec lesquelles elle a dirigé les recherches sur le présent travail.

Merci à Monsieur Guy Thiébaud, mon directeur de mémoire de Master, grâce à qui j'ai découvert les romans d'Ángeles Mastretta et le travail de recherche.

Je tiens également à remercier ma famille pour m'avoir soutenue durant toutes ces années. Merci à mes parents de m'avoir donné l'opportunité de réaliser mes rêves.

Merci à mon compagnon Simon pour sa générosité et sa patience. Merci de m'avoir encouragée pour mener à bien ce travail au moment où le doute s'est installé.

Merci à tous les amis proches qui de près ou de loin ont toujours été présents.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES.....	3
INTRODUCTION	7
PREMIERE PARTIE : LE SYSTEME DES PERSONNAGES	19
I. LES PROTAGONISTES FEMININES : UN MODELE FEMININ PAR EXCELLENCE.....	22
A. CATALINA ASCENCIO : LA FEMME AUX MULTIPLES VISAGES.....	23
1. <i>L'adolescente naïve</i>	24
2. <i>L'épouse du général Ascencio</i>	34
a) La femme complice.....	34
b) La femme réduite au silence.....	41
3. <i>La femme rebelle</i>	44
a) La femme infidèle.....	45
b) Opposition à l'autorité d'Andrés.....	60
4. <i>La veuve joyeuse</i>	62
a) La mort d'Andrés.....	63
b) La position de narratrice.....	66
B. EMILIA SAURI : L'EXEMPLE DE LA FEMME INDEPENDANTE ET DETERMINEE.....	69
1. <i>Naissance / enfance</i>	70
a) Un don du ciel.....	70
b) Les bases de l'éducation.....	74
c) Emilia / Daniel : la naissance d'une relation basée sur l'absence et la présence.....	75
2. <i>L'adolescence</i>	77
a) Adolescence / progrès.....	78
b) Le bonheur du premier amour : clichés et transgressions.....	79
3. <i>Réalisation professionnelle : transgression des codes</i>	85
a) La médecine comme science : entrée d'Emilia dans le monde scientifique.....	85
b) La médecine traditionnelle : l'apprentissage sur le terrain.....	91
4. <i>Le triangle amoureux : transgression du stéréotype du couple</i>	94
a) Emilia / Daniel : passion et désillusion.....	94
b) Emilia / Zavalza : complicité professionnelle et paix intérieure.....	97
II. LES PERSONNAGES MASCULINS PRINCIPAUX : PERSONNAGES DECISIFS DE LA TRANSGRESSION	101
A. ANDRES ASCENCIO : INCARNATION DE LA CORRUPTION POLITIQUE.....	102
1. <i>L'homme politique</i>	102
2. <i>Le « prototype » du macho</i>	106
3. <i>L'homme dans la vie privée</i>	107
B. DANIEL CUENCA : LA FIGURE DU LEADER REVOLUTIONNAIRE.....	111
1. <i>Enfance /éducation : Milagros vs le docteur Cuenca</i>	111
2. <i>L'idéalisme révolutionnaire</i>	113
C. ANTONIO ZAVALZA : LA TOLERANCE MASCULINE.....	118
1. <i>Réussite professionnelle : au service des autres</i>	118
2. <i>La tolérance masculine : transgression de la figure du macho traditionnel</i>	119
III. LE SYSTEME DES PERSONNAGES SECONDAIRES : PERSONNAGES « PROTOTYPES »	124
A. LE MONDE FEMININ : EVENTAIL DE LA SOCIETE.....	125
1. <i>La femme traditionnelle</i>	126
2. <i>La femme moderne et émancipée</i>	135
3. <i>La femme marginale</i>	146
4. <i>Les domestiques</i>	150
B. LE MONDE MASCULIN.....	152
1. <i>Les hommes politiques</i>	152
2. <i>La figure de l'artiste et de l'intellectuel</i>	157
a) Carlos Vives : le « prototype » de l'intellectuel.....	157
b) <i>Mal de amores</i> : de l'exception à la généralité.....	159
C. LA FAMILLE : L'INSCRIPTION DU PERSONNAGE DANS UNE STRUCTURE FAMILIALE.....	162
1. <i>Transmission des valeurs traditionnelles</i>	162
a) La figure de la mère.....	162
b) Le culte de la mère et de la maternité.....	166

c) La figure du père : tradition et subversion	169
2. <i>Un autre modèle possible : la famille d'Emilia</i>	173
DEUXIEME PARTIE : L'INSCRIPTION DANS UN REFERENT	180
I. L'ESPACE	182
A. ESPACES EXTERIEURS	184
1. <i>Espaces urbains/espaces naturels</i>	184
2. <i>Espaces publics et sociaux</i>	193
3. <i>Espaces professionnels</i>	198
B. ESPACES INTERIEURS : LA DOUBLE VALEUR DE LA MAISON	202
1. <i>La maison dans Arráncame la vida</i>	203
a) La maison comme espace de la vie conjugale	203
b) La maison: espace d'intimité /espace de réception	211
c) La maison parentale	214
2. <i>La maison dans Mal de amores</i>	215
a) La casa de la Estrella	216
b) La maison du docteur Cuenca	221
3. <i>La maison dans la construction des personnages secondaires</i>	227
II. LE REFERENT HISTORIQUE : LA VISEE DU CHOIX	232
A. DES EVENEMENTS, DES DATES INSCRIVENT LE PERSONNAGE DANS UN REFERENT HISTORIQUE	233
1. <i>Le référent historique dans Arráncame la vida</i>	233
2. <i>Histoire/microhistoire : Mal de amores</i>	240
B. TRADITION ET TRANSGRESSION DANS L'USAGE DU REFERENT HISTORIQUE DANS ARRANCAME LA VIDA ET MAL DE AMORES	257
1. <i>L'Histoire officielle : la remise en question perpétuelle</i>	257
2. <i>Arráncame la vida et Mal de amores : le personnage féminin face à l'Histoire</i>	262
3. <i>L'engagement politique : l'idéalisme révolutionnaire face à l'arrogance politique</i>	265
TROISIEME PARTIE : STRATEGIES NARRATIVES DE MASTRETTA	272
I. L'ECRITURE FEMININE	274
A. LA FEMME ECRIVAIN DANS LE CADRE LITTERAIRE HISPANO-AMERICAIN	274
B. QUELQUES CARACTERISTIQUES DE « L'ECRITURE FEMININE »	280
II. STYLE ET TECHNIQUES NARRATIVES DE MASTRETTA	288
A. CONSTRUCTION INTERNE DES DEUX ROMANS : LINEARITE EGALE MODERNITE ?	290
1. <i>Structure formelle de Arráncame la vida et Mal de amores</i>	290
2. <i>Structure temporelle de Arráncame la vida et Mal de amores</i>	294
3. <i>Structure narrative de Arráncame la vida et Mal de amores</i>	298
a) Narration à la première personne : focalisation féminine vs. focalisation masculine	298
b) Le narrateur omniscient : la tradition réaliste	301
B. LE DIALOGISME DANS L'ŒUVRE DE MASTRETTA	305
1. <i>Le langage dans Arráncame la vida: la célébration du carnaval</i>	307
2. <i>L'écriture de Mastretta : l'apogée du burlesque</i>	316
3. <i>Théâtralisation et exagération</i>	319
4. <i>Présence et fonction de l'intertextualité</i>	325
C. REFERENCES A LA CULTURE POPULAIRE : ARRANCAME LA VIDA ET MAL DE AMORES, UN JEU DE GENRES LITTERAIRES	332
1. <i>Filiations et transgressions</i>	333
2. <i>Jeu de séduction/jeu de transgression : les titres des romans</i>	342
III. UNITE THEMATIQUE : AMOUR ET IDENTITE FEMININE, LE MOTEUR DES ROMANS	354
A. L'AMOUR: LE COUPLE DANS L'ŒUVRE DE MASTRETTA	356
1. <i>Couples traditionnels vs couples fusionnels</i>	356
2. <i>La représentation textuelle du désir féminin : du « cerrar los ojos y rezar un Ave Maria » à la célébration du plaisir sexuel</i>	359
3. <i>Liberté sexuelle synonyme de liberté Individuelle ?</i>	363
B. IDENTITE FEMININE ET STATUT DE LA FEMME	368

1. <i>La quête identitaire de Catalina : de la femme liée à la femme non-liée</i>	369
2. <i>Emilia : de la femme non-liée à la femme liée</i>	372
CONCLUSION	376
BIBLIOGRAPHIE	384

INTRODUCTION

Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte –comme au monde, et à l'histoire, - de son propre mouvement¹.

La Mexicaine Ángeles Mastretta fait partie de ces femmes écrivains contemporaines qui « s'écrivent » et qui, en s'écrivant, écrivent la femme mexicaine si longtemps marginalisée dans le monde politique, social et culturel. C'est que, avec l'explosion des femmes écrivains mexicaines dans les années 80, Mastretta s'impose comme le pilier du phénomène par une écriture spécifique que ses lecteurs ont savouré dans son premier roman *Arráncame la vida*. Ce roman, à lui tout seul, reflète une romancière aux prises avec son temps. Si l'écriture se révèle pour Mastretta comme un moyen de mettre en scène la femme mexicaine, elle lui donne par ailleurs dans ce premier roman l'occasion de « s'écrire » puisque c'est à travers la voix de la protagoniste-narratrice que le récit s'ouvre à nous.

Ángeles Mastretta naît à Puebla le 9 octobre 1949. A Puebla elle réalise ses études scolaires jusqu'en 1971, l'année où, après la mort de son père Carlos Mastretta, elle poursuit ses études dans la capitale. Lorsque la *Casa de América* de Madrid lui consacre une « semaine d'auteur », Mastretta lit un texte très émouvant dans lequel elle parle de l'importance qu'a eue son père dans sa vie : « tener un padre es como ir por la vida bajo un paraguas inmenso ». Elle profite de cette occasion pour répondre aux critiques qui lui reprochent le fait de créer exclusivement des personnages féminins, en soulignant ainsi que, dans sa vie, le personnage qui l'a accompagnée était un homme. Cette complicité avec son père explique, d'une certaine manière, son affection pour la littérature. Son père ne vivait pas de l'écriture mais il écrivait pour se divertir. Chaque semaine il écrivait une chronique en inventant un personnage de fiction nommé Miserovendecoches. Elle déclare que si elle doit évoquer une image de son père content c'est celle où il est en train d'écrire. D'autre part, sa mère était une personne ferme, disciplinée et très exigeante, comme elle déclare : « hay que tener disciplina, ponerse todos los días seis o siete horas para escribir y es lo que mi madre me dio² ».

¹ CIXOUS, Hélène. *Le rire de la méduse*. Paris : Galilée, 2010, (première édition en 1975)

² ROFFE, Reina. « Entrevista con Ángeles Mastretta ». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1999, N° 593, p. 78

A la capitale, Mastretta réalise des études de journalisme à la faculté de Sciences Politiques et Sociales de la *UNAM* et obtient un diplôme en Communication. Par la suite, elle collabore à des journaux et des revues comme *Excelsior*, *Unomásuno*, *la Jornada* y *Proceso*. L'un de ses premiers emplois a été dans la revue *Siete*, publiée par le Secrétariat de l'Education nationale, où elle écrivait des articles culturels dont l'objectif principal était d'amener les gens à la culture. Dans le journal *Ovaciones* elle tient une rubrique intitulée « Del absurdo cotidiano » où elle initie réellement sa carrière de journaliste : « escribía de todo : de política, de mujeres, de niños, de lo que veía, de lo que sentía, de literatura, de cultura, de guerra y todos los días », déclare-t-elle au sujet de cette expérience professionnelle en ajoutant que, selon elle, il s'agit plutôt d'un journalisme d'opinion : « en el periodismo de opinión hay menos corrupción, más pasión y se toma más partido de las cosas³ ». Mastretta confie également avoir été incapable de faire des reportages parce qu'elle a toujours été fâchée avec la réalité et apparentée à la fiction. A ce sujet Mastretta raconte une anecdote survenue au cours de ses études. Elle confie à Ana Anabitarte avoir toujours inventé les entretiens et les reportages que les professeurs lui avaient demandés jusqu'au jour où l'écrivain Gustavo Sainz (l'un de ses professeurs) en lisant un de ses devoirs lui dit qu'en réalité elle était écrivain et pas journaliste. A cette époque la jeune Mastretta refuse de suivre les conseils de son professeur parce qu'il lui semble mieux d'avoir un métier pour gagner sa vie. Néanmoins, son travail de journaliste dès le début de sa carrière, confirme la personnalité d'une femme qui affirme surtout sa liberté de parler de sujets qui la préoccupent.

En 1974 Mastretta obtient une bourse du Centre mexicain des écrivains pour participer à un atelier à côté d'écrivains comme Juan Rulfo et Salvador Elizondo. Elle y apprend qu'écrire signifie discipline et souffrance. De 1975 à 1977, Mastretta est directrice de la Diffusion Culturelle de la ENEP-Acatlán et de 1978 à 1982 du Musée de Chopo. En 1988 Mastretta participe aux côtés de Germán Dehesa au programme télévisé « La almohada », programme de conversations et d'entretiens. Elle est membre du Conseil éditorial de la revue *NEXOS*. Elle continue d'écrire sa chronique « Puerto libre » dans *NEXOS* ainsi que très occasionnellement pour les journaux étrangers *Die Welt* et *El País*. En 1982 Mastretta apparaît pour la première fois au Conseil éditorial

³ ANABITARTE, Ana. Ángeles Mastretta : “Sólo los besos son más placenteros que las palabras”. http://www.babab.com/no01/angeles_mastretta.htm, pour cette citation et la précédente

de la revue féministe *FEM* dans les numéros 24 et 25 de 1983 et, par la suite, d'une manière plus constante du numéro 29 (1983) jusqu'au numéro 40 (1985). Dans *FEM* Mastretta publie des essais et des contes.

Après ces quelques notes biographiques, il convient de présenter l'œuvre de Mastretta pour montrer à quel point elle affectionne particulièrement la diversité de l'écriture et s'impose aussi bien dans la fiction, comme nous le verrons par la suite, que par son travail d'essayiste. Nous avons souligné que le goût pour l'écriture semble ancré en elle depuis toujours (l'importance de la figure paternelle ainsi que celle de son métier de journaliste). Bien qu'elle publie un premier livre en 1978, un recueil de poèmes intitulé *La pájara pinta*, Mastretta se consacre réellement à l'écriture avec la publication de *Arráncame la vida* (1985). C'est sans doute le roman qui a suscité le plus de polémique et de critique à cause de son succès inouï aussi bien au Mexique qu'à l'échelle internationale. Mastretta reconnaît avoir eu une opportunité incroyable de réaliser son désir d'écrire lorsqu'un ami éditeur qui voulait l'engager pour chercher de nouveaux talents à publier dans sa nouvelle maison d'édition, finit par l'embaucher en tant qu'écrivain : « [...] le dije que lo que yo necesitaba era que alguien me publicara a mí y no buscar a nadie. Entonces él me preguntó : ¿ Pero tú tienes un libro escrito ? Le dije que no se preocupara porque lo quería escribir y se lo escribiría. Y así fue. [...] Él pensaba que yo iba a vender dos ejemplares, y yo trabajé durante dos años pensando que iba a vender dos ejemplares⁴ ». Dans ce premier roman, Mastretta raconte l'histoire d'une femme et de son apprentissage de la vie dans le contexte sociopolitique du Mexique post-révolutionnaire. En 1985 Mastretta reçoit le *Premio Mazatlán* (attribué au meilleur roman de l'année) pour ce roman. C'est le point de départ d'une vocation longtemps refoulée par l'écrivain qu'elle développe, par la suite, à travers des œuvres littéraires qui englobent différents genres littéraires.

C'est ainsi que dans *Mujeres de ojos grandes* (1990), premier livre de nouvelles publié par Mastretta, une voix narrative présente, rétrospectivement, les trente-sept femmes, originaires de Puebla⁵, chacune étant désignée comme *tía*. Le lecteur, dans un contexte familial et quotidien, découvre *las tías* Leonor, Cristina, Fernanda, Magdalena, Celia parmi tant d'autres. Ces femmes se définissent, elles-mêmes, comme des épouses, des mères, des filles et des sœurs qui veulent se libérer des règles

⁴ *Ibid.*, p. 1

⁵ Puebla, la ville natale de Mastretta, devient l'espace extratextuel par excellence où elle situe l'intrigue de ses œuvres.

oppressives de la société dans laquelle elles vivent. Elles arrivent à leurs fins et prennent des décisions inattendues. Mastretta situe ses personnages féminins dans un moment de leur vie où elles doivent faire un choix qui se révèle souvent être surprenant du point de vue social et moral. Dans cette ambiance strictement féminine, l'imprévisible relève presque toujours du domaine de la sexualité, à l'exception de quelques histoires qui traitent de sujets religieux ou évoquent le processus révolutionnaire. L'émancipation et la subversion des valeurs traditionnelles que Mastretta opère à travers ces personnages se concrétisent au moment où il faut renoncer au mariage ou s'opposer aux valeurs familiales traditionnelles⁶.

A travers les histoires de ces femmes, Mastretta met en relief la philosophie de l'amour libre. Face aux valeurs traditionnelles qui imposent à la femme la monogamie, les personnages de Mastretta défendent et pratiquent la pluralité amoureuse. Il est rare qu'elles repoussent un amant pour rester avec un autre. Bien au contraire, elles choisissent de vivre les deux expériences. Ainsi, Mastretta met dans la bouche de ses personnages des expressions telles que « el amor no se gasta⁷ » (*la tía Fernanda*) ou « No arruines el presente lamentándote por el pasado ni preocupándote por el futuro⁸ » (*la tía Carmen*).

Les femmes dans *Mujeres de ojos grandes* surgissent avec leur intelligence, leur sens de l'humour et leurs idées subversives. Les trente-sept personnages féminins que Mastretta met en scène dans *Mujeres de ojos grandes* sont des femmes en avance sur leur temps. Les descriptions de tous ces personnages féminins ne se basent pas uniquement sur leur portrait physique. Nous pouvons noter que Mastretta donne surtout des informations sur la personnalité et le caractère de ces femmes. Mastretta ne consacre que quelques pages à décrire l'existence de chacune de ses protagonistes et arrive à créer de véritables personnages. Nous retrouvons toute sorte de femmes, des adolescentes, des jeunes femmes, des femmes mûres. Certaines sont très belles et d'autres peu attirantes. Certaines sont célibataires et d'autres mariées. Certaines sont sérieuses et d'autres pleines d'humour. Certaines sont extraverties et d'autres timides. Certaines vivent selon les règles imposées par la société mais la plupart se laisse emporter par ses sentiments et émotions. Comme dans *Arráncame la vida*, ces femmes

⁶ LEE A., Danie, « Un acercamiento a la mujer en *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta » p. 283-290 in Cavallo, Susana ; Jimenez, Luis A. (ed.) *Estudios en honor de Janet Perez : El sujeto femenino en escritoras hispanicas*. 1998

⁷ MASTRETTA, Ángeles. *Mujeres de ojos grandes*. Barcelona : Seix Barral, 2001, p. 35

⁸ *Ibid.*, p. 41

rompent avec les canons de la société. Mastretta déclare à propos de ses personnages féminins : « aparentemente eran muy extraños en su época, y no nada más en *Arráncame la vida* y *Mal de amores* sino en *Mujeres de ojos grandes*, son en realidad mujeres pioneras, que con toda seguridad existieron pero sobre las que nadie escribió y a las que nadie hizo caso⁹ ».

Puerto libre (1993), est le troisième livre de Mastretta dans lequel elle réunit de brèves nouvelles, des essais journalistiques, autobiographiques et philosophiques qu'elle avait publiés dans la revue *NEXOS*. Sa rubrique dans la revue pour laquelle elle écrit de mars 1991 jusqu'à 1999 s'intitule précisément *Puerto libre*. La plupart des récits constituant ce livre gardent leur titre d'origine au moment de leur première édition dans la revue *NEXOS*. Bien qu'il s'agisse d'un recueil plus personnel et autobiographique nous voudrions attirer l'attention sur deux essais « Guiso feminista » et « La mujer es un misterio » dans lesquels Mastretta poursuit ses réflexions sur une thématique qui lui est chère : la condition de la femme mexicaine. Dans « Guiso feminista », sans réellement adhérer à une thèse féministe, Mastretta problématise la condition générique de la femme selon laquelle celle-ci est naturellement destinée à une vie de femme au foyer, avec l'ironie et l'humour typiques de son écriture que nous pouvons lire dans ce passage :

Si se pudiera juntar toda la creatividad y la energía que las mujeres han puesto en la cocina para emplearla, por ejemplo, en conquistar el espacio, hace tiempo que podríamos pasar los fines de semana en Marte. Pero qué imprecisa y cuánto hubiera sido la vida si le quitáramos el tiempo que han pasado las mujeres en la cocina. Tanto han cocinado las mujeres que no estoy segura de qué fue primero, si el instinto feminista o el culinario¹⁰.

Dans « La mujer es un misterio¹¹ » Mastretta analyse l'inégalité entre l'homme et la femme en portant un regard critique sur l'un des piliers de la société mexicaine, le machisme lorsqu'elle dit : « seguimos caminando tras los hombres y sus ciegos proyectos con una docilidad que nos lastima y empequeñece ». Dans ce texte elle souligne les progrès réalisés en soulignant le désir de la femme de s'opposer à la violence exercée sur elle (« mujeres que andan buscando un novio menos bruto que el de pueblo, uno que no les pegue cuando paren una niña en lugar de un niño »).

⁹ CORIA-SÁNCHEZ, Carlos M. « Ángeles Mastretta. La mujer y su obra »
<http://ensayo.rom.uga.edu/filosofos/mexico/mastretta>

¹⁰ MASTRETTA, Ángeles. *Puerto libre*. México : Cal y Arena, 1993, p. 89-90

¹¹ *Ibid.*, p. 101-107

Cependant, la discrimination sexuelle (« ¿por qué si un hombre tiene un romance extraconyugal es un afortunado y una mujer en la misma circunstancia es una piruja ? ») ainsi que l'absence d'éducation (« las mujeres [...] no fueron educadas para su nuevo destino y les pesa a veces incluso físicamente ir en su busca ») mettent en relief la longue route qui reste à parcourir. C'est un essai dans lequel Mastretta pointe du doigt la société mexicaine et la résistance qu'elle exerce vis-à-vis de la libération de la femme en dénonçant non seulement le comportement des hommes mais aussi celui des femmes:

Debemos aceptar cuánto pesa buscarse un destino distinto al que se previó para nosotras, litigar, ahora ya ni siquiera frontalmente, dado que los movimientos feministas de liberación femenina han sido aplacados porque se considera que sus demandas ya fueron satisfechas, con una sociedad que todavía no sabe asumir sin hostilidades y rencores a quienes cambian.

[...] no sabemos bien a bien quiénes somos, mucho menos sabemos quiénes y cómo son las otras mujeres mexicanas.

Les positions de Mastretta sur la condition de la femme trouvent leur écho dans ses fictions où elle met en scène le destin qu'elle souhaiterait pour la femme mexicaine, comme nous pouvons le lire dans *Mal de amores* (1996), le deuxième roman que Mastretta publie. Elle raconte la vie tumultueuse d'une femme amoureuse de deux hommes. Ainsi, d'emblée, Mastretta bouleverse complètement le stéréotype selon lequel seul l'homme a le droit d'avoir une double vie. Dans ce roman, elle poursuit la construction de personnages féminins forts et indépendants qui luttent contre les règles sociales. Le fait d'aimer deux hommes n'est pas une manière libérée de s'opposer aux codes sociaux mais représente plutôt une manière de ne pas vivre dans le malaise et d'être en accord avec soi-même. En 1997 Mastretta reçoit le prix Rómulo Gallegos¹² pour *Mal de amores*. C'est la première fois que ce prix est attribué à une femme. Parmi les auteurs qui l'ont reçu nous pouvons citer Fernando del Paso, Javier Marías, Carlos Fuentes et Mario Vargas Llosa. Cette reconnaissance a beaucoup de sens pour Mastretta comme elle déclare à García Hernández¹³ : « el galardón está lleno de significados pues lo que pasa con las mujeres de mi generación es que cosechamos el trigo que han ido sembrando otras mujeres ».

¹² Le prix international de littérature Rómulo Gallegos a été créé par le Président du Venezuela Raúl Leoni dans le but de rendre hommage à l'œuvre d'un grand romancier et de stimuler l'activité créative. C'est la reconnaissance littéraire la plus prestigieuse du continent latino-américain.

¹³ GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo. "Galardón a Mastretta".
<http://www.jornada.unam.mx/1997/jul97/970705/mastretta.html>

El mundo iluminado (1998) est un livre composé, comme *Puerto libre*, de nouvelles courtes, d'essais philosophiques et autobiographiques publiés antérieurement dans la rubrique « Puerto libre » dans la revue *NEXOS*. L'auteur garde les titres originaux. A travers les trente-cinq récits, Mastretta nous offre un monde plus intime et personnel où elle évoque ses souvenirs. Elle aborde des sujets qui lui tiennent à cœur : le passé, le présent, l'avenir ; la politique du Mexique ; ses amis ; sa famille. Dans ce livre elle parle d'elle-même avec un certain recul. Mastretta déclare qu'elle écrit pour essayer de mieux comprendre le monde.

Ninguna eternidad como la mía (1999) peut être défini comme un roman court ou une longue nouvelle. Dans un premier temps Mastretta l'a publié dans le journal *El País* pendant quatre semaines, d'août à septembre 1998. Mastretta nous emmène à nouveau à l'époque du Mexique post-révolutionnaire. Elle nous raconte l'histoire d'Isabel Arango, une fille de dix-sept ans qui va à la capitale pour apprendre la danse. Elle nous décrit à nouveau une femme envahie par la même passion pour la vie indépendante. *El cielo de los leones* (2003) réunit à nouveau des essais philosophiques et personnels alors que dans *Maridos* (2007) Mastretta renoue avec le genre des nouvelles courtes et la thématique des relations conjugales. Pendant une partie d'échecs, Julia Corzas est en train de raconter à son ex-mari des histoires de couples. Mastretta met en scène ces moments cruciaux de la vie d'un couple où la routine s'installe, où l'amour se renouvelle ou disparaît. Elle traite le sujet sous plusieurs angles, à diverses époques et dans tous les milieux sociaux.

D'une manière générale, nous observons dans la production littéraire de Mastretta une alternance entre des créations fictionnelles qui mettent en scène des femmes fortes et indépendantes qui évoluent dans le contexte sociopolitique du Mexique post-révolutionnaire et des essais philosophiques où la Mexicaine réfléchit sur la modernisation de son pays, elle parle avec mélancolie du passé et avec un certain pessimisme du présent ; elle expose son monde intérieur, ses joies, ses peurs, ses espoirs. Dans tous les cas Mastretta parle de son pays natal dont elle s'efforce de décrire la nature majestueuse, l'Histoire tumultueuse et la société traditionnelle souvent paradoxale.

Si l'œuvre de Mastretta lui a valu la reconnaissance de ses pairs en recevant des prix littéraires prestigieux pour ses deux romans, ainsi qu'un large succès auprès des

lecteurs, elle a été peu étudiée par la critique universitaire. Bien que de nombreux spécialistes qui travaillent sur la production littéraire écrite essentiellement par des femmes, se soient penchés sur l'analyse de *Arráncame la vida*, en mettant à la lumière du jour différents aspects de ce roman [nous pensons à Susana Reisz de Rivarola qui a étudié le titre du roman ainsi que les spécificités des publications faites par des romancières dans les années 80 dont Mastretta fait partie ; Aralia López Gonzalez et Alicia Llarena qui analysent le roman en s'appuyant sur les théories féministes ou encore Jorge Fornet et Monique Lemaitre León qui étudient le cadre historique dans lequel le roman s'inscrit, entre autres], nous observons que *Mal de amores* a suscité encore moins d'intérêt, de façon qu'il nous a paru intéressant d'envisager un travail qui réunirait les deux romans de Mastretta et ceci pour plusieurs raisons.

Dans un premier temps, ce travail est la continuité du mémoire de Master que nous avons réalisé sur *Arráncame la vida* qui se penchait sur la question de l'identité féminine dans ce roman. Ce premier travail nous a amené à la lecture des autres ouvrages de Mastretta qui, nous l'avons vu, présentent des caractéristiques communes en ce qui concerne l'affection particulière que la romancière porte à la description de la femme mexicaine. Cependant, nous avons exclu de notre étude les nouvelles réunies dans *Mujeres de ojos grandes*, *Maridos* ainsi que *Ninguna eternidad como la mía* en raison du caractère court de ces récits qui impliquent un autre style d'écriture et d'autres contraintes que ceux du roman.

De ce fait, dans un deuxième temps, nous avons trouvé des invariants dans les deux romans, bien que dix ans séparent l'écriture de l'un et de l'autre, et notre choix de travailler sur la représentation de la femme dans les deux romans se justifie par l'unité et la continuité que nous avons relevées dans la construction d'un univers fictionnel peuplé de multiples figures féminines. Si la femme semble être l'objet du projet narratif proposé par Mastretta, l'homme n'est pas pour autant absent de l'univers romanesque et là encore les deux romans présentent des similitudes qui nous ont confortée dans l'idée d'approfondir un travail où la représentation de la femme est également à étudier par rapport au « personnel » des deux romans et au cadre spatio-temporel dans lequel s'ancrent les récits.

C'est à la lumière des deux romans de Mastretta, *Arráncame la vida* et *Mal de amores*, que nous étudierons le système des personnages et la représentation de la femme à travers ce système. C'est ainsi que la construction du personnage et, surtout, le

personnage féminin nous intéressera en particulier car celui-ci répond à un projet spécifique de représentation et d'écriture. En effet, nous pouvons déceler différents types d'écriture et de personnages chez Mastretta. Cependant, la lecture de l'ensemble de son œuvre romanesque amène tout lecteur au même constat : celui d'une écriture multiple sur un thème constant. Chaque roman reflète, en effet, le nécessaire ancrage géopolitique dans la ville de Puebla de l'époque révolutionnaire et post-révolutionnaire. Dans cet espace privilégié, Mastretta met en scène le parcours de ses protagonistes, Catalina et Emilia. Deux personnages aux destins différents dont le point de convergence se trouve dans une série de transgressions qu'elles effectuent et incarnent. L'objectif de notre travail consiste à étudier le système des personnages : voir comment et dans quel but l'auteur organise le récit autour d'un système de personnages représentatifs du système social mexicain ; voir également dans quelle mesure Mastretta véhicule différents types de transgressions à travers la construction de ses personnages.

Toutes ces observations nous ont amenée à structurer notre travail autour de trois axes. Dans la première partie nous proposons une étude narratologique centrée sur le système des personnages. Il s'agit de voir comment à travers les personnages féminins, Mastretta est en train de présenter une autre façon d'être femme et de se découvrir soi-même. Nous étudierons les différentes étapes de l'évolution des protagonistes ainsi que le rôle des personnages masculins principaux comme facteur décisif de la transgression. Il faut noter que le système des personnages secondaires nous offre également un large éventail de « prototypes » qui jouent un rôle considérable dans l'ensemble des deux romans. Cette première analyse se propose de mettre en relief le positionnement du personnage féminin face au personnage masculin. De ce fait il convient d'étudier les constantes et les évolutions car la construction des protagonistes révèle des choix conscients de la part de Mastretta. De même, le « système des personnages » met en relief deux aspects essentiels de la construction du personnage : d'une part, le personnage par et pour lui-même répond à un projet spécifique de représentation et il convient de définir ce projet, les types de personnages et le sens à leur donner. D'autre part, nous verrons en quoi les structures parentales sont essentielles dans la construction des protagonistes féminines.

Si nous avons choisi d'emblée de poser notre analyse sur la construction des figures romanesques, c'est que cet aspect des deux fictions nous est apparu essentiel à la

lecture des deux romans, et la multitude de personnages s'y dessine comme autant de possibilités d'écrire la femme mexicaine. Il s'agit surtout d'un travail personnel portant sur l'analyse textuelle et excluant délibérément toute théorie féministe d'analyse littéraire, et privilégiant ainsi une approche poétique et classique que nous utiliserons pour dégager le fonctionnement et la construction d'un système répondant à un projet spécifique.

Dans la deuxième partie de notre travail nous étudierons l'inscription de cette construction dans un référent : le temps et l'espace. Nous verrons l'importance de ces deux éléments aussi bien au niveau de la construction des protagonistes qu'au niveau de la manière dont la matière historique est explorée dans les deux fictions de façon à faire ressortir un nouveau regard sur l'Histoire du pays. En effet, nous soulignerons l'ancrage des personnages dans une géographie, une Histoire et un contexte social précis, qui sont ceux du Mexique révolutionnaire et post-révolutionnaire. Nous essaierons de démontrer que le cadre spatio-temporel forme un chronotope déterminant la création d'un univers fictionnel où l'accent est mis sur des espaces souvent hostiles pour l'épanouissement féminin mais que l'écriture de Mastretta transforme en lieux de libération. Tour à tour les protagonistes semblent satisfaits du monde dans lequel ils évoluent ou bien déçus par lui, le personnage s'interroge sur ce monde et son regard nous intéressera tout particulièrement. Si l'importance de l'espace est conséquente dans la construction des personnages, l'Histoire ne l'est pas moins. Le rapport des personnages aux grands événements historiques du Mexique est fondamental. L'étude des éléments historiques nous permettra de souligner dans quelle mesure les personnages s'inscrivent dans l'histoire de leur pays et quel regard ils portent sur l'idéal révolutionnaire.

Si les essais philosophiques de Mastretta révèlent une position militante en faveur de l'évolution de la condition de la femme mexicaine et que cet engagement apparaît, nous le verrons, dans ses œuvres de fiction, l'écriture de la romancière ne reflète pas, selon nous, cette dimension militante. C'est pourquoi dans la troisième partie nous nous efforcerons de dégager les caractéristiques d'une écriture particulière en proposant, dans un premier temps, d'examiner le cadre littéraire dans lequel s'inscrit l'œuvre de Mastretta. Par la suite, nous analyserons les particularités d'un style

d'écriture qui instaure un constant dialogisme entre divers langages sociaux présents dans les deux textes ainsi que le sens à donner à l'usage de multiples références à la culture populaire qui viennent s'ajouter à un mélange savant de divers genres littéraires. Cette étude nous permettra également de dégager des éléments qui nous ont conduite à affirmer que, si Mastretta réalise une démarche transgressive dans la construction du personnage féminin, son projet est tout aussi subversif en ce qui se réfère à l'originalité de son écriture. Nous terminerons cette étude par une dernière observation qui révèle l'unité thématique – amour et identité féminine –comme étant l'invariante d'une œuvre romanesque qui, sous l'apparente légèreté, questionne inlassablement les relations entre femmes et hommes.

PREMIERE PARTIE : LE SYSTEME DES PERSONNAGES

La première partie de notre travail est consacrée à l'étude du système des personnages dans les deux romans d'Ángeles Mastretta : *Arráncame la vida* et *Mal de amores*. Nous envisageons de réaliser cette étude sous plusieurs angles afin de faire ressortir le caractère transgressif des protagonistes qui nous est apparu comme essentiel à la lecture des deux romans. La thèse que nous proposons de démontrer est visible à plusieurs niveaux de la structure romanesque : le système des personnages, le cadre spatio-temporel et narratif ainsi que les stratégies narratives mises en place par Mastretta dans la création d'un univers fictionnel original. De ce fait, cette première partie de notre travail a comme objectif de mettre l'accent sur le « personnel » des deux romans qui semble être révélateur d'une continuité et d'une cohérence dans la construction des figures féminines dans l'œuvre de Mastretta qui se trouvent au cœur de la création littéraire de la romancière.

Le système des personnages dans sa globalité (protagonistes féminins, protagonistes masculins et personnages secondaires) offre un vaste échantillon de types et prototypes représentatifs de la société mexicaine. Le fil conducteur de notre travail est de voir de quelle manière cette construction opère une transgression des stéréotypes féminins. Ainsi, nous allons étudier le caractère transgressif des protagonistes par rapport aux autres personnages féminins qui, dans les deux textes, incarnent ces stéréotypes. Nous allons également voir s'il y a une évolution dans la construction du personnage d'un texte à l'autre. D'une manière générale, nous pouvons noter que les deux romans de Mastretta représentent un gros chantier dans lequel interviennent plusieurs types de personnages, chaque personnage jouant un rôle spécifique dans le projet de la romancière. C'est ainsi que le personnage masculin joue un rôle de toute première importance dans la construction des héroïnes comme nous le verrons plus tard dans notre analyse.

Dans notre méthodologie de travail nous avons envisagé l'étude des personnages sous plusieurs angles : le personnage comme fonction (acteur, actant, rôle thématique) ; le personnage comme signe (les personnages référentiels, les personnages embrayeurs et les personnages anaphores) ; ainsi que les trois champs d'analyse (le faire, l'être et l'importance hiérarchique). Nous nous sommes surtout appuyée sur les travaux de Vincent Jouve¹⁴ et Philippe Hamon¹⁵ ainsi que les travaux d'autres théoriciens du

¹⁴ **JOUVE, Vincent.** *Poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2007

¹⁵ **HAMON, Philippe.** *Le personnel du roman*. Genève : Droz, 1998

roman auxquels nous nous référerons postérieurement. Nous allons également utiliser dans notre analyse des travaux critiques sur l'œuvre de Mastretta, ainsi que des ouvrages généraux sur la condition de la femme au Mexique et l'émergence d'une littérature féminine. Bien évidemment il nous est impossible de souligner l'importance de tous les ouvrages qui ont accompagné et enrichi notre réflexion tout au long de ce travail. Parmi les articles critiques qui portent sur l'œuvre d'Ángeles Mastretta ceux d'Alicia Llarena, Susana Reisz de Rivarola Alvaro Salvador, nous ont apporté quelques pistes de réflexion de toute première importance. Quant à la question de la condition de la femme mexicaine ainsi que la problématique de l'émergence de la littérature féminine, nous avons souvent consulté les ouvrages de Jean Franco, Marcela Lagarde y de los Rios, Aralia López González, María Ines Lagos, entre autres, sans oublier la qualité des entretiens réalisés par Gabriela de Beer, Emily Hind, Reina Roffé et J.E. Lavery.

I. Les protagonistes féminines : un modèle féminin par excellence

Nous avons choisi de poser d'emblée la question des protagonistes féminines puisque la féminité imprégnant les pages des deux romans nous a paru être le moteur de la construction romanesque. De manière schématique, chacun des récits s'organise autour d'une protagoniste (Catalina Ascencio dans *Arráncame la vida* et Emilia Sauri dans *Mal de amores*). Nous pouvons considérer que le personnage à travers lequel naît l'histoire est également la figure dominante du récit. C'est ainsi qu'à première vue le problème de l'identification du personnage principal ne semble pas se poser dans les deux récits puisque dans *Arráncame la vida* la narration à la première personne est assumée par Catalina et dans *Mal de amores* le narrateur hétérodiégétique focalise le plus souvent le récit sur Emilia.

Cependant, nous verrons par la suite que la détermination du « personnage principal » est plus complexe et ne se mesure pas uniquement en fonction de l'espace textuel consacré à tel ou tel personnage mais aussi en fonction de son rôle dans le fonctionnement interne du récit. En effet, les deux textes mettent en scène des personnages masculins centraux qui assurent la cohésion de la narration et qui jouent un rôle essentiel dans la construction des figures féminines. De ce fait, nous allons étudier les protagonistes masculins dans le deuxième chapitre de notre analyse, avant d'aborder la question des personnages secondaires et celle de la structure familiale qui nous paraissent tout aussi indispensables pour mener à bien notre projet de dégager un système de personnages originaux.

A. Catalina Ascencio : la femme aux multiples visages

La protagoniste de *Arráncame la vida*, Catalina Guzmán de Ascencio, remplit plusieurs fonctions dans le roman : elle est la voix narrative qui construit le récit et le personnage central de l'intrigue, dans la mesure où elle raconte rétrospectivement sa propre vie. Catalina en tant que personnage découvre le monde qui l'entoure en même temps qu'elle se découvre elle-même ainsi que les possibilités d'émancipation face aux codes sociaux, familiaux et nationaux qui régissent le comportement de la femme. A travers le personnage de Catalina et par le biais de son rôle de narratrice, Ángeles Mastretta construit une femme complexe, partagée entre le désir d'indépendance et le rôle d'épouse que la société patriarcale lui impose. Les souvenirs de Catalina présentent le processus de son évolution progressive en tant que femme en quête d'identité dans le cadre d'un mariage régi par l'autorité et les désirs de son mari.

L'histoire de Catalina nous fait découvrir différents portraits de la protagoniste qui coïncident avec les diverses étapes de son évolution. Nous allons aborder l'analyse de la protagoniste de *Arráncame la vida* en nous appuyant sur la définition suivante de Philippe Hamon:

[...] « l'étiquette sémantique » du personnage n'est pas une « donnée » a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de *reconnaître*, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive, « forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs) ». Le personnage est donc, toujours, la collaboration d'un effet de contexte (soulignement des rapports sémantiques intratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur¹⁶.

Nous allons nous efforcer de dégager les éléments qui « construisent » le personnage de Catalina et organisent peu à peu son statut dans le roman, pour essayer de montrer comment ce statut s'intègre au sens de l'œuvre. Pour étudier les diverses facettes du personnage, nous avons choisi de suivre l'ordre chronologique du roman qui inclut en soi la progressive transformation du personnage. Ainsi, dans un premier temps nous allons dégager les caractéristiques du personnage qui correspondent à l'adolescence et aux premières années du mariage avec le général Ascencio. En deuxième lieu, nous allons étudier la construction de Catalina en tant qu'épouse d'un homme politique par le biais de son statut de femme légitime. En troisième lieu, nous

¹⁶ **HAMON, Philippe.** « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Barthes R., Kayser W., Booth W.C., Hamon Ph.. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977, p. 126

allons faire quelques observations sur les actes de rébellion et d'opposition à l'autorité de son mari pour finir sur son nouveau statut de veuve à la fin du récit.

1. *L'adolescente naïve*

Le récit commence par le discours d'une femme adulte qui est en train de se souvenir du moindre geste de la naïve adolescente provinciale qu'elle fut. Dès la première phrase du roman, nous avons d'emblée des indications sur le personnage. La convention de la narration à la première personne, qui apparaît dès les premiers mots, pose la protagoniste-narratrice non seulement devant son objet –son mariage avec Andrés –, mais aussi, par avance, la voix narrative instaure une distance par rapport à cet objet par l'acte de l'écriture :

Ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos.

Lo conocí en un café de los portales. En qué otra parte iba a ser si en Puebla todo pasaba en los portales: desde los noviazgos hasta los asesinatos, como si no hubiera otro lugar¹⁷.

Le personnage-narrateur parle de son mariage comme d'un événement parmi d'autres, de même que la rencontre avec son mari se fait dans un endroit banal, « los portales ». Ces premières lignes sont révélatrices d'une construction qui met l'accent sur une rencontre banale, à première vue, mais qui deviendra, par la suite, le déclencheur d'une série de transformations dans la vie de la protagoniste. Soulignons que dans ce début de roman la protagoniste qui, pourtant, intervient comme narratrice parle plus d'Andrés que d'elle-même et que le caractère rétrospectif du récit souligne davantage le poids et l'importance d'Andrés dans la construction de la protagoniste. Il s'agit ici d'un « je » profondément intime qui observe, interprète et agit toujours d'un point de vue subjectif¹⁸. D'emblée nous avons des indications sur l'être des protagonistes (le personnage-narrateur et Andrés) : leur âge (« él tenía más de treinta años y yo menos de quince¹⁹»), suivi d'un portrait physique d'Andrés qui s'ouvre sur une affirmation nette

¹⁷ MASTRETTA, Ángeles. *Arráncame la vida*. Madrid: Punto de lectura, 2001, p. 9

¹⁸ Dans la partie consacrée à l'étude des voix narratives nous allons développer davantage la symbolique du caractère rétrospectif du récit ainsi que les multiples sens que ce choix véhicule dans le récit.

¹⁹ *Arráncame la vida*. Op. Cit., p. 9

qui traduit l'attrance du personnage-narrateur pour cet homme : « Me gustó ²⁰ ». Ensuite, nous avons une description détaillée de ses traits physiques : les mains (« manos grandes ²¹ »), la bouche (« labios que apretados daban miedo, y riéndose, confianza ²² »), les cheveux (« el pelo se le alborotaba ²³ »), les yeux (« los ojos demasiado chicos ²⁴ », « ojos tan vivos ²⁵ », « ojos verdes ²⁶ »), le nez (« la nariz demasiado grande ²⁷ »). Nous pouvons noter que l'auteur utilise pour chaque partie du visage des adjectifs opposés qui traduisent la dualité du personnage d'Andrés. Notons le contraste entre un portrait physique assez peu avantageux et l'assurance que cet homme dégage. Le personnage d'Andrés apparaît également dans l'action : « se sentó a conversar » ; « empujaba los pelos » ; « me puso una mano en el hombro » ; « se nos metió de golpe a todos ²⁸ ». Le portrait se poursuit par des indications sur les traits moraux d'Andrés, son métier, son statut social : « Andrés Ascencio, convertido en general gracias a todas las casualidades y todas las astucias menos la de haber heredado un apellido con escudo ²⁹ ». Son nom de famille, Ascencio, suggère d'emblée le caractère arriviste et opportuniste du personnage. Le personnage-narrateur fait également référence aux nombreuses rumeurs qui circulaient déjà au sujet d'Andrés : « tenía muchas mujeres, engañaba a las jovencitas, un criminal, estaba loco, nos íbamos a arrepentir ³⁰ ».

Dans cette première séquence tous les éléments sont mis en place. Nous pouvons observer l'importance du personnage d'Andrés Ascencio qui s'impose dans la vie de la protagoniste comme il s'impose dans le récit. Nous avons quelques indications sur la protagoniste à travers le portrait d'Andrés. Cet homme inquiétant, doux et menaçant à la fois, attire cette jeune fille d'à peine quinze ans. Ainsi, une des caractéristiques principales de la protagoniste est posée d'emblée. Il s'agit par-dessus de tout d'une fille curieuse, désireuse de découvrir le monde mais qui se voit et se construit par rapport à

²⁰ *Ibid.*, p. 9

²¹ *Ibid.*, p. 9

²² *Ibid.*, p. 9

²³ *Ibid.*, p. 9

²⁴ *Ibid.*, p. 9

²⁵ *Ibid.*, p. 10

²⁶ *Ibid.*, p. 10

²⁷ *Ibid.*, p. 9

²⁸ *Ibid.*, p. 11

²⁹ *Ibid.*, p. 10

³⁰ *Ibid.*, p. 11-12

son époux. C'est cette première étape de la construction du personnage que nous proposons d'étudier dans le texte de Mastretta.

Dans les quatre premiers chapitres, la construction du personnage se fait à travers cette image de jeune fille naïve et innocente, brutalement introduite dans le monde des adultes par le mariage. Le début du roman nous donne des indications sur ses origines sociales : sa famille est pauvre, d'origine paysanne et la jeune fille se sent exclue de la catégorie des habitants « pure souche » de la ville de Puebla : « para mí los poblanos eran esos que caminaban y vivían como si tuvieran la ciudad escriturada a su nombre desde hacía siglos. No nosotras, las hijas de un campesino que dejó de ordeñar vacas porque aprendió a hacer quesos³¹ ». Nous pouvons également souligner que la notification de l'exclusion sociale et l'humiliation subies par la jeune Catalina, mettent en évidence l'ascension fulgurante qu'elle va connaître en épousant le général Ascencio ainsi que son désir de revanche et de vengeance, qu'elle assumera consciemment, voire avec joie et satisfaction.

La rencontre de cette fille de quinze ans, pleine de vie, avec le général Ascencio va l'amener à connaître sa première expérience sexuelle. C'est un moment important dans l'intrigue. L'auteur met en relief, d'une part, l'oppression et l'ignorance sexuelle de l'adolescente et, d'autre part, la curiosité de la jeune fille, son désir de connaître la vie :

Tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran cosas. Por eso acepté cuando Andrés me propuso que fuera con él unos días a Tecolutla. Yo no conocía el mar, él me contó que se ponía negro en las noches y transparente al mediodía. Quise ir a verlo. Nada más dejé un recado diciendo : « Queridos papás, no se preocupen, fui a conocer el mar ». En realidad fui a pagarme la espantada de mi vida³².

Ce passage nous permet de dégager un premier élément de transgression de la part de Catalina car il ne semble pas très courant qu'à cette époque une jeune fille parte seule avec un homme en se contentant de laisser un mot à ses parents. Ainsi deux questions se posent dans l'immédiat : est-elle vraiment à ce point naïve pour partir seule avec un homme sans se rendre compte des intentions d'Andrés ? S'agit-il plutôt de la construction d'une adolescente libre, aventureuse et curieuse de découvrir le monde ? Sans aucun doute, à notre avis, la réponse inclut les deux hypothèses que le texte fait ressortir dans les pages qui suivent. C'est ainsi que Catalina est maladroitement initiée à

³¹ *Ibid.*, p. 10

³² *Ibid.*, p. 12-13

l'acte sexuel lorsque Andrés l'emmène « voir la mer ». La mer est un symbole ambivalent : « Symbole de la dynamique de la vie. [...] lieux des naissances, des transformations et des renaissances. [...] la mer est à la fois l'image de la vie et de la mort³³ ». Le texte de Mastretta rend compte des deux dimensions du symbole lorsque cette image idyllique de la mer se transforme en cauchemar pour la jeune fille au moment où elle déclare : « fui a pagarme la espantada de mi vida ». Cependant, si on prend en compte le symbolisme général du mot, nous pouvons considérer que la mer incarne la naissance de la sexualité de Catalina. C'est la dimension positive du symbole de la mer qui est toujours associé dans les textes de Mastretta à l'éveil de la sexualité féminine³⁴.

L'ignorance sexuelle de Catalina est soulignée par ses mots innocents lorsqu'elle déclare ne connaître de l'acte sexuel que celui qui existe entre des animaux : « Yo había visto caballos y toros irse sobre yeguas y vacas, pero el pito parado de un señor era otra cosa. Me dejé tocar sin meter las manos, sin abrir la boca, tiesa como muñeca de cartón³⁵ ». L'adolescente va créer une analogie entre la cuisine (le monde qu'elle connaît et qui est par ailleurs toujours associé à la femme) et l'acte sexuel (l'inconnu) à travers l'expression « está mojada ». La seule signification qu'elle connaît c'est celle que sa mère utilise pour parler de ses plats, alors qu'Andrés utilise l'expression en se référant au sexe féminin. Ainsi, l'auteur souligne, avec humour, l'ignorance sexuelle de la jeune fille, lorsque celle-ci déclare : « el final no lo entendí³⁶ ».

Malgré cette mauvaise expérience, la curiosité sexuelle de la jeune Catalina est éveillée : « más que pensar en él me quedé obsesionada con sentir³⁷ ». Nous pouvons noter que c'est, en quelque sorte, le premier geste d'émancipation auquel nous assistons dès le début du roman. C'est la première affirmation inquiétante sur le personnage de Catalina : la sexualité. Cet élément devient, par la suite, l'un des traits principaux qui la caractérisent. La curiosité sexuelle de la jeune fille va déterminer son émancipation et son souhait de s'affirmer comme sujet indépendant qui assume sa sexualité. Elle ne trouve la paix qu'au moment où une Gitane lui explique le secret irréductible de la

³³ CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 2005, p. 623

³⁴ Nous retrouvons la même métaphore dans *Mal de amores* où la sexualité de la jeune Emilia est également associée à la mer ainsi que dans la construction de certains personnages féminins dans *Mujeres de ojos grandes*. Nous reviendrons sur le symbole de la mer dans la deuxième partie de notre travail.

³⁵ *Arráncame la vida*, p. 13

³⁶ *Ibid.*, p. 13

³⁷ *Ibid.*, p. 15

sexualité féminine : « todo lo importante estaba ahí, por ahí se miraba, por ahí se oía, por ahí se pensaba³⁸ ».

Nous pouvons également instaurer une analogie entre la métaphore de la mer et le mariage de Catalina. Elle commence à connaître les aspirations politiques du général au cours du séjour à la mer : « ¿De qué tanto hablaba el general ? Ya no me acuerdo exactamente, pero siempre era de sus proyectos políticos, y hablaba conmigo como con las paredes, sin esperar que le contestara, sin pedir mi opinión, urgido sólo de audiencia³⁹ ». Par la suite, l'idylle des premières années du mariage se transforme progressivement en prise de conscience de la vraie nature d'Andrés lorsque Catalina découvre les atrocités commises par son époux. De même, dès le début du récit, le contraste entre la jeune fille innocente et le général arrogant laisse le lecteur en attente par rapport à l'ambivalence de l'image de la mer : Catalina va-t-elle survivre ou se noyer dans l'immensité de la mer qu'Andrés lui offre ?

Il convient de noter que dans les premiers chapitres l'auteur souligne le manque d'éducation des jeunes filles qui sont préparées exclusivement aux tâches ménagères. Catalina se démarque de la majorité parce qu'elle a eu la possibilité de poursuivre un peu plus longtemps ses études. Lorsqu'elle énumère la médiocrité de ses connaissances à sa sortie de l'école, elle souligne davantage l'illettrisme de toutes celles qui n'ont pas reçu le minimum d'éducation. Ainsi, dès le début du roman, le personnage de Catalina est construit en opposition aux autres personnages féminins pour mettre en relief sa différence.

La dernière séquence du premier chapitre met en scène le mariage entre Catalina et Andrés, soulignant d'emblée le contraste entre le mariage qu'elle a toujours voulu (« A veces todavía tengo nostalgia de una boda en la iglesia⁴⁰») et le mariage qu'elle a eu (« nosotros nos casamos como soldados⁴¹ »). C'est un moment clé qui nous montre, dès le départ de l'intrigue, que la protagoniste est un personnage construit sur un critère de dualité et de contradiction entre tradition et transgression. Elle est consciente que le mariage idéal n'est qu'une futilité, une norme à laquelle elle a échappé en affirmant ainsi son caractère transgressif, mais en même temps elle exprime sa tristesse de ne pas avoir intégré cette norme. Par conséquent, nous pouvons constater que Mastretta

³⁸ *Ibid.*, p. 18

³⁹ *Ibid.*, p. 14

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18

⁴¹ *Ibid.*, p. 19

construit un personnage féminin dont les actes, les paroles et les sentiments se caractérisent par la contradiction (« Eso no me hubiera cambiado la vida, pero podría jugar con el recuerdo como juegan otras⁴² »).

La scène du mariage donne des indications sur la jeunesse et l'inexpérience de l'héroïne, son caractère de petite fille protégée lorsqu'elle déclare qu'elle n'avait pas de signature puisqu'elle n'avait jamais eu l'occasion de signer des papiers : « Yo no tenía firma, nunca había tenido que firmar, por eso nada más puse mi nombre con la letra de piquitos que me enseñaron las monjas : Catalina Guzmán⁴³ ». De plus, pour la première fois, la voix narrative se nomme par ses nom et prénom, Catalina Guzmán. Catalina semble ne pas comprendre la vision d'Andrés sur les fondements du couple. Selon les propos de ce dernier, qui s'inscrivent dans la pure tradition mexicaine, il s'agit d'un mariage à sens unique comme nous pouvons l'observer dans la suite de la scène :

–De Ascencio, póngale ahí, señora –dijo Andrés que leía tras mi espalda.
Después él hizo un garabato breve que con el tiempo me acostumbré a reconocer y hasta hubiera podido imitar.
–¿Tú pusiste de Guzmán ? –pregunté.
–No m'ija, porque así no es la cosa. Yo te protejo a ti, no tú a mí. Tú pasas a ser de mi familia, pasas a ser mía –dijo.
–¿ Tuya ?⁴⁴ .

Même si la jeune fille essaie de s'opposer à l'autorité de son mari lorsqu'elle insiste pour que ses frères signent en tant que témoins (elle est inconsciente de l'humiliation qu'elle fait à son mari), nous pouvons penser qu'au début de leur relation il s'agit plutôt de la manifestation de quelques caprices infantiles que d'une réelle opposition à l'autorité qu'Andrés exerce sur elle. La transition entre la position de fille soumise à l'autorité paternelle à celle d'épouse du général Ascencio est très importante pour comprendre l'évolution du personnage-narrateur. Le symbole qui représente le pont entre la figure du père et celle de l'époux est celui d'un crapaud. Cette scène apparaît dans la deuxième séquence du premier chapitre où la narratrice superpose l'insouciance des jeux d'enfant lorsqu'elle joue à cache-cache avec son père à la brutalité de la découverte de l'acte sexuel :

Me gustaba besar a mí papa y sentir que tenía ochos años, un agujero en el calcetín, zapatos rojos, y un moño en cada trenza los domingos. Me gustaba pensar que

⁴² *Ibid.*, p. 19

⁴³ *Ibid.*, p. 21

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22

era domingo y que aún era posible subirse en el burro que ese día no cargaba leche, caminar hasta el campo sembrado de alfalfa para quedar bien escondida y desde ahí gritar : « A que no me encuentras, papá ». Oír sus pasos cerca y su voz : « ¿Dónde estará esta niña ? ¿Dónde estará esta niña ? », hasta fingir que se tropezaba conmigo, aquí está la niña, y tirarse cerca de mí, abrazarme las piernas y reírse :

–Ya no se puede ir la niña, la tiene atrapada un sapo que quiere que le dé un beso.

Y de veras me atrapó un sapo. Tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran cosas⁴⁵.

L'interprétation de cette scène par Monique J. Lemaitre semble révélatrice de la relation qui s'instaure entre Catalina et Andrés : l'opposition entre l'innocence et l'autorité :

La referencia al cuento de hadas infantil que relata cómo un joven y apuesto príncipe fue convertido en sapo por una hechicera y de cómo el hechizo desaparece cuando una bella princesa lo besa sin temor a su aspecto exterior, es obvia. A lo largo de la novela, padre e hija pretenderán ser novios en la eternidad y la figura de la madre no le hará nunca sombra a la del padre. La ironía es que el personaje de Andrés torna verdaderamente a ser un sapo en el sentido popular de la palabra. Llega a personificar los atributos populares del sapo como batracio repulsivo que contamina o envenena todo lo que toca (irónicamente, el final de la novela el sapo morirá envenenado por la princesa ya convertida en reina vengadora)⁴⁶.

Nous pouvons observer que la dualité la plus intéressante dans le roman se trouve précisément dans cette relation entre innocence et autorité. Nous pouvons noter que Catalina semble être une femme qui obéit à son mari et essaie de réaliser tous ses désirs ; c'est un joli objet que son mari aime exhiber devant ses amis :

Nunca fuimos una pareja como las otras. De recién casados íbamos juntos a todas partes. A veces las reuniones eran de puros hombres. Andrés llegaba conmigo y se metía entre ellos abrazándome⁴⁷.

Catalina décrit, dans les premiers chapitres, la jeune mariée qu'elle fut comme étant une fille curieuse, joyeuse, voire amoureuse de son mari qui lui fait découvrir le plaisir sexuel, le lit conjugal, les sorties à cheval. La relation innocence/ autorité peut même être notée dans les noms de leurs chevaux respectifs : Pesadilla y Al Capone⁴⁸. Ce sont les symboles du double registre sur lequel sont fondées en permanence, d'une part, la quête aveugle du bonheur d'une femme qui ignore le prix auquel elle l'obtient,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 11

⁴⁶ **LEMAITRE LEÓN, Monique J.** « La historia oficial frente al discurso de la "ficción" femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta ». *Texto Crítico*. 1996, N° 3, p. 100

⁴⁷ *Arráncame la vida*, p. 27

⁴⁸ *Ibid.*, p. 27

et, d'autre part, la vie d'un homme qui exerce sans pitié ni morale le pouvoir. C'est une histoire de cauchemars et de crimes, celle d'une adolescente qui va affronter les changements que son mari lui impose avec une certaine habileté. Dans le récit des premières années de leur mariage, Catalina est construite par rapport à son mari par le biais d'une métaphore militaire : lui, il est général et elle est son régiment, il est toujours présenté dans l'action (« no se quedaba acostado », « brincaba, corría ») et elle, elle reste passive, à la disposition de son mari (« yo me quedaba quieta », « oía sus instrucciones como las de un dios⁴⁹ »).

Soulignons que dès le début Catalina semble peu intéressée par les tâches ménagères. Ainsi, nous pouvons noter que l'auteur construit un personnage peu conventionnel par rapport au rôle traditionnel de la femme :

Cuando tuve que permanecer encerrada todo el día, mi madre se empeñó en que fuera excelente ama de casa, pero siempre me negué a remedar calcetines y a sacarle la basurita a los frijoles. Me quedaba mucho tiempo para pensar y empecé a desesperarme⁵⁰.

No sabes montar, no sabes guisar. ¿ A qué dedicaste tus primeros años de vida ?
-preguntaba⁵¹.

Néanmoins, il convient de dire que le mariage amène, d'une certaine manière, Catalina à s'inscrire dans le schéma traditionnel de maîtresse de maison lorsqu'elle décide de prendre des cours de cuisine. Ainsi, à nouveau, le personnage est construit sur l'opposition entre transgression et tradition.

Il faut noter qu'au début Catalina aime Andrés (« Ahorita yo lo quiero – pensé – quién sabe después⁵² »), elle écoute tout ce qu'il lui dit et, dans une certaine mesure, nous pouvons observer qu'elle le vénère : « Oía sus instrucciones como las de un Dios⁵³ ». Le jour où il est arrêté, elle a peur de rester seule, sans protection. Cette scène montre aussi jusqu'à quel point son existence dépend complètement de son époux. La jeune adolescente assiste le même jour à l'arrestation de son mari pour meurtre et à celle du curé à l'église où elle va prier pour la libération d'Andrés. Cette scène marque une évolution importante dans le personnage de Catalina : celui du passage de l'adolescence à l'âge adulte. Catalina décide d'affronter seule cette rude épreuve. Elle rentre chez elle

⁴⁹ *Ibid.*, p. 27-28 pour l'ensemble des citations de la phrase.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16

⁵¹ *Ibid.*, p. 29

⁵² *Ibid.*, p. 33

⁵³ *Ibid.*, p. 29

au lieu d'aller se réfugier chez ses parents. De plus, le lendemain elle affronte les autres femmes au cours de cuisine, les regards critiques et le fameux « qu'en dira-t-on ». Elle est envahie par un sentiment de honte et se prépare pour la première fois à faire face toute seule à l'opinion publique : « Esa noche me metí en la cama temblando del frío y del miedo, pero no fui a casa de mis papás⁵⁴ ».

La force psychologique du personnage, qui commence à se dessiner au fur et à mesure que le récit avance, est soulignée le lendemain, durant le cours de cuisine. Elle s'y rend uniquement parce que c'est son tour d'apporter les produits pour la préparation des plats. Elle arrive en retard, la fatigue se lit sur son visage (« con cara de insomne⁵⁵ »). Elle se fait gronder pour son retard et se met au travail. Ses craintes se confirment : « Ninguna me dio la mano, pero ninguna me dijo lo que estaba pensando⁵⁶ ». Cette scène montre également l'absence de solidarité entre les femmes, les seules qui lui adressent la parole sont Mónica et Pepa qui, par la suite, deviendront ses amies les plus proches. Catalina ne craque pas, reste digne et avoue à peine avoir eu peur la veille. Une fois à la maison, elle peut se permettre de pleurer et de montrer sa peur. Ainsi, il est important de souligner que l'auteur met l'accent sur un aspect essentiel du personnage de Catalina qui s'accroîtra de plus en plus au cours du récit : il s'agit de sa volonté de sauver les apparences, de maintenir le contrôle de soi qu'on se doit d'avoir en public. C'est un autre élément clé de la construction du personnage de Catalina que nous aurons l'occasion d'analyser davantage dans les chapitres suivants de notre travail.

Après le retour à la maison d'Andrés, blanchi de tout soupçon, Catalina refuse de retourner aux cours de cuisine, elle refuse d'affronter le regard des autres. Elle choisit de fuir et nous pouvons noter que cette scène révèle également le côté égocentrique du personnage qui ne pense qu'à son petit confort, contrairement au personnage d'Emilia dans *Mal de amores*. Ainsi, elle se jette dans les bras de son mari et ne pense qu'à son plaisir sexuel.

Cette première étape de la construction du personnage révèle également l'innocence et la naïveté de la jeune femme en ce qui concerne les manœuvres politiques de son mari. Elle ignore complètement la nature des affaires de ce dernier mais ne cherche pas véritablement à en savoir davantage.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 37

⁵⁵ *Ibid.*, p. 38

⁵⁶ *Ibid.*, p. 39

Yo al principio no sabía de nadie. [...] Desde que lo detuvieron aquella tarde empecé a preguntarle más por sus negocios y su trabajo. No le gustaba contarme. Me contestaba siempre que no vivía conmigo para hablar de negocios, que si necesitaba dinero que se lo pidiera. A veces me convencía de que tenía razón, de que a mí qué me importaba de dónde sacara él para pagar la casa, los chocolates y todas las cosas que se me antojaban⁵⁷.

Estaba poseído por una pasión que no tenía nada que ver conmigo, por unas ganas de cosas que yo no entendía⁵⁸.

La jeune Catalina est consciente de son ignorance mais persiste à donner son opinion. Ainsi, nous pouvons observer que dès le début du roman l'auteur construit un personnage, certes soumis à l'autorité de son mari, mais qui cherche, en même temps, des possibilités d'affirmer sa personnalité avec une certaine audace.

L'élément qui marque le véritable passage de l'adolescence à l'âge adulte c'est la première grossesse de Catalina. Elle conçoit la grossesse comme une calamité (« la primera desgracia fue dejar los caballos y los vestidos entallados, la segunda soportar unas agruras que me llegaban hasta la nariz⁵⁹ »), comme une charge, comme quelques chose de négatif. Ainsi, nous pouvons observer que le personnage de Catalina transgresse les stéréotypes féminins selon lesquels la grossesse embellit la femme et qu'elle rejette le rôle de mère, pourtant considéré comme la fonction principale – et la plus noble – de la femme. De plus, le personnage de Catalina reste plus préoccupé par son apparence physique et l'envie de plaire toujours autant à son mari que par sa future maternité :

La había cargado nueve meses como una pesadilla. Le había visto crecer a mi cuerpo una joroba por delante y no lograba ser una madre enternecida. La primera desgracia fue dejar los caballos y los vestidos entallados, la segunda soportar unas agruras que me llegaban hasta la nariz. Odiaba la sensación de estar continuamente poseída por algo extraño.

[...] Todo el embarazo fui un fraude. Andrés no volvió a tocarme dizque para no lastimar al niño y eso me puso más nerviosa, no podía pensar en orden, me distraía. [...] Salía de la casa solo y yo estaba segura de que a la vuelta se encontraba otra mujer. Tenía razón. Yo no hubiera ido conmigo a ninguna parte⁶⁰.

Le discours de Catalina nous révèle également l'importance que commence à avoir la sexualité dans sa vie. Son mari la délaisse pendant la grossesse, ce qui l'amène à commettre sa première infidélité, avec Pablo, un ami de collègue. La libération sexuelle

⁵⁷ *Ibid.*, p. 44-45

⁵⁸ *Ibid.*, p. 42

⁵⁹ *Ibid.*, p. 48

⁶⁰ *Ibid.*, p. 48-49

de Catalina se manifeste progressivement après la première obsession d'éprouver du plaisir, en passant par la prise d'initiatives jusqu'à l'infidélité pour satisfaire ses désirs.

La construction du personnage, au cours de son adolescence et des années de jeune mariée, nous donne des éléments nous permettant de faire quelques observations sur l'évolution de Catalina par rapport à la condition de la femme dans une société patriarcale. Dans les premiers chapitres du roman, la protagoniste-narratrice fait un portrait de la jeune adolescente qu'elle fut : naïve, curieuse, désireuse de découvrir le monde. A plusieurs reprises le personnage essaie de se démarquer des stéréotypes traditionnels en ce qui concerne les tâches ménagères, la maternité et l'obéissance à son mari, mais nous avons également relevé des situations où elle cherche à intégrer ces stéréotypes. Ainsi, dès le début, le récit nous permet de nuancer ce portrait transgressif, à première vue, et d'affirmer ainsi le caractère contradictoire de la protagoniste.

2. *L'épouse du général Ascencio*

L'analyse du texte nous a permis de dégager des éléments récurrents nous permettant d'établir un axe d'étude autour de la construction du personnage de Catalina en tant qu'épouse et voir dans quelle mesure elle remplit ce rôle traditionnel. D'une manière générale, nous pouvons noter qu'elle a deux fonctions en tant qu'épouse du général Ascencio: celle de la femme complice et celle de la femme réduite au silence que nous proposons de développer dans les pages qui suivent.

a) La femme complice

Il est important de déterminer dès le début de notre analyse le sens que nous donnons à l'expression « femme complice ». Ainsi, nous avons envisagé deux grands axes d'analyse. Le premier se réfère au fait que Catalina devient complice de son mari tout simplement par son statut d'épouse légitime d'Andrés Ascencio. Cependant, Mastretta met en avant une construction qui inclut l'ambivalence du personnage de Catalina qui de « complice innocente » devient « complice consciente ». Le deuxième

aspect que nous voulons développer concerne la complicité sexuelle qui se crée dans le couple formé par Catalina et Andrés.

Nous avons déjà mentionné le caractère transgressif du personnage par rapport aux clichés de la maternité. C'est un rôle qui ennuie Catalina et c'est pour cela qu'elle est ravie de participer à la campagne électorale que son mari mène pour devenir gouverneur de Puebla. Ce choix souligne davantage la facette transgressive de Catalina en ce qui concerne la maternité et le rôle de mère qu'elle refuse d'incarner. En trois phrases, Catalina résume les cinq années pendant lesquelles elle a essayé de jouer son rôle de mère dévouée. En deux phrases, elle évoque la naissance de son deuxième enfant, Sergio. Là encore, elle expose sa perception négative de la maternité, et le bébé qu'elle met au monde est vu comme un poids, comme une pierre :

Llevaba casi cinco años entre la cocina, la chichi y los pañuelos. Me aburría. Después de Verania nació Sergio. Cuando empezó a llorar y sentí que me deshacía de la piedra que cargaba en la barriga, juré que ésa sería la última vez⁶¹.

Dans un premier temps, l'innocence et l'ignorance de Catalina font que le personnage devient naturellement et inconsciemment « complice » de son mari au cours de la campagne électorale. Nous pouvons noter que Catalina appuie son mari, en tant qu'épouse d'un homme politique. Les rumeurs sur le passé assez peu glorieux d'Andrés ne la poussent pas à aller s'informer davantage sur les affaires de ce dernier. Elle est vite rattrapée par la vanité et la futilité de sa vie quotidienne. Nous pouvons constater que la possibilité de faire autre chose que s'occuper de ses enfants régit systématiquement ses choix (« olvidé el intento de crearle un pasado glorioso. Me gustaría ser gobernadora⁶² »). Au début, elle ne connaît pas encore les crimes de son mari et les nombreux assassinats d'adversaires politiques dont il est coupable. L'écriture de Mastretta souligne le plaisir éprouvé par Catalina à satisfaire les envies d'Andrés, surtout lorsque ce dernier la félicite pour ses initiatives. Ainsi, nous dit-on, elle réussit à faire venir les indigènes à un meeting alors qu'en général ils se méfient des hommes politiques. De la même façon on voit qu'elle gagne leur confiance en portant des habits traditionnels. Cette petite astuce fait ressortir une nouvelle facette dans le personnage de Catalina : son habileté et sa capacité d'adaptation :

⁶¹ *Ibid.*, p. 70

⁶² *Ibid.*, p. 70

Se me ocurrió que Marcela se vería linda con un traje como el de las inditas. Organicé que todas nos vistiéramos como ellas. [...] Cuando llegamos a la plaza le llevábamos al general Ascencio tres veces más público del que habían logrado conseguir sus acarreadores. [...] Andrés me cortejó como si lo necesitara y me agradeció lo de Coetzalan. Estuvo feliz⁶³.

La deuxième phase, beaucoup plus intérieure et complexe, commence à partir du moment où Catalina prend conscience de la vraie nature de son mari. Plus elle en apprend sur le général, plus le rôle de « complice innocente » la transforme en « complice consciente ». Mastretta construit le processus de prise de conscience par le biais de quelques stratégies narratives qui consistent à mettre en avant l'innocence et la vanité de Catalina pour aboutir à la vraie prise de conscience. C'est ainsi que l'écriture de Mastretta rend compte de l'ambiguïté et de la dualité du personnage tout au long du récit.

Le texte montre aussi à quel point, lorsqu'elle devient la femme du gouverneur Ascencio, les nouvelles fonctions, dues à son statut social, lui plaisent : « Los primeros tiempos del gobierno fueron divertidos. Todo era nuevo, yo tenía corte de mujeres, esposas de los hombres que trabajaban con Andrés⁶⁴ ». La famille semble heureuse et tout le monde en profite. Un jour, Andrés les amène à l'inauguration d'un asile pour femmes. Catalina décrit ce monde de femmes folles et fragiles (« montón de mujeres clavadas en la niñez o seguras de que alguien las perseguía o pasando de la euforia a la depresión⁶⁵ »). Paradoxalement, elle se sent très bien parmi ces femmes. Cela souligne la vanité du personnage lorsque Catalina pense qu'on peut se reposer dans un endroit pareil alors que ces femmes souffrent de l'enfermement et de l'exclusion.

Lorsque son mari la nomme présidente des œuvres de bienfaisance publique, Catalina se sent incapable d'assumer cette fonction. Cela représente une charge de plus alors qu'à ses yeux elle a déjà du mal à s'en sortir avec les enfants, les nounous, les domestiques. Nous pouvons observer une fois de plus que Catalina pense surtout et d'abord à son propre confort et qu'elle n'intègre aucune cause universelle et humaniste. Son mari la fait revenir à la réalité en lui imposant cette fonction. Catalina découvre ainsi un monde plein de peines, de misère, de pauvreté et de saleté. Elle finit par prendre au sérieux cette fonction, frappée par la réalité elle décide de demander de l'aide financière à son mari. Elle est vite désabusée lorsqu'elle s'aperçoit qu'il s'agit d'un rôle

⁶³ *Ibid.*, p. 75-76

⁶⁴ *Ibid.*, p. 79

⁶⁵ *Ibid.*, p. 80

décoratif que son mari met en place pour s'enrichir davantage : « En la tarde me dijo que estaba yo exagerando, que ni un centavo extra para el hospicio o los hospitales y que las locas ya tenían bastante con su edificio⁶⁶».

Catalina se consacre alors à l'organisation de fêtes pour réunir de l'argent pour ses œuvres caritatives. Le luxe et l'abondance de ses fêtes contrastent avec la pauvreté de ceux qu'elle veut secourir. Après les premiers gestes de solidarité envers les pauvres, Catalina est rattrapée par la vanité de son milieu social. Elle s'est tellement prise au jeu d'organiser des fêtes qu'elle oublie même pour qui et pourquoi elle avait commencé tout cela.

Cependant, très vite, les dîners mondains, le devoir de deviner les goûts des convives, son rôle décoratif, les efforts pour être toujours belle, se transforment en poids insupportable. Le chapitre six met en scène tout le processus de changement et de prise de conscience de la part du personnage de Catalina. La deuxième séquence du chapitre six s'ouvre sur une indication temporelle qui traduit la lassitude du personnage : « el tiempo se hizo largo [...] llevaba siglos soñando niños y abrazando viejitos con cara de enternecida madre del pueblo poblano [...] mientras me enteraba de los ochocientos crímenes y las cincuenta amantes del gobernador⁶⁷ ». Son discours révèle, avec ce que l'on peut considérer comme une certaine exagération quantitative sur le nombre des crimes et des maîtresses de son mari, le mal-être de la protagoniste. La lassitude est telle qu'elle arrive à envier les maîtresses d'Andrés et elle souhaite être à leur place pour la seule et unique raison de profiter d'une vie oisive, sans autre obligation que celle de s'occuper d'elle-même.

L'étape décisive est celle où elle va mettre en cause le discours officiel en l'opposant à sa propre expérience. Elle devient l'intermédiaire entre les gens qui viennent solliciter de l'aide et le général. Elle est vite déçue lorsqu'elle se rend compte qu'Andrés ne prend que des décisions qui protègent son propre intérêt. Elle découvre le vrai visage de son mari, la corruption du monde politique, lorsqu'elle se sent incapable d'aider les gens. Ainsi, par exemple, elle n'arrive pas à aider l'homme qui vient dénoncer Andrés sur l'affaire des archives de la ville. Andrés ne veut pas discuter et prétend que l'argent sera versé pour des œuvres de charité. Il va finir par donner cet argent comme une donation personnelle alors qu'il s'agit d'argent public. Elle n'arrive

⁶⁶ *Ibid.*, p. 81

⁶⁷ *Ibid.*, p. 91

pas à aider la femme d'un médecin respectable dont la maison a été achetée à moitié prix par Andrés⁶⁸.

La construction du récit montre que la protagoniste commence à sentir le poids de sa nouvelle fonction et pourquoi elle commence alors à éprouver une certaine crise d'identité, consciente d'être la complice de son mari. Catalina vit ces déceptions comme des échecs personnels et se sent de plus en plus mal. Elle rentre dans un processus de réflexion intérieure qui l'amène à se poser des questions sur le sens de la vie. Elle songe même à quitter son mari, sa maison, ses enfants, son confort pour gagner sa vie de ses propres mains. Un jour elle prend le bus, bien décidée à quitter ce monde, devenu si pesant, mais au premier arrêt elle fait demi-tour. Les odeurs, la pauvreté de cette nouvelle vie lui font vite oublier les raisons profondes de son départ.

Ainsi, nous pouvons noter que Mastretta construit un personnage contradictoire avec ses faiblesses et ses points forts. Néanmoins, à ce stade du récit, le personnage choisit la facilité et le confort. Il faut noter qu'au début Catalina est une complice inconsciente parce que son mari lui semble normal : « Me gustó la campaña. A pesar de lo arbitrario que ya era el general entonces todavía me parecía gente normal⁶⁹ ». Par la suite, elle devient sa complice officielle parce qu'elle préfère fermer les yeux devant les crimes de son mari et se résigne à vivre la vie qu'on lui impose et non pas la vie qu'elle souhaite :

Yo era la cómplice oficial. [...] Yo preferí no saber qué hacía Andrés. Era la mamá de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su costumbre, su burla. Quién sabe quién era yo, pero lo que fuera lo tenía que seguir siendo por más que a veces quisiera ir a un país donde él no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo⁷⁰.

Catalina rentre dans un processus qui l'amène à se poser des questions sur sa propre identité, sur le monde qui l'entoure, sur son rôle de femme, épouse et mère. Nous pouvons noter que le discours du personnage traduit un refus total de sa condition et de son statut social. Elle refuse aussi bien les tâches domestiques attribuées à la femme que le confort matériel à travers la métaphore de la maison vue comme une forteresse. Cela traduit l'idée d'enfermement dans un double sens : enfermement par rapport au monde extérieur et par rapport à ses possibilités d'émancipation, lorsqu'elle déclare :

⁶⁸ *Ibid.*, p. 85

⁶⁹ *Ibid.*, p. 78

⁷⁰ *Ibid.*, p. 92

No quería ser yo, quería ser cualquiera sin marido dedicado a la política, sin siete hijos apellidados como él, pero encargados a mí durante todo el día. [...] Otra quería ser yo, viviendo en una casa que no fuera aquella fortaleza a la que le sobran cuartos⁷¹.

Le processus de changement intérieur est accompagné par un changement physique. Elle décide de se couper les cheveux pour affirmer sa vraie identité. Ce geste traduit également le profond mal être de la protagoniste qui rejette son corps, son visage, son aspect physique. Par cet acte, Catalina extériorise sa lutte intérieure et ses contradictions : elle est toujours à mi-chemin entre son désir d'affirmation en tant que sujet et sa subordination à son mari. Nous pouvons considérer qu'elle ne s'identifie plus à la jeune fille innocente ni au modèle de féminité associé aux longs cheveux et que l'acte de couper ses cheveux symbolise sa prise de conscience mais aussi son impuissance de poursuivre cet élan libérateur parce qu'il ne s'agit que d'une transformation superficielle, de l'apparence, parce qu'elle se résigne à ne pas changer de vie.

L'idée de femme complice est renforcée également par le caractère égoïste de Catalina qui place ses désirs sexuels avant toute autre chose. Même lorsqu'elle découvre les affaires sinistres de son mari, elle cède rapidement devant le désir sexuel : « Quise ver el mar y cerré los ojos⁷² ». Nous pouvons ainsi donner un double sens à l'expression « cerré los ojos ». D'une part, cela traduit l'abandon total de Catalina au désir sexuel et, d'autre part, celui de fermer les yeux devant la réalité en refusant consciemment de voir la vérité.

À la fin du chapitre six, le processus de changement se concrétise par une scène qui amène Catalina à « cerrar el capítulo del amor maternal⁷³ » lorsqu'elle voit que son fils Sergio se transforme en copie conforme de son père. La détermination de Catalina est soulignée par l'acte de fermer à clé la porte de sa chambre et de s'éloigner ainsi physiquement et spatialement de ses enfants « desde esa noche cerré mi puerta con llave⁷⁴ », mais cela poursuit également l'idée de la fermeture et de l'enfermement.

L'un des traits qui caractérisent Catalina, en tant qu'épouse du général, c'est la résignation. Sa vie est un zigzag permanent entre son instinct et la rationalité. Elle finit par adopter les avantages de la vie qu'Andrés lui offre et se résigne. Elle accepte les

⁷¹ *Ibid.*, p. 93

⁷² *Ibid.*, p. 108

⁷³ *Ibid.*, p. 113

⁷⁴ *Ibid.*, p. 113

nombreux enfants que son époux a eus en dehors du mariage avec ses maîtresses qu'elle envie parce qu'elles n'ont jamais connu le côté sombre de son mari. Son ignorance, naturelle à l'adolescence, se transforme alors en une manière préméditée d'exister, une tragicomédie fictive dans laquelle elle s'attribue le rôle principal. Ainsi, convaincue d'être : « la mamá de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su burla⁷⁵ », elle est également envahie par l'envie de ne plus le voir : « lo tenía que seguir por más que a veces me quisiera ir a un país donde él no existiera ». Cette contradiction est soutenue dans le récit par une perspective romanesque qui depuis le témoignage direct de la première personne consolide l'individualisme et la subjectivité.

En gardant le silence au sujet des crimes de son mari, Catalina devient sa complice. Le fait de ne pas l'avoir vu tuer, lui permet de nier la responsabilité de son mari dans de nombreux meurtres. Elle se contente du fait de ne pas l'avoir vu faire pour avoir la conscience tranquille :

Yo nunca vi a Andrés matar. Muchas veces oí tras las puertas su voz hablando de muerte. Sabía que mataba sin trabajos, pero no con su mano y su pistola, para eso tenía gente dispuesta a ganarse un lugar empezando por el principio⁷⁶.

Ainsi, elle continue de soutenir les intérêts politiques de son mari tout en connaissant l'atrocité des crimes commis. Nous pouvons observer ce comportement pendant les élections présidentielles, lorsqu'elle confirme son appui à Andrés en s'alignant ouvertement dans son équipe : « de todos modos yo juego en tu equipo y ya lo sabes⁷⁷ ». Elle assume les fonctions et le comportement qu'elle doit adopter en tant qu'épouse d'un homme politique. Pendant la campagne de Fito⁷⁸, à l'occasion d'un meeting, elle reste impassible lorsque les gens lancent des oranges pourries sur elle et le candidat à la présidentielle. Fito fait beaucoup d'éloges sur la force de son caractère « eres una mujer cabal y valerosa ». Nous pouvons souligner que ces qualificatifs contrastent avec le discours d'Andrés qui la traite de « vieja chingona ». En revanche, cette scène dévoile également la complicité dans leur couple. Andrés est ravi de voir sa femme évoluer comme il le souhaite : « Aprendiste bien. Ya puedes dedicarte a la

⁷⁵ *Ibid.*, p. 92

⁷⁶ *Ibid.*, p. 245

⁷⁷ *Ibid.*, p. 146

⁷⁸ C'est le surnom du personnage de Rodolfo, ami intime d'Andrés, que nous allons étudier dans la partie consacrée aux personnages secondaires.

política. Manténme así al gordo ⁷⁹ ». A partir de ce moment, nous pouvons observer qu'une certaine complicité se crée au sein du couple. Cela devient possible parce que Catalina a évolué dans son apprentissage de la vie. La jeune adolescente de quinze ans se transforme en jeune femme, mère et épouse, tantôt heureuse, tantôt désenchantée par sa condition de femme d'un homme politique mais toujours un peu amoureuse de cet homme lorsqu'elle dit : « Algo de él me gustaba todavía ⁸⁰ ».

Pour conclure sur les observations que nous venons de faire sur cette facette du personnage, nous pouvons noter que Catalina remplit ses devoirs officiels et devient ainsi la complice officielle de son mari d'autant plus qu'elle ferme les yeux devant ses crimes. Nous pouvons dire que c'est une fonction qui s'impose à elle de par son rôle d'épouse. En revanche, signalons que l'évolution du personnage, au fur et mesure que nous avançons dans le récit et dans le temps, va transformer cette complicité en quelque chose de plus intime. Ainsi, Mastretta reste fidèle à la construction d'un personnage contradictoire que nous avons pu observer dès le début du roman correspondant à l'adolescence de la protagoniste.

b) La femme réduite au silence

C'est à travers les yeux, la voix et les silences de Catalina que le lecteur découvre la société qu'elle décrit. Il semble très approprié qu'il en soit ainsi, si l'on considère que le rôle de la femme fut traditionnellement celui d'un personnage réduit au silence. Le discours de Catalina, en tant que personnage, est plein de silences parce qu'elle ne peut pas parler ; elle n'a pas accès à la parole. Elle est surtout réduite au silence par son mari. Cela se manifeste dans le récit de plusieurs manières. Il y a le silence entre Andrés et Catalina qui traduit un manque de communication dans leur couple. Catalina est aussi la victime d'une société qui ne veut pas entendre ce qu'elle a à dire.

De nombreux exemples montrent cette facette de la femme réduite au silence. Catalina doit garder le silence selon les règles de la société et les souhaits de son mari. Il y a des sujets qui ne se discutent pas en public et rarement en privé. Andrés refuse toute discussion avec elle au sujet de ses affaires. Le silence qui s'instaure souligne le

⁷⁹ *Ibid.*, p. 154-155 pour cette citation et celles qui précèdent.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 154

manque de communication qui est mis en relief par les mensonges qu'ils se disent. Les silences et les mensonges d'Andrés créent un problème de communication, mais il faut souligner que Catalina invente ses propres mensonges et se tait lorsque cela lui convient. Nous avons déjà souligné qu'Andrés impose son autorité dès le début du récit, aussi bien sur le plan physique que sur l'espace textuel qu'il occupe. En réalité, Catalina parle bien plus de lui que d'elle, ce qui souligne davantage l'importance du personnage.

La demande en mariage est la première scène où nous pouvons observer cet aspect de la femme réduite au silence. Andrés vient la chercher et l'emmène à la mairie sans même lui demander si elle veut l'épouser. Il l'a décidé et elle ne peut rien dire. Nous pouvons observer que le rôle de femme réduite au silence se dessine surtout à partir du moment où Catalina rentre dans un processus de questionnement sur son propre rôle de femme au sein de son couple et du milieu social auquel elle appartient. Nous avons déjà signalé que ce processus de changement est accentué dans le chapitre six et chronologiquement ce début de transformation se déclenche au bout de cinq ans de mariage. Ainsi, à partir du moment où Catalina commence à connaître le vrai visage d'Andrés, elle va se rendre compte des limites de son discours et de ses actes.

Le manque de communication se manifeste à plusieurs reprises dans le récit. Ainsi, Andrés ne parle jamais de sa vie d'avant. Catalina ne sait pas qu'il a été marié auparavant et qu'il a eu des enfants jusqu'au jour où il les amène dans leur maison. Les silences dans le couple sont souvent accompagnés par des mensonges. Ainsi, Catalina croit l'histoire du premier mariage d'Andrés jusqu'au jour où elle découvre la vérité. Un autre exemple que nous pouvons citer, intervient dans la scène où Andrés annonce que Catalina est la nouvelle présidente de l'Assistance publique alors qu'elle l'apprend en même temps que les invités. Andrés est également au courant du fait que le mari de Marilú veut faire des affaires avec le père de Catalina, alors que celle-ci l'apprend au cours d'un dîner. Elle est souvent mise devant le fait accompli et son champ d'action est souvent limité. Tous ces exemples soulignent l'autorité d'Andrés. Il décide de tout et ne considère pas nécessaire d'en discuter avec son épouse. Néanmoins, Catalina va trouver quelques stratégies pour essayer de faire entendre sa parole. Catalina tire toujours parti de toutes sortes de situations et c'est l'un des traits qui la caractérise le mieux. Ainsi, au cours des dîners mondains, elle s'arrange toujours pour se mettre à côté de Sergio

Cuenca⁸¹, un homme amusant qu'elle apprécie et avec lequel elle peut évoquer des sujets comme la corruption politique ou faire des commentaires grossiers et peu conventionnels pour une femme.

Il y a, tout au long du roman, des exemples où Catalina ainsi que d'autres personnages essaient de rompre ce silence mais ils ne réussiront jamais. Ainsi, une femme lui raconte qu'Andrés avait acheté sa maison par la force et à un prix très bas. Catalina n'obtiendra jamais une réponse de son mari qui considère qu'elle n'a pas à se mêler de ses affaires.

Elle a appris à garder le silence et à ne pas parler de ses problèmes. Un jour, elle éclate en sanglots devant son amie Bibi qui reste stupéfaite. Bibi n'avait jamais pu imaginer le mal-être dans lequel vit Catalina parce que celle-ci ne montre jamais ses sentiments en public. Elle a appris à jouer le rôle de la femme exemplaire en public.

Catalina décide d'apprendre à conduire. Elle arrive à convaincre le chauffeur de son mari que cela restera leur secret jusqu'au jour où Andrés lui fait comprendre qu'il est au courant. Une fois de plus, Andrés affirme son pouvoir et lui montre les limites de ses actes. Ainsi, lorsqu'Andrés fait tuer son amant, elle se retrouve à tel point compromise qu'elle ne peut que se taire. La figure de la femme réduite au silence est soulignée davantage par le fait que si elle ne parle pas de tout ce qu'elle sait c'est parce qu'elle a peur de son mari : « Se decía que las calles de Puebla fueron trazadas por los ángeles y asfaltadas con el picadillo de los enemigos del gobernador. [...] Yo preferí no saber qué hacía Andrés⁸² ».

Nous pouvons noter que dans la construction du personnage de Catalina, Mastretta insiste beaucoup sur la présentation de cette facette de femme réduite au silence. Par ailleurs, il faut dire que ce n'est pas le seul personnage dans le roman à se trouver dans cette situation. Il y a des femmes dont les maris sont tués sur ordre d'Andrés mais personne ne veut entendre leurs accusations. Lorsque Catalina va travailler à l'Union des pères de famille, les femmes refusent de lui parler lorsqu'elles apprennent qu'elle est l'épouse d'Andrés ; elles ne lui font pas confiance craignant qu'elle aille tout raconter au général.

Il faut noter que le père de Catalina exerce aussi son pouvoir pour la faire taire. Un jour elle lui rend visite. Elle se met à pleurer en lui parlant de sa vie malheureuse.

⁸¹ *Ibid.*, p. 104 « hombre guapo y buen conversador [...] si yo me sentaba junto a él podía decir bajito cosas que quería que se dijeran alto sin decirlas yo ».

⁸² *Ibid.*, p. 92

Au lieu de la soutenir, son père essaie de la convaincre que sa vie n'est pas si mal que cela : « ¿ Qué te lastima ? ¿ No tienes todo lo que quieres? No llores. Mira qué lindo está el cielo. Mira qué fácil es vivir en un país en el que no hay invierno. Siente cómo huele el café⁸³ ». Le comportement de son père montre qu'il ne souhaite pas entendre les problèmes de sa fille, qu'il ne faut surtout pas en parler. Dans ces moments, il la traite comme une petite fille: « Por supuesto no le contaba yo nada. El no quería que yo le contara, por eso se ponía a hablarme como a una niña que no debía crecer y terminábamos abrazados mirando los volcanes, agradecidos de tenerlos enfrente y de estar vivos para mirarlos⁸⁴ ». L'élément clé dans cette scène est le fait de traiter Catalina comme une petite fille. Ni son père, ni son mari ne souhaitent qu'elle grandisse et qu'elle ait sa propre identité. Andrés ne souhaite pas parler de ses affaires. Son père ne veut pas admettre qu'elle n'est plus une enfant mais une femme qui a besoin de son soutien. Le fait de la traiter comme un enfant peut être interprété comme une façon de la contrôler et de la réduire au silence.

3. La femme rebelle

Nous avons déjà noté que le personnage de Catalina est ambigu, complexe et souvent contradictoire. Nous avons dégagé quelques traits qui caractérisent le personnage : ceux de l'adolescente naïve et innocente ainsi que ceux de la femme d'un homme politique. Toutes les observations que nous avons faites à ce sujet font ressortir l'image d'une femme résignée qui accepte la condition de femme soumise aux codes sociaux. Néanmoins, pour compléter le portrait du personnage de Catalina et l'analyse des diverses facettes de la protagoniste, il faut également rendre compte de sa facette rebelle. A plusieurs reprises elle essaie d'obtenir une certaine indépendance, et de s'affirmer en tant que sujet par rapport à l'autorité de son mari et aux codes sociaux qui régissent le comportement de la femme. C'est la facette du personnage qui représente le mieux l'idée de transgression que nous avons évoquée au début de notre analyse. Ainsi, nous allons étudier deux points importants : d'une part, comment elle s'émancipe en ayant des amants et, de l'autre, comment elle se permet de contredire le discours de son mari.

⁸³ *Ibid.*, p. 98

⁸⁴ *Ibid.*, p. 96-98

a) La femme infidèle

L'élément le plus transgressif dans la construction du personnage de Catalina réside dans sa sexualité mise en avant dans le texte aussi bien par les actes qui lui sont attribués que par la manière peu conventionnelle dont ils sont narrés. C'est également la caractéristique qui la différencie le plus des autres personnages féminins du roman. Mastretta construit cette facette du personnage de Catalina autour de cinq axes : l'initiation au plaisir sexuel par Andrés, la désacralisation de la maternité, la femme qui assume ses désirs en ayant des amants, un langage peu conventionnel pour parler du plaisir sexuel, ainsi que le détournement de tous les clichés de la littérature sentimentale.

Tout au long du roman, l'auteur met en relief la sexualité de la protagoniste comme le symbole de son émancipation. D'une manière générale, nous pouvons noter que chaque étape de l'évolution de Catalina est rattachée à une passion amoureuse ou à une infidélité conjugale. Il faut souligner que, chaque fois qu'elle se trouve dans un état de mélancolie ou sans savoir qui elle est réellement, c'est une passion amoureuse qui l'amène à franchir une nouvelle étape dans sa vie et à se découvrir à elle-même. Ainsi, la sexualité du personnage devient l'élément décisif dans la construction d'un personnage féminin transgressif.

Catalina ne pratique l'adultère ni pour se venger des nombreuses infidélités de son mari, ni pour revendiquer sa liberté sexuelle. Les hommes dans sa vie ont toujours été le produit d'un trouble émotionnel, étrange et impétueux. Cette émancipation par laquelle Catalina tente de surmonter l'ennui, éveille la jalousie de son amie Pepa ; ainsi, lorsque la Gitane prédit à Catalina, en lisant les lignes de sa main, qu'elle aura beaucoup d'amants, Pepa souhaite avoir une main aussi intéressante. Cette scène nous donne une indication très importante sur le personnage de Catalina, qui est considérée par ses amies comme une femme émancipée. Ainsi, bien que Catalina dénonce la condition de la femme au foyer, nous pouvons affirmer que, dans la construction du personnage, le sommet de la transgression est atteint dans le récit à travers la sexualité de la protagoniste. C'est la partie la plus intime du personnage qui échappe même à l'omniprésent Andrés. Il est conscient de la multitude de femmes qui sommeille à l'intérieur de son épouse.

En réalité, ce que Mastretta met en évidence à travers le personnage de Catalina c'est le fait d'assumer sa sexualité. Catalina affiche le bonheur que ses aventures amoureuses lui donnent. C'est ainsi qu'elle arrive à affirmer son individualité et son identité. La libération sexuelle de Catalina se manifeste progressivement, après la première obsession d'apprendre à jouir, en passant par la prise d'initiatives jusqu'à l'infidélité pour satisfaire ses désirs. Dans le récit, Mastretta attribue à Catalina quatre relations adultères de durée et d'intensité différentes. Nous allons analyser le degré d'importance de chacune ainsi que leur rôle dans la construction du personnage.

Le discours de Catalina nous révèle l'importance que commence à avoir le sexe dans sa vie. L'angoisse de sa première grossesse et l'abandon de son mari la poussent à sa première infidélité avec Pablo, un ami d'enfance. Elle déclare même que ce fut la seule belle chose de sa grossesse. Son comportement peut paraître scandaleux dans la mesure où la jeune femme désacralise l'image de la grossesse et de la maternité, mais cela confirme son caractère passionné et l'envie de vivre pleinement sa sexualité. Avec Pablo, la jeune Catalina de dix-neuf ans qui attend son premier bébé, retrouve l'insouciance de l'enfance, la joie de courir dans les champs ou de grimper sur un arbre. L'innocence du jeune garçon et les plaisirs simples qu'il lui offre (« hasta llegué a pensar que hubiera sido bueno no desear más que aquel gusto fácil por la vida») contrastent avec le luxe qu'Andrés lui propose (« Mi general llegó dos días después con veinte ramos de rosas y chocolates⁸⁵ »). L'espace textuel consacré à sa relation avec Pablo ne compte que trente-trois lignes qui résument trois mois de la vie de Catalina. La protagoniste nous donne des informations sur les origines de Pablo (« hijo de chipileños », « sus abuelos eran del Piamonte en Italia »), un bref portrait physique (« güerejo, de ojos profundos ») et le travail qu'il exerce (« repartía leche en una carretita tirada por mulas⁸⁶ »). Signalons que l'espace textuel est proportionnel à l'importance de cette relation. Nous pouvons constater que ce n'est qu'un passe-temps ponctuel pour la jeune Catalina pour mieux vivre sa grossesse. Ainsi, d'une certaine manière, les rôles sont inversés. Pablo semble être un garçon romantique qui se réserve pour la fille aimée, alors que Catalina semble agir comme un homme qui ne cherche qu'à satisfaire ses pulsions (« Pablo se encargó de quitarme las ansias esos tres últimos meses de embarazo, y yo me encargué de quitarle la virginidad que todavía no dejaba en

⁸⁵ *Ibid.*, p. 50-51 pour les deux citations.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 50 pour l'ensemble des citations.

ningún burdel⁸⁷ »). Leur relation prend fin lorsque Catalina retrouve les faveurs de son mari après la naissance de sa fille.

Mastretta semble construire la protagoniste de *Arráncame la vida* sur le modèle de l'héroïne de mélodrame, en particulier lorsqu'elle lui fait assumer les stéréotypes traditionnels véhiculés par exemple dans des scènes où Catalina identifie ses passions amoureuses aux clichés sentimentaux. Cependant, ce type de construction, qui peut paraître lisse et conventionnel, est déconstruit par l'écriture de Mastretta. Celle-ci donne une dimension plus épaisse au personnage de Catalina par le biais de l'humour et en lui faisant utiliser un vocabulaire assez grossier. Nous pouvons observer le procédé lorsque la protagoniste tombe amoureuse de Fernando Arizmendi, un homme sensible et cultivé. Il faut rappeler le contexte qui précède ce moment dans le récit. Catalina a décidé de clore le chapitre de l'amour maternel. Elle refuse pour la première fois de coucher avec son mari à la fin du chapitre sept. Il s'agit d'un moment important dans l'évolution du personnage. Cette décision rend possible une nouvelle aventure amoureuse et le chapitre suivant s'ouvre sur la rencontre avec Arizmendi. En réalité, le contraste entre la fin du chapitre sept et le début du chapitre huit met en relief l'importance de cette rencontre dans l'évolution du personnage. Catalina affirme avec joie ses désirs sexuels grâce à l'usage d'un langage peu conventionnel qui participe nettement à la construction d'un personnage transgressif. Ainsi le chapitre huit s'ouvre *in medias res* sur la rencontre avec Arizmendi :

Desde que vi a Fernando Arizmendi me dieron ganas de meterme en cama con él. Lo estaba oyendo hablar y estaba pensando en cuánto me gustaría morderle una oreja, tocar su lengua con la mía y ver la parte atrás de sus rodillas⁸⁸.

Ces mots de Catalina annoncent le réveil de son intimité. Cet homme a un effet immédiat sur elle, ce qui se traduit dans le récit par un changement dans son comportement (« se me notaron las ansias, empecé a hablar más de lo acostumbrado y a una velocidad insuperable⁸⁹»). A partir de ce moment, ces parties « marginales » et « sensibles » du féminin vont se manifester contre la capacité éteinte d'aimer, de rêver et de sentir. « Ya te salió lo mujer. Está usted hablando de su inteligencia y luego le sale

⁸⁷ *Ibid.*, p. 51

⁸⁸ *Ibid.*, p. 128

⁸⁹ *Ibid.*, p. 128

lo sensiblero⁹⁰ », ce sont les derniers mots qu'elle entend de la part du général avant de se lancer avec plénitude dans son propre intérieur au risque de se confondre avec une héroïne de mélodrame, comme le signale Alicia Llarena⁹¹. Catalina parle ouvertement de la découverte de ce nouveau désir. Elle en parle comme s'il s'agissait d'une maladie : « una enfermedad que me descubrió el general y que no se me quita ni con agua fría. Pero con una semana de dormir me alivio⁹² ». Nous pouvons constater que cette comparaison traduit le choc de ce nouveau sentiment qu'elle n'ose pas nommer par son propre nom parce qu'il est mal vu pour une femme de l'époque, de parler ouvertement de ses désirs sexuels. Par conséquent, Catalina va « se soigner » en intégrant les stéréotypes traditionnels. Ainsi, elle va s'appliquer à organiser une fête pour célébrer l'arrivée du Président de la République dans la ville de Puebla. Le fort désir qu'elle ressent pour Arizmendi est accentué par l'énergie et l'imagination qu'elle met pour organiser la fête. Les préparatifs sont grandioses de même que le désir de la protagoniste. Paradoxalement, nous n'avons pas une description très détaillée du personnage de Fernando, les seules indications dont nous disposons concernent son emploi (il est Premier secrétaire du Président de la République) et une brève allusion à son aspect physique (« bien planchado, sonriente⁹³ »). De ce fait, il est évident que le personnage d'Arizmendi n'existe dans le texte que pour mettre en valeur la sensualité de la protagoniste.

Comme une vraie héroïne de roman feuilleton, Catalina crée une analogie entre la passion qu'elle est en train de vivre et les paroles d'une chanson populaire. Catalina trouve toute sorte de prétextes pour rendre visite à Arizmendi à la capitale : « la cosa era oír su voz y si era posible verlo un momento⁹⁴ ». Submergée par les émotions que ces visites lui procurent, Catalina demande au chauffeur de lui chanter *Contigo en la distancia*. C'est une chanson qui exprime symboliquement le topique selon lequel la distance renforce l'amour entre les amants. Le registre sentimental de la chanson est déconstruit par l'écrivain lorsque la protagoniste apprend que l'objet de son désir est en réalité homosexuel. Ses rêves brisés, de retour à la maison, Catalina demande à son chauffeur de chanter sans interruption. Ainsi, avec l'humour qui la caractérise, Catalina

⁹⁰ *Ibid.*, p. 134

⁹¹ **LIARENA, Alicia.** « Arráncame la vida de Ángeles Mastretta : el universo desde la intimidad ». *Revista Iberoamericana*. 1992, N°. 159, p. 470

⁹² *Arráncame la vida*. p. 130

⁹³ *Ibid.*, p. 130

⁹⁴ *Ibid.*, p. 134

relativise sa déception parce que cette histoire a servi au moins au chauffeur qui a gagné un prix à force de chanter.

Cette scène montre comment Mastretta prend comme référent les clichés de la culture populaire dans le but de subvertir les topiques sentimentaux. Signalons que dès le titre du roman, l'écrivain se réfère à la tradition mélodramatique des chansons populaires. C'est un élément très important dans l'étude de son œuvre que nous allons analyser dans la dernière partie de notre travail. Signalons également que la romance entre Catalina et Arizmendi, bien qu'elle ne se concrétise pas physiquement, sert surtout à accentuer la transgression verbale de la protagoniste comme nous l'avons déjà souligné. Elle se sent très audacieuse en fréquentant un autre homme. Elle croit pouvoir garder secrète cette nouvelle passion mais ce qu'elle ignore c'est que son mari la laisse faire parce qu'il sait qu'Arizmendi est homosexuel. Ainsi, le commentaire de ce dernier souligne d'avantages les limites d'action de la protagoniste parce que son mari contrôle tout et rien ne lui échappe : « Con decirte que cuando conocimos a éste yo hasta me puse celoso y encerré a Catalina. Ahora es el único novio que le permito y me encanta ese noviazgo⁹⁵ ».

Pour conclure sur l'importance de cette histoire dans l'évolution du personnage de Catalina, signalons que les quatre premières séquences du chapitre huit sont consacrées au récit de cette nouvelle romance. Nous pouvons constater le contraste entre l'espace textuel consacré à l'histoire avec Pablo et celui consacré à l'histoire avec Arizmendi. Bien que cette dernière aventure n'aboutisse pas à une relation physique, notons son importance pour faire quelques observations sur la construction du personnage de Catalina. Ainsi, la protagoniste de Mastretta s'exprime d'une manière assez transgressive et libre pour une femme de l'époque (nous y reviendrons). Cependant, sa vie et ses possibilités d'agir restent sous le contrôle d'Andrés.

La troisième rencontre amoureuse va marquer une réelle rupture dans la construction du personnage de Catalina. Lorsque la famille déménage à la capitale, Catalina se retrouve soudainement sans aucune occupation. Sa vie quotidienne l'ennuie. Son père est mort, la perte de son complice le plus proche est insurmontable. Elle passe son temps dans les rues de la capitale et apprend à conduire. C'est à ce moment qu'elle rencontre Carlos Vives. Cette rencontre devient le catalyseur de sa vraie transformation car il s'agit d'une rencontre avec le monde de la musique et de l'art mais

⁹⁵ *Arráncame la vida*, p. 136

aussi de la découverte de l'aspiration à un monde meilleur, à un Mexique moins corrompu et arbitraire.

La rencontre se produit au chapitre treize, juste au milieu du récit. La narratrice consacre sept chapitres (94 pages) à raconter cette histoire d'amour, ce qui souligne son importance dans la construction du personnage de Catalina. Le milieu du récit semble ainsi très approprié pour accélérer la transformation de la protagoniste et marquer une vraie rupture dans la construction du personnage. Notons d'emblée qu'il y a un avant et un après la rencontre avec Carlos. Catalina décrit dans les moindres détails cette première rencontre, comme si elle était en train de revivre à nouveau cet instant où sa vie croise celle du musicien. « No era muy alto, tenía la espalda ancha y los brazos largos. [...] Tenía los ojos oscuros, enormes, la piel blanca⁹⁶ », c'est ainsi que Catalina nous décrit cet homme inconnu dont la voix passionnée parlant de musique l'intrigue au point qu'elle reste écouter la répétition de l'orchestre qu'il dirige. Le premier contact verbal entre eux est violent puisque Carlos la fait partir, en larmes, de la salle de répétition. Catalina retrouve Andrés et apprend que l'homme qu'elle vient de croiser s'appelle Carlos Vives : « el hombre más necio que conozco. Su papá era general, pero él salió medio raro, le dio por la música⁹⁷ », selon la description d'Andrés. Quelques heures après cette première rencontre, ils se revoient au restaurant où Catalina et Andrés sont allés dîner. Andrés et Carlos se connaissent très bien puisque ce dernier est le fils du général sous l'ordre de qui Andrés se trouvait pendant la guerre. Carlos est un familier du général et ce dernier est ravi de se rappeler le temps où il a suivi partout le père de Carlos. Catalina avoue avoir eu peur de Carlos dans la salle de répétition et, pour cacher son émotion pendant le dîner, elle se met à boire et à sourire. Ce dîner est aussi l'occasion d'en savoir plus sur cet inconnu. Ainsi nous avons tout un chapitre, soit quatre pages dans lesquelles Mastretta raconte les premières heures de cette rencontre, soulignant ainsi l'importance de ces quelques heures dans la suite du récit.

Le chapitre suivant s'ouvre sur le jour qui suit leur rencontre. Andrés décide d'installer son bureau dans leur maison, il fait de Catalina sa secrétaire particulière et elle l'accompagne aux réunions politiques. Cependant, Catalina qui a toujours rêvé de cette exclusivité, se retrouve soudainement irritée par la présence de son mari. Elle commence à voir Andrés comme un homme faible et, pour la première fois, elle en fait

⁹⁶ *Ibid.*, p. 197-198

⁹⁷ *Ibid.*, p. 199

une description physique désavantageuse (« un ropero antiguo⁹⁸ »). « Dos días antes me hubiera hecho feliz », nous dit la protagoniste, « sólo que yo acababa de subir los escalones de Bellas Artes y me había enamorado de otro⁹⁹ ». Ainsi, nous pouvons interpréter la montée des escaliers comme une montée vers un autre monde, vers une autre vie, vers un autre idéal. Nous pouvons noter que Carlos, par son aspect physique, sa sensibilité et son intégrité symbolise l'homme idéal aux yeux de Catalina. Il est l'opposé du cacique machiste, corrompu et sanguinaire à qui elle est mariée. Nous pouvons noter que leur passion s'inscrit dans le registre de la pure tradition sentimentale, comme c'est le cas pour ce passage caractérisé par l'accumulation de l'adverbe « nunca » dans le discours de la protagoniste, pour souligner à quel point, du jour au lendemain, Catalina va mettre en cause la vanité de sa vie:

Nunca quise así a Andrés, nunca pasé las horas tratando de recordar el exacto tamaño de sus manos ni deseando con todo el cuerpo siquiera verlo aparecer. Me daba vergüenza estar así por un hombre, ser tan infeliz y volverme dichosa sin que dependiera nada de mí. [...] Nunca hice con tanta libertad todo lo que quise hacer como en esos días, y nunca sentí con tanta fuerza que todo lo que hacía era inútil, tonto y no deseado. Porque de todo lo que tuve y quise lo único que hubiera querido era a Carlos Vives a media tarde¹⁰⁰.

Jusqu'à ce moment du roman, le lecteur a l'impression que la lutte de Catalina consiste à obtenir une certaine indépendance par rapport à l'autorité de son mari. A ce moment précis de sa vie elle arrive à avoir accès à tout ce qu'elle a toujours souhaité : l'attention d'Andrés, participer à ses réunions avec des hommes politiques, découvrir ce qui lui a été interdit. Mais elle tombe amoureuse d'un autre. En réalité, c'est à ce moment que la protagoniste réalise que tout ce qu'elle a recherché c'était l'amour et la passion : « Claro que yo quería que me quisieran. Toda la vida me la he pasado queriendo que me quisieran¹⁰¹ ».

Signalons que cette nouvelle passion la transforme également physiquement. C'est à travers le regard d'Andrés que nous avons une description mettant en valeur Catalina (« Andrés descubrió que me había crecido el pelo y que su brillo era lo mejor que había visto en años, encontró que mis pies eran más lindos que los de cualquier japonesa, mis dientes de niña y mis labios de actriz¹⁰² »). Catalina retourne une deuxième fois à la répétition de l'orchestre dans l'espoir de voir Carlos. Cette fois elle

⁹⁸ *Ibid.*, p. 204

⁹⁹ *Ibid.*, p. 204-205.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 205. C'est nous qui soulignons.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 216

¹⁰² *Ibid.*, p. 205

reste stoïque et ne fuit pas lorsque Carlos lui refait des remarques désobligeantes. Nous pouvons noter une certaine ressemblance entre les personnages d'Andrés (celui du début du roman qui attire la jeune adolescente) et de Carlos. Cette similitude se dégage au niveau de la force et de l'audace que les deux hommes dégagent. Consciente de cela (« voy de un loco a otro¹⁰³ ») Catalina se plonge dans l'admiration de l'être aimé.

Dans la description de Carlos l'accent est mis sur ses mains comme dans le premier portrait d'Andrés. Ces mains détiennent le pouvoir et les autres le suivent sans se poser de questions. Les mains deviennent un élément omnipotent qui envahit tout l'espace jusqu'au corps entier de Catalina. Elle est subjuguée par les mouvements de ces mains et le pouvoir qu'elles dégagent. Signalons que Carlos est très perspicace et sûr de lui, son arrogance est soulignée davantage lorsqu'il exprime librement ce qu'il pense d'elle : « una mujer casada con un loco que le lleva veinte años y la trata como a una adolescente ». Le lendemain de cette deuxième rencontre avec le musicien, ce dernier vient dîner dans leur maison. Notons qu'il y a deux séquences consacrées à ce dîner. Un premier mouvement dans lequel Catalina, vexée par les remarques désobligeantes de Carlos visant la vanité de son statut social, prend une attitude de maîtresse de maison pour le contrarier mais Carlos se sent comme chez lui et ne prête pas attention aux piques que Catalina lui lance.

Le deuxième mouvement va être marqué par une conversation autour de l'édifice Sanborn's. Andrés en fait cadeau à Catalina, ce qui provoque une vive réaction de la part de Carlos qui met en cause l'origine de l'argent d'Andrés. Il continue d'attaquer Catalina et il souligne, avec une certaine ironie, les occupations futiles de la protagoniste : « ¡Cómo quiere que la quieran esta mujer !¹⁰⁴ » s'exclame-t-il. Notons que dans cette phrase il y a un cliché sous-jacent, allusif à la condition féminine mais Catalina prend les paroles de Carlos au pied de la lettre au début du chapitre suivant : « Claro que yo quería que me quisieran. Toda la vida me la he pasado queriendo que me quieran. La noche del concierto como ninguna¹⁰⁵ ». Notons que c'est un moment qui marque une évolution importante dans le personnage de Catalina. Le discours de la protagoniste nous montre jusqu'à quel point l'amour deviendra un point déterminant dans son évolution. En réalité, sa relation avec Carlos lui fait découvrir ce qu'est le véritable amour jusqu'au point de vouloir fuir avec son amant. Dans la relation avec

¹⁰³ *Ibid.*, p. 207

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 215

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 216

Carlos, il y a une transgression des normes de comportements admises, puisque Catalina choisit d'avoir un amant, mais en même temps la protagoniste réintègre les clichés sentimentaux de la femme amoureuse et soumise à son amant.

Signalons que Catalina est également fascinée par l'audace de Carlos parce que c'est le seul homme dont Andrés tolère les critiques sur l'origine douteuse de son argent : « Me sorprendió Andrés dando explicaciones, tolerando que se dudara de su honradez, hasta aceptando que su dinero no era limpio¹⁰⁶ ». Nous pouvons penser qu'aux yeux de Catalina, la présence de Carlos rend Andrés plus faible, voire ridicule et impuissant, lorsque ce dernier l'appelle par le diminutif « Chinti ». D'une manière générale, nous pouvons observer que le début de la relation se caractérise par une critique ouverte de l'existence futile de Catalina de la part de Carlos. C'est une manière de lui faire prendre conscience de ce qu'elle veut réellement.

Le chapitre quinze se centre sur la nuit du concert ; vingt-trois pages pour mettre en scène ce moment où les deux amants vont vivre leur première nuit d'amour. Dans la première séquence Catalina décrit le monde de la haute société et surtout les femmes des ministres sur lesquelles elle porte un regard profondément critique. Catalina décrit l'élégance des musiciens dans leurs costumes impeccables qui contrastent avec leur apparence peu soignée les jours de répétition. La deuxième séquence s'ouvre sur la deuxième partie du concert. Catalina évoque la musique en utilisant les adjectifs « triste » et « long » (« triste, triste y larga, larga¹⁰⁷») pour mettre en relief la peur qu'elle a éprouvée dès la première fois où elle a entendu cette musique. Cela peut être également interprété comme une sorte de présage sur le sort tragique des amoureux.

Aux yeux de Catalina, la musique transforme complètement Carlos. Elle le voit différent de l'homme arrogant qui se moque d'elle au cours d'un dîner. À la fin du concert, Carlos reprend avec son orchestre une musique familière à Catalina : celle que son père chantait tous les matins. Catalina fond en larmes et la facette sentimentale du personnage est encore soulignée lorsqu'elle voit dans son esprit une ressemblance entre le rire de Carlos et celui de son père. Ainsi, nous pouvons constater que Mastretta construit un personnage de narratrice qui crée des similitudes entre cet homme, qu'elle connaît à peine mais qui commence à prendre une place importante dans sa vie, et les deux hommes qui ont le plus compté jusqu'à ce moment : son père et Andrés. D'une

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 215

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 219

part, nous observons une certaine ressemblance entre les personnages d'Andrés (celui du début du roman qui attire la jeune adolescente) et Carlos. Cette similitude est soulignée par les précisions sur la force et l'audace que les deux hommes dégagent. Les mains deviennent ainsi un élément très érotique et suggestif du plaisir sexuel. D'autre part, la ressemblance entre le père et l'amant, montre que Catalina cherche à remplacer ce manque d'affection à travers cet homme qu'elle vient de connaître. Tous les éléments sont mis en place pour qu'elle tombe éperdument amoureuse. Cependant, comme à son habitude, Mastretta rompt les clichés sentimentaux lorsque Carlos déclare ouvertement à Catalina vouloir coucher avec elle. La scène souligne en même temps la soumission totale de Catalina :

–¿Qué quieres hacer ? –preguntó.
–¿Cuándo ?
–Ahora.
–Lo que tú quieras. ¿Tú qué quieres hacer ?
–Yo, coger.

La séquence suivante s'ouvre sur la scène où les deux amants se réveillent après leur nuit d'amour. Ils retrouvent Andrés ivre mort souhaitant continuer la fête. Il veut qu'on lui trouve des chanteurs pour lui interpréter *Temor*. Dans le chapitre seize Mastretta poursuit le récit de la nuit du concert. Il y a un déplacement spatial : on passe du lieu de la représentation à la maison de Catalina où le registre sentimental va être poussé jusqu'à l'extrême. Le chapitre s'ouvre par une brève présentation du personnage de la cantatrice Toña Peregrino et d'un certain Lara¹⁰⁸. L'introduction dans le récit de deux personnages ayant réellement existé, à ce moment précis du récit, sert à rendre encore plus vraisemblable les personnages fictifs. La cantatrice chante plusieurs chansons populaires à la demande d'Andrés. Les paroles de *Temor*, *Cenizas*, *La noche de anoche* et *Arráncame la vida* se mélangent au discours des personnages et font ressortir leurs émotions. Ainsi, Andrés semble transporté dans une époque plus innocente, alors que Catalina exprime ce qu'elle ne peut pas dire à haute voix et, surtout, le plaisir que son amant lui procure. Elle imagine que les paroles du boléro sont écrites pour elle : « esa canción que imaginé escrita para mí¹⁰⁹ », dit Catalina au sujet de *La noche de anoche*. Les paroles traduisent surtout son désir d'aimer et d'être aimée. D'une manière soudaine elle découvre l'amour véritable et la vraie passion amoureuse.

¹⁰⁸ Il s'agit du fameux chanteur de l'époque Agustín Lara qui est l'interprète de la chanson *Arráncame la vida*.

¹⁰⁹ *Arráncame la vida*, p.237

C'est comme une révélation pour elle et les chansons qu'elle chante révèlent son état d'âme : « ¿pero qué tú estás haciendo de mí ? que estoy sintiendo lo que nunca sentí. Te lo juro, todo es nuevo para mí¹¹⁰ ».

Cette scène, pleine de références musicales et sentimentales, s'achève par l'interprétation de *Arráncame la vida*. Cela représente symboliquement l'attachement de Catalina à son amant. D'un geste théâtral, Catalina pose la tête sur l'épaule de Carlos. Notons qu'à ce moment du récit, le titre du roman prend toute sa signification et le lecteur réalise l'importance, dans la construction de la protagoniste, de cette relation amoureuse qui est en train de se créer. Nous aurons l'occasion d'y revenir ; signalons seulement que la scène se termine avec le commentaire de la chanteuse qui casse cette ambiance solennelle avec un certain humour. Toña ramène les amoureux à la réalité en évoquant l'acte sexuel, ce qui contraste avec le registre sentimental des boléros : « ¿se quieren o se van a querer ?¹¹¹ »

Ce chapitre se ferme sur le lendemain matin. Dans la dernière séquence Mastretta montre la protagoniste dans sa salle de bain, dans une scène très théâtrale. Les multiples facettes du personnage, comme nous l'avons remarqué précédemment, créent une confusion en ce qui concerne l'image de femme libérée en quête de sa propre identité. Nous pouvons constater que la dualité du personnage résulte d'une stratégie narrative. Nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect de la construction du personnage de Catalina dans la troisième partie de cette étude lorsque nous aborderons l'analyse de l'écriture de Mastretta. Signalons tout de même que cette théâtralisation affichée produit un effet de distanciation du lecteur vis-à-vis du personnage.

Un second élément de distanciation est provoqué par une autre caractéristique de Catalina. La protagoniste connaît parfaitement la vraie nature du général Ascencio, mais un élément que les existentialistes appellent « la mauvaise foi » fait qu'elle feint de ne pas le savoir jusqu'au jour où elle commence à craindre pour sa vie et celle de son amant. Catalina est consciente que son aventure avec Carlos est différente des autres et elle commence à prêter plus d'attention aux rumeurs accusant Andrés de nombreux assassinats. Ainsi, ses craintes vont trouver tout leur fondement dans les chapitres dix-huit et dix-neuf (25 pages).

¹¹⁰ *Ibid.*, p.237

¹¹¹ *Ibid.*, p. 239

Le chapitre dix-huit s'ouvre sur la date qui va changer le cours de l'histoire de la protagoniste. La précision temporelle (date, mois, jour de la semaine) souligne l'importance des événements qui se sont produits : « ese dos de noviembre caía en miércoles¹¹² ». Catalina est contrariée de partir pendant cinq jours à Puebla loin de son amant. Elle rêve d'afficher au grand jour son amour avec Carlos et montrer à toutes ses admiratrices que c'est avec elle qu'il couche. A ce moment du récit s'intercale l'histoire de Lilia, la belle-fille de Catalina, qu'Andrés souhaite marier. Ce n'est pas un hasard si Mastretta donne de l'importance à ce personnage secondaire à ce moment du récit parce qu'elle crée à travers le discours de la protagoniste un parallélisme entre Catalina et Lilia. « Quince años antes, yo era como Lilia¹¹³ », déclare Catalina qui raconte durant quatre séquences comment elle a essayé de s'opposer à ce mariage arrangé entre Lilia et son prétendant. Cela traduit l'attachement de la protagoniste à la jeune fille surtout à cause des ressemblances qu'elle trouve entre cette dernière et elle-même. Il est important de signaler que Catalina, mère de deux enfants biologiques et belle-mère de six enfants qui vivent sous son toit, évoque rarement ses enfants. Il n'y a que Lilia qui devienne un vrai personnage secondaire justement dans le but de créer un parallélisme avec la protagoniste. Catalina, qui est en train de vivre le grand amour de sa vie et qui, pour la première fois, semble regretter réellement son mariage avec Andrés, souhaite donner à sa belle-fille le choix qu'elle n'a pas eu à son âge pour lui permettre de vivre pleinement sa jeunesse.

La famille va à Puebla et Carlos fait partie du voyage. Les deux amants se retrouvent toutes les nuits. Nous pouvons observer que cette relation rend Catalina plus audacieuse parce qu'elle affronte son mari sous son propre toit. Le dimanche, Carlos lui présente Medina, leader de la CTM. Le lundi, Catalina reste auprès de ses enfants et retrouve la joie auprès d'eux. Le mardi, Catalina organise une escapade avec Carlos. Les deux amants vont à Cholula et ils visitent une petite église dans le village. Catalina insiste pour faire un petit cérémonial de mariage. Ainsi, les deux amants échangent leurs vœux et s'unissent devant Dieu. Ils passent une matinée d'amour dans les champs. Leur idylle est soulignée par la description du champ fleuri, témoin de leur passion, qui vient d'annoncer métaphoriquement la mort de Carlos : « estaba todo sembrado con flores de

¹¹² *Ibid.*, p. 252

¹¹³ *Ibid.*, p. 255

muerto¹¹⁴ ». Le sort tragique de ce dernier est anticipé par son souhait d'être enterré à cet endroit. A leur retour, Andrés essaie de savoir si Carlos a rencontré Medina, pose des questions sur la femme qui se trouvait dans l'église durant la matinée, parce qu'il a fait suivre Catalina, mais celle-ci ne dit rien. Andrés fait quelques allusions sur son éventuelle relation avec Carlos mais Catalina ne montre aucun trouble et déclare ne pas coucher avec lui. De plus, les précisions temporelles dans le chapitre dix-huit (el domingo, el lunes, el martes), le fait que la protagoniste se rappelle avec exactitude le moindre geste, la moindre chose qu'elle a faite, tous ces éléments donnent une dynamique du récit, attirant l'attention du lecteur sur l'importance des événements qui se sont produits.

Le chapitre dix-neuf (7pages) met en scène le dîner, le jour de la disparition de Carlos. L'habit que Catalina choisit pour le dîner fonctionne comme une anticipation sur le sort tragique de Carlos, elle commence son deuil avant même d'avoir la certitude qu'il est mort : « Me vestí de negro¹¹⁵ ». La soirée ressemble étrangement à celle du chapitre quinze. Un chanteur vient interpréter *El Charro Blanco, Relámpago, Contigo en la distancia*, dont les paroles émeuvent Catalina et lui rappellent le début de son aventure amoureuse avec Carlos. A partir de l'annonce de la mort de Carlos jusqu'à la fin du chapitre les séquences deviennent brèves, focalisées sur des instants qui deviennent éternels. Le rythme du récit ralentit comme si le temps s'était arrêté. La narratrice attire l'attention sur le moindre détail en commençant par le corps du défunt, le choix de l'endroit pour la tombe, le choix du cercueil, jusqu'à l'enterrement, le deux novembre (la date sur laquelle la narratrice a commencé le chapitre dix-huit). Ainsi, à la fin du chapitre dix-neuf cette date prend toute son importance. Tout est décrit heure par heure, minute par minute.

Après l'enterrement, Catalina se consacre à garder vivante la mémoire de Carlos. Dans une boîte elle met les souvenirs qu'elle a de lui (quelques cadeaux, quelques photos et des coupures de journaux parlant de lui). Comme une héroïne mélodramatique Catalina vit le deuil de son amant en se retirant du monde et de la vie mondaine et en se consacrant à vénérer la mémoire de Carlos. Elle se voit jusqu'à la fin de ses jours retirée dans la petite maison qu'elle a achetée à côté de la tombe de son amant.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 265

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 289

Par rapport au récit concernant cette période de deuil, nous pouvons déduire que six mois se sont écoulés depuis la mort de Carlos et le chapitre vingt-et-un s'ouvre sur le mariage de Lilia. Mastretta consacre tout un chapitre à cet événement qui va déclencher deux rencontres importantes dans l'évolution du personnage : celle de la veuve de Velázquez¹¹⁶ et celle du cinéaste Quijano qui nous intéresse, en particulier, dans ce point de notre analyse. Durant la fête, Catalina va faire connaissance d'Alonso Quijano qui deviendra son amant au chapitre vingt-trois. Le personnage est introduit dans le texte par une description avantageuse qui met l'accent sur son aspect physique « *elegantísimo como Clark Gable, hombre perfecto*¹¹⁷ », ses origines « *poblano* » et son métier « *director de cine* ». Catalina semble à nouveau attirée par un homme cultivé, proche du monde artistique qui diffère tellement du monde politique qu'elle fréquente. Dans ce sens, nous pouvons considérer que par « *ses airs d'artiste* », le personnage de Quijano semble proche de celui de Carlos mais il est moins idéalisé que celui-ci : « *Hacia unos discursos con los que parecía ensayar el guión de su próxima película. Oyéndole me iba quedando dormida*¹¹⁸ ».

Nous pouvons noter que Catalina ne parle pas beaucoup de Quijano et, quand elle le fait, elle le présente parfois d'une manière négative et ridicule. En revanche, celui qui est toujours présent dans les pensées de la protagoniste c'est le fantôme de Carlos. Elle se laisse souvent entraîner dans des rêves où il est toujours vivant et où ils vivent leur amour sans la menace d'Andrés. Néanmoins, cette nouvelle relation marque un changement dans le comportement de la protagoniste : « *sin decidirlo me volví distinta*¹¹⁹ », nous déclare-t-elle. A partir de ce moment, Mastretta crée un personnage dans l'action. Catalina est à l'origine d'une série de changements dans sa vie : elle obtient une voiture de luxe, elle ouvre son propre compte en banque, elle aménage les entrées de sa chambre à coucher et celle d'Andrés et c'est elle qui décide à quel moment ils partageront le même lit, elle prend une certaine distance par rapport à son mari, apprend à le connaître différemment et son regard sur lui change. Elle n'a plus peur. Elle s'affiche publiquement avec son nouvel amant et ne craint plus la réaction d'Andrés.

¹¹⁶ La femme qui va lui conseiller le fameux thé qui provoquera la mort d'Andrés.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 311

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 340

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 339

Totefois, une scène qui traduit très bien le peu d'importance qu'elle donne à sa relation avec Quijano se trouve au chapitre vingt-trois, lorsqu'elle se rend pour les fêtes de fin d'année, dans la maison d'Acapulco accompagnée par ses enfants et son amant. Andrés vient les rejoindre ce qui provoque le départ du vaniteux Quijano. Cette scène est révélatrice d'une caractéristique très importante dans le comportement de Catalina par rapport à ses amants. A l'exception de Carlos, nous pouvons constater que tous les autres n'ont pas eu une présence assez forte pour faire de l'ombre à Andrés. Ainsi, lorsqu'Andrés vient rejoindre sa famille, Catalina va constater que le vaniteux Quijano, bien qu'il soit d'une beauté parfaite, se remarque moins que l'allure imposante du vieillissant Andrés. Son départ ne donne aucun regret à Catalina et deviendra l'occasion de la réconciliation des deux époux. Du jour au lendemain Catalina va mettre fin à cette relation « no busqué a Quijano », nous dit-t-elle, et jusqu'à la fin du roman elle va consacrer son temps à Andrés.

Pour conclure sur la construction de cette facette du personnage de Catalina, nous pouvons observer que notre analyse nous a permis de dégager deux éléments qui s'imposent. D'une part, nous avons un personnage construit sur le modèle de l'héroïne de mélodrame, un personnage qui assume les clichés de l'amour sentimental véhiculés par des scènes où Catalina confond constamment les paroles des chansons populaires avec ce qu'elle est en train de vivre. Elle identifie ses passions amoureuses aux clichés sentimentaux. Cependant, ce type de construction qui peut paraître lisse et conventionnel, est déconstruit par l'écriture de Mastretta. Celle-ci va donner une dimension plus épaisse au personnage de Catalina par le biais de l'humour et en lui faisant utiliser un vocabulaire assez grossier¹²⁰. Le deuxième constat que nous avons dégagé consiste à dire que Mastretta construit un personnage féminin qui traite souvent ses amants comme des objets, un passe-temps qu'elle utilise, soit pour mieux vivre sa grossesse (rappelons le cas de Pablo), soit pour combler le manque de l'être aimé disparu (nous nous référons au cas de Quijano). Ainsi, une fois de plus, Mastretta construit un personnage sur le critère de la dualité et de la contradiction. Tout cela peut s'expliquer par l'importance et l'omniprésence que Mastretta donne au personnage d'Andrés. Personne n'est égal au général Ascencio. Le seul vrai rival est construit à travers le personnage de Carlos qu'Andrés s'est hâté d'éliminer.

¹²⁰ Nous reviendrons sur le langage trivial de Catalina dans la troisième partie de notre travail en donnant des exemples et en analysant l'usage des mots et des expressions que la romancière met dans la bouche de la protagoniste.

b) Opposition à l'autorité d'Andrés

Dans ce deuxième point de notre analyse, nous envisageons de mettre l'accent sur un autre aspect de la construction de la protagoniste. Il s'agit de voir comment Mastretta met en relief des scènes où Catalina s'oppose à l'autorité de son mari. Nous avons déjà souligné dans le point précédent que la rébellion de Catalina contre les valeurs patriarcales s'exprime par le fait d'avoir des amants et d'en parler avec une certaine légèreté sans aucun remords ni scrupules. Pour compléter ce portrait de « femme rebelle » que nous avons dégagé il faut également rendre compte de la manière dont Catalina s'oppose au discours de son mari. Ces manifestations d'opposition ne sont pas contradictoires avec le silence imposé que nous avons analysé plus haut : il s'agit, d'une part, de moments où Catalina utilise ce qu'elle sait dans son propre intérêt et, d'autre part et surtout, de l'opposition manifestée, a posteriori, en tant que narratrice.

Mastretta commence à développer cette caractéristique du personnage assez tôt dans le récit. A partir du chapitre six, lorsque Catalina se rend compte de la vraie nature du général Ascencio et prend conscience qu'elle est en train de perpétuer le *statu quo* incarné par son mari à travers son jeune fils Sergio, c'est alors qu'elle décide de fermer le chapitre de l'amour maternel. A partir de ce moment du récit nous remarquons un changement dans le discours de Catalina. La naïve jeune fille commence à porter progressivement des jugements sur le discours de son mari. Dans le texte elle utilise les témoignages d'autres personnages qui viennent solliciter son aide pour reconstruire le véritable fonctionnement du monde politique dans le Mexique des années quarante en dénonçant ainsi les crimes, les abus de pouvoir et la démagogie politique. Catalina a souvent la possibilité de connaître les deux versions de certains événements (la version officielle et la version véritable) ce qui lui donne un certain pouvoir sur Andrés, pouvoir qu'elle va utiliser pour lui faire du chantage. Cependant, il faut noter que, lorsque Catalina s'aventure à faire du chantage à Andrés, c'est uniquement pour protéger ses propres intérêts. Ainsi par exemple, elle sacrifie son cheval préféré pour sauver son père mais elle le récupère à la première occasion en menaçant Andrés de dévoiler au journaliste don Juan la vérité sur ses affaires.

Il faut souligner que Catalina commence à repousser Andrés à partir du moment où elle a la preuve de ses crimes. Ainsi, après le meurtre de Maynez, Catalina refuse, pour la première fois, de coucher avec Andrés, dégoûtée de ce massacre, œuvre de son

mari. C'est également la première fois que Catalina s'affirme comme maîtresse de son corps :

Me trepó el vestido y yo apreté las piernas. Su cuerpo encima me apretaba los broches del ligero.

– ¿Quién lo mató? –pregunté.

–No sé. Las almas puras tienen muchos enemigos –dijo –Quítate esas mierdas [...]. Quítatelas –dijo mientras sobaba su cuerpo contra mi vestido. Pero yo seguí con las piernas cerradas, bien cerradas por primera vez¹²¹.

Nous pouvons également observer que Catalina décide d'avoir sa propre opinion sur les affaires d'Andrés sans se fier au discours de ce dernier. Elle se met à lire en cachette le journal de don Soriano (journal de l'opposition) et elle accède ainsi à une autre représentation de la réalité politique, différente de celle que son mari essaie de lui imposer. « Yo leía a escondidas su periódico. Cuando Andrés le aventaba y salía mentando madres, yo lo recogía y lo devoraba. A veces no entendía por qué se enojaba¹²² » nous déclare-t-elle, et son discours dans ce passage nous confirme la naïveté dont Mastretta a doté son personnage. Nous pouvons noter qu'à partir du moment où la protagoniste décide de connaître les affaires de son mari, bien qu'elle reste, comme personnage, sa complice officielle, en tant que narratrice elle dénonce les manœuvres politiques de ce dernier et elle restitue la vérité sur certains événements. Cette observation nous permet de mettre en avant l'habileté de Mastretta qui joue sur le double registre de Catalina : à la fois personnage complice et narratrice lucide, ce qui nous semble être une stratégie narrative nécessaire pour faire passer la vision de l'auteur sur certains hommes politiques arrivés au pouvoir après la révolution.

L'opposition de Catalina au discours d'Andrés se manifeste de différentes manières. Nous pouvons constater que ces actes d'opposition sont menés pour des raisons différentes. Ainsi, lors d'élections présidentielles, Catalina vote pour l'adversaire de Fito non pas parce qu'elle le considère meilleur candidat mais parce qu'elle sait qu'il va perdre et, en votant pour lui, elle se dédouane de toute complicité avec le futur gouvernement de Fito.

La protagoniste, en tant que narratrice, nous présente les faits sans trop d'explications ni détails. Elle nous parle tout simplement de tous ceux qui osent s'opposer au système et qui disparaissent du jour au lendemain. Catalina apparaît ainsi désenchantée non seulement par l'hypocrisie politique et le despotisme de son mari

¹²¹ *Ibid.*, p. 127

¹²² *Ibid.*, p. 89

mais aussi par le mariage et la maternité. En résumé, elle dénonce le fonctionnement de la société mexicaine de l'époque et, en particulier, le statut de la femme. Dans le roman de Mastretta il y a deux registres qui sont clairement délimités : celui du discours officiel qu'un bon nombre de personnages appuient et celui du discours désabusé dont se chargent certains personnages pour dénoncer le premier. Nous pouvons transposer ce constat dans le couple que forment Catalina et Andrés pour souligner l'opposition entre le discours d'Andrés et les analyses politiques qu'il fait à son épouse et les analyses que cette dernière en fait en tant que narratrice. Catalina évolue dans un environnement hypocrite et elle devient réellement adulte à partir du moment où elle commence à se sentir responsable de tous les crimes commis par Andrés, qu'elle s'est obstinément refusée à admettre pendant de nombreuses années, bien que pour cela il soit nécessaire d'introduire dans le récit un personnage qui va lui donner « un coup de pouce ». Au chapitre vingt-deux, presque à la fin du roman, par les paroles de Carmela, Catalina va être poussée à commettre l'action finale :

No entendía que yo siguiera viviendo con el general Ascencio. Porque ella sabía, porque seguro que yo sabía, porque todos sabíamos quién era mi general. A no ser que yo quisiera, a no ser que yo hubiera pensado, a no ser que ahí me traía a esas hojitas de limón negro para mi dolor de cabeza y para otros dolores¹²³.

Nous pouvons remarquer que la protagoniste de *Arráncame la vida*, bien qu'elle soit complice de son mari, développe parallèlement une capacité de résistance à l'autorité de celui-ci. Elle va, en quelque sorte, l'aider à mourir. Par conséquent, nous pouvons constater que Catalina a toujours adopté une opposition égoïste, et ne pense qu'à son propre salut. Dans ce sens, nous ne pouvons en aucun cas parler d'une idéalisation du personnage. Toutes ces observations nous amènent à ouvrir un dernier chapitre d'analyse sur la construction du personnage de Catalina.

4. La veuve joyeuse

Après avoir analysé les diverses facettes du personnage de Catalina, il y a un constat qui s'impose : il s'agit d'un personnage contradictoire et complexe et son comportement crée souvent des confusions sur l'image de femme libérée et émancipée qui pourrait s'imposer à la première lecture. Nous avons déjà signalé que la protagoniste

¹²³ *Ibid.*, p. 322

de *Arráncame la vida* transgresse une série de stéréotypes liés à la condition féminine dans une société patriarcale. Cependant, il reste deux facettes du personnage que nous n'avons pas encore explorées et qui révèlent le mieux, à notre avis, le processus de transgression dans la construction du personnage. Il s'agit en premier lieu, de faire quelques observations sur la scène finale du roman qui représente Catalina devant le cadavre de son mari. En deuxième lieu, nous allons développer notre analyse sur le rôle de Catalina en tant que narratrice du récit comme étant l'élément le plus transgressif de son évolution.

a) La mort d'Andrés

La mort ambiguë d'Andrés (étant donné que nous ne savons pas si elle est réellement due à l'absorption du thé que Catalina lui fait prendre en parfaite connaissance de ses effets toxiques, ou à cause du déclin de son pouvoir politique ; la question reste ouverte sur ce point et le lecteur est libre d'interpréter) et la scène de l'enterrement sont les deux derniers actes de ce « drame ». Catalina a la possibilité de prévenir Andrés sur les effets secondaires du thé mais elle ne le fait pas, délibérément. Par conséquent, nous pouvons considérer que c'est à ce moment du récit que Catalina décide réellement de prendre en main son destin et d'agir pour se débarrasser de son mari qui a contrôlé chaque moment de sa vie. Ainsi, le thé apparaît fondamentalement comme le symbole du désir plus que l'instrument d'un éventuel meurtre. On ne peut pas accuser Catalina d'avoir empoisonné son mari, tout au plus d'avoir, par son silence, laissé celui-ci s'empoisonner lui-même.

Les pages finales du roman apparaissent comme une synthèse du processus d'évolution et de transgression auquel Catalina adhère progressivement. La fin du récit devient ainsi un lieu de concentration et d'abondance de clichés mélodramatiques. (« Yo quiero una casa menos grande que ésta, una casa en el mar, cerca de las olas, en la que mande yo, en la que nadie me pida, ni me ordene, ni me critique¹²⁴»), déclare Catalina dans son monologue devant le corps de son mari défunt. Mais son discours manifeste également la sincérité de ses sentiments, après l'enterrement du général, dans les dernières lignes du roman. Le caractère « tragique » de cette fin disparaît dans son

¹²⁴ *Ibid.* p. 378

monologue intérieur et détruit l'image éventuelle de Catalina comme épouse, veuve et complice. Depuis cet avenir, annoncé avec un sourire, qui lui donne une autre dimension, celle de la femme prête à vivre pleinement :

Cuántas cosas ya no tendría que hacer. Estaba sola, nadie me mandaba. Cuántas cosas haría, pensé bajo la lluvia a carcajadas. Sentada en el suelo, jugando con la tierra húmeda que rodeaba la tumba de Andrés. Divertida con mi futuro, casi feliz¹²⁵.

Notons que, d'une certaine manière, la mort d'Andrés libère Catalina et lui donne la possibilité de commencer une nouvelle vie, «casi feliz», comme elle l'annonce à la fin du récit parce que cette nouvelle liberté lui procure l'occasion de s'isoler du monde pour se consacrer au culte de l'amant disparu. Dans ce sens nous pourrions nous demander si Catalina arrive réellement à tirer un trait sur ce passé, étant donné la force des fantômes qui l'ont marquée. Est-il vraiment possible de tourner la page du jour au lendemain ? D'autre part, selon les déclarations de Mastretta, Catalina n'obtient pas sa liberté à la mort du général mais bien avant : «Se libera desde el momento en que concibe que ella puede matar a Andrés. Hacia el final, ya aprendió a pensar sin él como su única posibilidad¹²⁶», nous dit l'auteur. Néanmoins, nous pouvons considérer que la façon dont elle obtient cette liberté est peu conventionnelle et exemplaire. Nous pouvons même dire que Catalina utilise les procédés sanguinaires qui étaient ceux de son mari. Signalons également que c'était peut être le seul moyen de se libérer de l'oppression qu'il lui imposait.

Ainsi, nous pouvons constater que la scène véhicule également une critique de cette société corrompue où le meurtre semble le seul moyen d'avancer. La fin ouverte que Mastretta propose au lecteur est pleine de sens. Elle ne porte aucun jugement, à chacun d'imaginer les scénarios possibles et, là encore, nous avons un élément de transgression. Mastretta nous livre un personnage féminin qui paraît insaisissable et indéfinissable jusqu'à la fin du roman. Les multiples femmes qui construisent le personnage de Catalina nous renvoient cette idée de transgression et de nouveauté.

Il faut également souligner la scène où les gens défilent pour présenter leurs condoléances à la veuve. Cela divertit énormément Catalina, c'est comme un spectacle dans lequel elle a le rôle principal : «Creo que me divertí esa noche. Era yo el centro de

¹²⁵ *Ibid.* p. 382

¹²⁶ **ROFFE, Reina.** « Entrevista con Ángeles Mastretta ». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1999, N°. 593, p. 83

atención y eso me gustó¹²⁷ », nous déclare-t-elle. Nous pouvons également noter que l'auteur place, d'une certaine manière, la condition de veuve comme l'état le plus enviable pour une femme. Le veuvage, pour les femmes des classes privilégiées, permet d'une part une certaine liberté et, de l'autre, de conserver le respect des autres parce que dans les sociétés patriarcales la situation de « viuda alegre » porte moins préjudice que celle de « divorciada ». Nous pouvons observer ce phénomène dans le discours de Josefita Rojas lorsqu'elle en parle à Catalina :

Me da gusto por ti. La viudez es el estado ideal de la mujer. [...] Se dedica uno a hacer todo lo que no pudo hacer con él en vida. Te lo digo por experiencia, no hay mejor condición que la de viuda. Que no me oigan decírtelo, pero es la verdad y que me perdone el difunto¹²⁸.

Le moment où Catalina décide de partager la fortune de son mari entre les nombreux enfants et maîtresses de celui-ci, en organisant une sorte de tirage au sort, se dessine comme l'un des passages forts dans cette scène finale. Ainsi, nous pouvons noter que Catalina n'est pas finalement une femme ambitieuse et intéressée, comme on aurait pu le penser à plusieurs reprises. A la fin, elle réalise que la plus grande richesse que son mari lui laisse c'est sa liberté. Ainsi, une fois pour toutes, elle décide de se libérer de la présence d'Andrés en utilisant un jeu de hasard pour partager les biens qu'il lui a laissés. Elle refuse également de lui consacrer du temps, comme elle l'a fait après la mort de Carlos :

Así que me dejas todo para que yo reparta. [...] ¿Quieres que lo adivine, que siga pensando en ti durante todo el tiempo que dure el horror de ir dándole a cada quien lo suyo ? ¿Qué te crees tú ? ¿Que no me vas a dejar en paz, que me vas a pesar toda la vida, que muerto y todo vas a seguir siendo el hombre al que más horas le dedico, que para siempre voy a pensar en tus hijos y tus mujeres ?¹²⁹

D'une manière générale, nous pouvons considérer que cette dernière scène représente un moment où la protagoniste fait le bilan de sa vie. Catalina parle également des moments heureux qu'elle a vécus auprès d'Andrés, elle évoque l'amour qu'elle a eu pour lui à un moment. Cependant, le texte met en avant le fait qu'elle se retrouve surtout elle-même. Ainsi, la quête identitaire de Catalina ne semble aboutir qu'au moment de son veuvage, comme si la mort d'Andrés était indispensable pour qu'elle puisse être elle-même.

¹²⁷ *Arráncame la vida*, p. 371

¹²⁸ *Ibid.*, p. 371

¹²⁹ *Ibid.*, p. 373

b) La position de narratrice

Nous pouvons observer que la perspective féminine ne peut pas s'expliquer sans mettre en relief les multiples interactions du code social. Une grande partie des actes et des gestes de Catalina intègrent, à première vue, les clichés conventionnels. Nous pouvons rappeler la relation entre « innocence » et « autorité » que la protagoniste évoque avec un recul temporel et émotionnel. Néanmoins, nous pouvons constater que la libération de Catalina opère dans un sens plus large que la simple dénonciation de la condition et du rôle de la femme dans la société mexicaine des années quarante. Dans la construction du personnage de Catalina il s'agit, surtout et avant tout, de mettre en scène un personnage féminin à la recherche de sa propre identité à travers un long processus d'évolution et de prise de conscience qui expriment le désir de la protagoniste de vivre sa vie comme elle le souhaite. Nous pouvons également ajouter que le fait de se mettre à écrire sa propre histoire représente en soi un passage à l'action.

Pour mieux cerner le personnage de Catalina, il est important de faire quelques observations sur le personnage adulte qui est en train de raconter une partie de sa vie correspondant aux années de mariage avec le général Ascencio. Ainsi, il est évident qu'une distance temporelle et émotionnelle s'instaure dans le récit du personnage-narrateur qui se remémore ce qu'il a vécu dans sa jeunesse. Ce point de vue narratif permet à la protagoniste, en tant que narratrice, de porter des jugements et d'émettre des commentaires sur ce qu'elle a fait, ce qu'elle aurait aimé faire et ce qu'elle n'a pas fait. Catalina devient une voix narrative que Mastretta a imaginée comme si elle appartenait à sa propre génération (les années 80) et les déclarations de Mastretta à ce sujet traduisent son envie de créer un personnage totalement transgressif et moderne par rapport à l'époque historique où elle le fait évoluer. Voilà ce que déclare Mastretta : « quería que luchara con una relación este hombre, que viviera su propia vida, que experimenta su sexualidad, que se permite tener amante, que cantara canciones de la época y, por fin, que fuera feliz siendo viuda ».

Il faut souligner que les références aux codes patriarcaux dans le texte de Mastretta, dans lequel la femme représente « l'autre » –reflet de la volonté de l'homme –, peuvent être interprétées comme une stratégie narrative soulignant la valeur de l'expérience pour transgresser les clichés. Catalina en tant que narratrice est consciente des progrès et des limites de son autonomie, et le récit rend compte de cela. De plus,

Catalina, en tant que personnage, échappe à l'image conventionnelle qu'évite systématiquement la narratrice de son histoire. Depuis sa position de narratrice, Catalina est capable de négocier un espace grâce au pouvoir que ce rôle lui donne et elle arrive ainsi à démanteler la construction symbolique de la condition féminine.

Nous pouvons constater qu'en tant que personnage Catalina adhère souvent au comportement conventionnel. En revanche, il est évident qu'en tant que narratrice elle a la capacité de critiquer les stéréotypes et dénoncer le modèle en vigueur. Il faut également souligner le fait que la narration ne se limite pas seulement à dénoncer le modèle auquel la société a soumis la femme mais encore qu'elle enquête sur les rôles féminins et les relations que les femmes entretiennent avec le pouvoir et les valeurs de la classe sociale dans laquelle le récit se déroule. Ainsi, la narratrice met en scène toute l'ambiguïté de la femme qui, elle-même, a soutenu les structures qui l'ont soumise. Le texte montre comment le pouvoir fait taire « l'autre » non seulement en le réprimant mais encore en l'assimilant, en le transformant en complice. Ainsi, par exemple, lorsqu'Andrés fait tuer Carlos, Catalina, en tant que personnage, se trouve à tel point compromise à côté du général qu'elle ne peut que se taire, mais en tant que narratrice elle est libre de raconter ce qui s'est passé.

Le « regard féminin », dans *Arráncame la vida* est incarné par Catalina qui essaie de se poser des questions sur son expérience en commençant par déconstruire les présupposés utilisés pour la représenter et la juger. Mastretta nous montre également, depuis ce même point de vue féminin, comment les dirigeants politiques du Mexique post-révolutionnaire trahissent les idéaux révolutionnaires en faveur de leurs propres intérêts. Ainsi, le roman de Mastretta peut être considéré à la fois comme un roman d'initiation dont la protagoniste est un personnage féminin et comme le récit distancié du monde masculin construit par une voix féminine. Tout au long du récit, Catalina passe d'un état d'aliénation à celui où elle retrouve une certaine liberté individuelle en parcourant un chemin difficile qui l'amène à l'indépendance mais également à la solitude.

En effet, nous pouvons considérer que Mastretta, en choisissant de développer son récit depuis le point de vue de ce que les critiques considèrent comme perspective de la « périphérie », attire l'attention sur une position libératrice de la femme opprimée qui arrive à prendre le contrôle de son destin. Catalina évoque sa propre réalité féminine et la transforme en élément central à l'intérieur du récit. En tant que personnage et

surtout en tant que narratrice, Catalina rejette les stéréotypes conventionnels auxquels la société souhaite l'intégrer. A travers le personnage de Catalina, Mastretta exprime la nécessité de rompre les canons traditionnels établis qui empêchent la femme de se libérer.

De même, Mastretta détruit l'image de la femme idéale véhiculée pendant des siècles par la culture patriarcale : le personnage de Catalina est trop individualiste pour qu'on puisse l'assimiler à l'abnégation que la société impose aux femmes ; elle privilégie toujours son propre plaisir au détriment de n'importe quel devoir familial. Catalina est un personnage sentimental, mais elle démythifie les stéréotypes du sentimentalisme traditionnel en accordant de l'importance à la sexualité dans ses relations avec les hommes. Mastretta, elle-même, déclare au sujet de la construction du personnage de Catalina, qu'elle a souhaité donner une grande importance à la liberté individuelle du personnage : « El amor, a Catalina, se lo devastó la vida finalmente. El mayor logro de la protagonista radica en que ella puede consigo misma. Por eso, es el triunfo del conocimiento personal¹³⁰ ». Une autre déclaration de la romancière vient appuyer cette idée lorsqu'elle dit : « es la historia de una mujer enamorada y su educación : cómo aprende que no puede ser solamente una mujer enamorada de su esposo sino que tiene que ser atrevida, beligerante y sobre todo, en control de su propia vida¹³¹ ».

Pour conclure sur toutes ces observations nous pouvons affirmer que Catalina est une femme passionnée, comme elle nous le dit elle-même dans le texte : « Yo quería que me quisieran ». Cependant, au cours du récit, Mastretta met l'accent sur le fait que Catalina se rend compte qu'il arrive un moment dans l'existence où le plus important c'est de savoir qui on est et ce qu'on veut faire de sa vie. Cette dernière remarque relève de la problématique de l'identité féminine que nous allons aborder dans la troisième partie de cette étude.

¹³⁰ **ROFFE, Reina.** « Entrevista con Ángeles Mastretta ». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1999, N°. 593, p. 83

¹³¹ **MUJICA, Barbara.** « Ángeles Mastretta : mujeres tenaces en el amor y la guerra ». *Américas*. 1997, N°4, p. 38

B. Emilia Sauri : l'exemple de la femme indépendante et déterminée

Emilia Sauri est la protagoniste du deuxième roman d'Ángeles Mastretta, *Mal de amores*, qui fait l'objet de notre étude. Mastretta choisit de construire ce personnage féminin principal en le faisant évoluer à diverses périodes de sa vie, ce qui constitue une constante dans la construction des protagonistes féminines. Mastretta va encore plus loin que dans *Arráncame la vida*, puisqu'elle décrit le processus de conception d'Emilia, sa naissance, son enfance, son adolescence pour terminer le récit sur les années de la maturité. Dans ce roman, le référent historique est également plus présent que dans le roman précédent et répond au projet de créer un parallélisme entre les différentes étapes de la vie d'Emilia et ceux du processus révolutionnaire au Mexique. Ainsi, nous avons choisi, comme dans le cas de Catalina, d'étudier la construction du personnage d'Emilia en suivant l'ordre chronologique du roman. Il faut souligner d'entrée, que la construction du personnage est étroitement liée à celle des autres membres de sa famille et c'est là que réside une des principales différences dans la construction des deux protagonistes. C'est un point que nous allons développer ultérieurement mais il nous semble important de le signaler dès maintenant pour apporter quelques éléments clés en ce qui concerne le personnage d'Emilia.

Nous pouvons noter d'emblée que le système de la dualité, que nous avons relevé dans l'étude du personnage de Catalina, devient également un élément important dans la construction du personnage d'Emilia mais Mastretta l'utilise d'une manière différente. Alors que dans le cas de Catalina la dualité répondait à un projet visant à mettre en relief les contradictions d'un personnage toujours dédoublé entre tradition et transgression, dans le cas d'Emilia la visée est différente. Avec Emilia, Mastretta arrive à créer un syncrétisme entre différents types de cultures et d'éductions qui donnent lieu à la construction d'un personnage basée sur la dualité. A la naissance, Emilia reçoit deux bénédictions culturellement différentes : l'une est indigène et l'autre occidentale. Cela devient le signe du métissage culturel et racial qui marque sa vie. Elle aime deux hommes de la même manière qu'elle suit deux idéologies différentes : l'idéologie révolutionnaire et l'idéologie libérale. Dans sa quête d'identité, elle ne dispose pas d'une seule identité fixe mais incarne des identités multiples tout au long de sa vie. Sa dualité est également accentuée par son éducation. Elle est éduquée par deux hommes,

son père et le docteur Cuenca et par deux femmes, sa mère et sa tante. Sur le plan professionnel elle va suivre deux formations, l'étude de la médecine en tant que science ainsi que les méthodes traditionnelles de guérison. Nous pouvons également noter que ses amies les plus proches, Sol et Helen, représentent deux mondes opposés : l'une est soumise aux codes patriarcaux et l'autre incarne l'indépendance. Par conséquent, il faut noter que tous les personnages secondaires qui constituent son entourage, apportent quelque chose de différent à la construction du personnage d'Emilia, créant ainsi une femme à multiples facettes qui transgresse les stéréotypes de la femme mexicaine traditionnelle.

1. Naissance / enfance

Dans ce premier point nous souhaitons mettre l'accent sur trois éléments qui caractérisent la construction du personnage d'Emilia. Tout d'abord, nous proposons d'analyser la naissance d'Emilia qui est symboliquement présentée comme un « don du ciel ». Dans un deuxième temps, nous allons voir comment Mastretta crée les bases transgressives du personnage d'Emilia par le biais de l'éducation et du noyau familial. En dernier lieu, l'auteur met en place les liens qui vont unir Emilia et Daniel.

a) Un don du ciel

Le début du roman est un lieu privilégié où l'auteur nous présente toutes les pièces majeures de la construction narrative : Diego et Josefa Sauri ; Milagros Veytia ; le docteur Cuenca et ses fils Salvador et Daniel ainsi que le personnage central, Emilia. Comme dans la tradition réaliste du 19^{ème} siècle, un narrateur omniprésent et omniscient nous fait découvrir le quotidien de ce monde. Il sait tout sur les personnages, il nous en fait une description physique et morale détaillée. Il observe, il transcrit mais il ne porte aucun jugement explicite.

Dans les vingt premières pages du roman, Mastretta met en scène le couple de Diego et Josefa, les parents d'Emilia. Le récit s'ouvre sur le personnage de Diego : « Diego Sauri nació en una pequeña isla que aún flota en el Caribe mexicano. Una isla

audaz y solitaria [...] la Isla de mujeres ¹³² », nous dit le narrateur. Après la description paradisiaque de l'île natale du père, le narrateur nous décrit le jeune Diego comme étant : « brillante, pulido, cubierto de sol y heredero de un afán sin explicaciones ¹³³ ». On découvre sa passion, dès l'âge de treize ans, pour les herbes qu'il étudie et son habileté pour aider les femmes lors des accouchements. À dix-neuf ans, il connaît toutes les plantes de son île. Le narrateur nous décrit également ce jeune homme comme défenseur des opprimés, ce qui provoque son exil pour avoir soigné une jeune femme sauvagement battue. Ainsi, dans les premières pages du roman Mastretta met en scène ce personnage masculin exceptionnel, cultivé et sensible à l'injustice que les femmes subissent.

De même, le nom symbolique de l'île, « Isla de mujeres », contribue à la construction d'un personnage masculin d'esprit ouvert par rapport à la condition de la femme. Après des années d'exil en Europe, Diego qui est décrit comme « cosmopolita y excéntrico » –ces deux adjectifs résument la construction d'un personnage masculin différent des autres, doté d'une culture humaniste et universelle et d'un esprit novateur– rentre au Mexique et son regard croise celui de Josefa dans le port de Veracruz. Il l'épouse quinze mois après. Le deuxième chapitre résume les dix années d'union parfaite du couple qui décide d'avoir un enfant. Après avoir connu des difficultés pour concevoir l'enfant tant désiré, Josefa tombe enfin enceinte. Diego est convaincu que ce sera une fille, il a même choisi le prénom d'Emilia, en faisant référence à Rousseau ¹³⁴ et son traité sur l'éducation. Le père souhaite que sa fille soit une femme intelligente et le choix du prénom n'est pas arbitraire. Diego croit que le fait d'attribuer ce prénom à sa fille, symbole de la modernité, la libérera des préjugés traditionnels pour lui permettre de devenir une femme moderne.

La petite créature dont l'avenir est déjà tracé par le choix de son prénom naît le 12 février à 7 heures du matin après neuf heures d'efforts. La scène de l'accouchement

¹³² MASTRETTA, Ángeles. *Mal de amores*. Madrid : Suma de letras, 2000, p. 9

¹³³ *Ibid.*, p. 10

¹³⁴ « la llamarían Emilia para honrar a Rousseau y hacerla una mujer inteligente » *Op. Cit.* p. 20. Le choix de Diego est intéressant, en effet il féminise le prénom masculin qui symbolise, dans le livre de Rousseau, l'éducation idéale que devrait recevoir un jeune garçon; mais, dans ce même ouvrage, le personnage féminin reçoit le prénom de Sophie, quant à l'éducation qui doit, selon Rousseau, lui être impartie, elle limite la jeune fille à des rôles féminins on ne peut plus traditionnels. Il s'agirait donc, pour Diego, d'appliquer les principes rousseauistes à l'éducation des filles ou, pour la romancière, de rendre hommage aux premières figures féminines émancipées du 18^{ème} siècle, telles Emilie du Chatelet et madame d'Épinay. Pour plus d'informations sur ces femmes, on peut lire le livre d'Elisabeth Badinter, *Emilie, Emilie, l'ambition féminine au XVIII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1983.

est un moment très important où le sort du nouveau-né va être jeté. C'est à ce moment que Mastretta introduit le personnage de la tante Milagros, la sœur de Josefa, qui va jouer un rôle important dans l'éducation d'Emilia. Sur le berceau du nouveau-né, le discours des deux femmes nous révèle l'ambiance dans laquelle la jeune fille va être élevée. D'une part, nous avons sa tante qui lui prédit des passions et des peines et, de l'autre, sa mère qui souhaite que son enfant soit heureuse. Ainsi, dès le début du récit, le narrateur met en relief la différente manière dont les deux femmes conçoivent l'avenir d'Emilia. La tante ambitionne que sa nièce incarne l'image d'une femme indépendante, égale à l'homme alors que la mère souhaite qu'elle soit heureuse. Les deux sœurs vont l'inscrire dans une généalogie en lui transmettant « l'exhortation familiale », une tradition des femmes Veytia qui se transmet de génération en génération :

Niña que duermes bajo la mirada de Dios, te deseo que no lo pierdas jamás, que vayas por la vida con la paciencia como tu mejor aliada, que conozcas el placer de la generosidad y la paz de los que no esperan nada, que entiendas tus pesares y sepas acompañar los ajenos. Te deseo una mirada limpia, una boca prudente, una nariz comprensiva, unos oídos incapaces de recordar la intriga, unas lágrimas precisas y atemperadas. Te deseo la fe en una vida eterna, y el sosiego que tal fe concede¹³⁵.

A cette exhortation, familiale et traditionnelle, Milagros va rajouter son propre serment en souhaitant à sa nièce de connaître la folie, l'impatience, la curiosité et l'intelligence. Il faut souligner que le narrateur insiste beaucoup sur la différence entre Josefa et Milagros pour mettre en relief d'emblée les multiples influences que reçoit Emilia. Ainsi, Mastretta construit le personnage de Milagros comme étant le prototype de la femme indépendante. Par son aspect physique et ses qualités morales, elle va devenir un exemple pour Emilia. Il faut également noter que le narrateur compare souvent Emilia à sa tante. Nous retrouvons cet élément dès la première description d'Emilia, bébé de trois mois : « se parecía a la tía¹³⁶ ».

Dans le troisième chapitre, le narrateur introduit la famille du docteur Cuenca. Nous avons une première séquence très détaillée sur le docteur ainsi que des indications sur ses parents, sur sa vie d'homme et sur son épouse défunte. Le narrateur va mettre en relief la différence entre la vie que le docteur mène les jours de la semaine, régis par la rigueur, et celle qu'il mène le dimanche, jour consacré aux réunions politiques, à la

¹³⁵ *Ibid.*, p. 26

¹³⁶ *Ibid.*, p.33

lecture et à la musique. Nous avons également une description de sa maison. Une maison personnifiée qui va jouer un rôle très important dans l'évolution des personnages. Le narrateur consacre une séquence de vingt-trois lignes pour nous décrire cette maison. Le procédé que Mastretta utilise est très traditionnel : le narrateur ouvre le chapitre en mettant en place, par le biais de la description des Cuenca, le décor du lieu qui va voir naître la passion entre Emilia et Daniel.

Emilia n'a que trois mois lorsque ses parents l'amènent chez les Cuenca. Elle est qualifiée par des adjectifs superlatifs qui traduisent le grand amour que ses parents lui portent : « algo excepcional », « el tesoro de los Sauri », « el juguete de los Sauri ¹³⁷ ». C'est le jour de la première rencontre entre Emilia et Daniel. La description du jeune garçon de trois ans nous donne déjà des indications sur son caractère inquiétant et troublant (« ojos indecisos entre café y verde » ; « mirada burlona ¹³⁸ »). La description est centrée sur ses yeux et l'expression de son regard, l'adjectif « indeciso » et la difficulté de définir la couleur de ses yeux nous guide déjà vers la complexité et la dualité du personnage qui vont se refléter dans sa relation avec Emilia. Le jeune Daniel est curieux de voir Emilia et il s'enfuit une fois sa curiosité satisfaite. Cette fuite va devenir le symbole de leur relation dans l'avenir.

Le chapitre quatre s'ouvre sur une description de la maison des Sauri. Quatre séquences et six pages pour décrire la maison en donnant de l'importance à son histoire, à sa valeur sentimentale pour Josefa (son seul héritage). Nous avons dans le texte une séquence dans laquelle le narrateur décrit dans le moindre détail la pharmacie que Diego a ouverte au rez-de-chaussée ainsi qu'une séquence de deux pages consacrée à la description du deuxième étage (les habitations de la famille), le royaume de Josefa. La maison des Sauri, de même que celle des Cuenca, occupe une place privilégiée dans le récit, celle d'espaces stratégiques qui symbolisent la passion, la ferveur révolutionnaire et la paix. La maison tient un rôle important aussi bien dans *Mal de amores* que dans *Arráncame la vida* ; la maison, en tant que lieu intime, apporte des éléments sur la construction des protagonistes et permet de distinguer quelques différences dans le projet et les intentions de Mastretta ¹³⁹.

¹³⁷ *Ibid.*, p.33, 35 et 36 respectivement.

¹³⁸ *Ibid.*, p.34

¹³⁹ Nous étudierons en détail la symbolique de l'espace dans les deux romans dans la partie consacrée au temps et à l'espace

b) Les bases de l'éducation

Dès la naissance d'Emilia, le narrateur nous révèle la confrontation entre deux types d'éducation. D'une part, le père lui parle du monde et, de l'autre, la mère lui lit *Shirley* de Charlotte Brontë. Avec humour, le narrateur nous montre la confrontation entre une éducation universelle, celle du père, et une éducation plus « féminine », dans une acception traditionnelle, celle de la mère. Le narrateur nous fait part des premiers pas de la fillette qui sont à l'origine de la première dispute entre les parents. Cette scène montre également les différences dans le type d'éducation des deux parents. Josefa semble plus protectrice alors que Diego souhaite que sa fille connaisse tout depuis son plus jeune âge.

Le narrateur nous donne également des indications sur la formation intellectuelle de la petite fille. Le choix de l'école d'Emilia donne lieu à de nombreuses discussions entre les parents. D'une part, Diego est contre l'éducation religieuse, il souhaite que sa fille reçoive une éducation moderne. Josefa, en revanche, ne pense pas qu'à l'âge de sept ans Emilia puisse se rendre compte de la différence. Ils finissent par trouver un collègue et ils expliquent à Emilia que la religion qu'on lui enseigne au cours de catéchisme est une théorie comme n'importe quelle d'autre. Le narrateur nous décrit les quatre personnages qui s'occupent de l'éducation d'Emilia. Sa mère Josefa lui apprend le piano et lui donne le goût des romans ; son père Diego lui inculque le goût des voyages, de la médecine et de la politique ; sa tante Milagros lui enseigne les théories des dieux mayas et le docteur Cuenca lui apprend à jouer du violon ainsi que la médecine, en cachette. Les bases de l'éducation d'Emilia sont ainsi posées dès le début du roman. Cela correspond au souci principal de l'auteur de construire un personnage prototype en mettant l'accent sur l'importance de l'éducation et de la famille pour rendre possible le destin d'Emilia. Sans ces deux éléments il semble impossible de donner vie à un personnage féminin aussi transgressif que celui d'Emilia.

Nous pouvons observer que le début du roman réunit tous les éléments pour construire le personnage d'Emilia comme le « prototype » de la femme moderne par excellence. Il convient de souligner le choix du contexte historique et celui de commencer le récit à la fin du 19^{ème} siècle pour mettre l'accent symboliquement sur le passage à un nouveau siècle plein d'espoir. Il y a une phrase qui résume l'idéalisme de Diego et sa profonde conviction de la destinée extraordinaire de sa fille « Ella vivirá

toda su vida en otro siglo ¹⁴⁰», nous dit-il à plusieurs reprises dans le texte. Ainsi, nous pouvons constater que Mastretta va rajouter à l'importance de l'éducation, l'importance du contexte sociohistorique dans la construction du personnage d'Emilia. D'autre part, le choix de l'époque implique également le désir d'inscrire le récit dans le contexte politique du Mexique, marqué par une dictature et l'éveil d'un nouvel élan démocratique. Ce contexte historique sert de toile de fond sur lequel l'auteur dessine cette famille extraordinaire, libérale et humaniste qui donnera toutes les chances à Emilia de transgresser les stéréotypes d'une société patriarcale.

L'enfance d'Emilia est rythmée par le souci des parents de lui donner la meilleure éducation possible, par les retrouvailles avec Daniel au cours des vacances et par les dimanches chez les Cuenca. Emilia grandit dans un monde multiculturel, entourée d'amour et de tendresse. Cette jeune fille est parfois troublée par la multitude de connaissances qu'on lui donne. Tout le monde la croit différente alors qu'elle pense que ce sont ses parents qui sont étranges : « Soy como los demás. Sólo que ustedes son más raros que otros padres¹⁴¹ » déclare-t-elle. Ainsi, le chapitre six se ferme sur les premières règles d'Emilia en clôturant symboliquement la période de l'enfance. Le temps a vite passé, Emilia a grandi un peu rapidement pour Josefa qui doit accepter que sa fille est maintenant une adolescente.

c) Emilia / Daniel : la naissance d'une relation basée sur l'absence et la présence

Nous avons déjà évoqué la première rencontre entre Emilia et Daniel. La deuxième fois que le narrateur nous parle des deux enfants intervient au chapitre cinq, qui s'ouvre sur une indication temporelle : « Fue un domingo memorable ». Ce fameux dimanche dont le narrateur est soucieux de nous donner tous les détails est riche de sens. La minutie avec laquelle il nous rapporte les faits témoigne de l'importance de cette scène dans la construction de la relation entre Emilia et Daniel. Il faut noter qu'à la fin du chapitre quatre Emilia fait un cauchemar dans lequel Daniel incarne le Diable. Josefa sait que sa fille a peur de chanter chez les Cuenca et que Daniel la perturbe alors que Diego préfère que ce soit Emilia qui en parle au lieu d'écouter les interprétations de

¹⁴⁰ *Mal de amores*, p. 63

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 73

Josefa. Ce passage nous permet de dégager deux éléments. Nous avons, d'une part, la suggestion d'une relation inquiétante qui est en train de naître entre Emilia et Daniel par le biais de la comparaison de Daniel au Diable et, d'autre part, l'évocation des parents d'Emilia qui vont être en désaccord au sujet de cette relation¹⁴².

Le narrateur commence le récit en expliquant l'importance des habits du dimanche aux yeux de Josefa qui tient à ce que sa fille soit bien habillée. Nous pouvons noter que les habitudes traditionnelles de la mère contrastent avec celles du père qui veut incarner la modernité en transgressant les préjugés. Emilia porte une robe de poupée (« un vestido lleno de volanes y adornado con una banda color de rosa en la cintura¹⁴³ ») et le narrateur commente son apparence avec une certaine ironie en la comparant à une poupée : « muñeca de porcelana [...] obra maestra¹⁴⁴ ». La robe de poupée fait pleurer Emilia mais elle récupère vite ses esprits pour aller chez les Cuenca. Ce détail nous permet d'affirmer que Mastretta construit un personnage féminin qui contrôle ses émotions dès le plus jeune âge. Nous pouvons constater que le narrateur met l'accent sur l'habit dominical d'Emilia pour souligner dans la scène suivante le peu d'importance que la fillette donne à son apparence.

La jeune Emilia, agacée par le regard moqueur de Daniel (qui voit les habits d'Emilia comme une sorte de déguisement « disfrazaron à la niña de muñeca¹⁴⁵ ») va tout faire pour lui montrer qu'elle n'est pas une poupée. Cette scène montre la force de caractère d'Emilia qui, depuis son plus jeune âge, croit en l'égalité des sexes et très naturellement va enlever la robe encombrante pour monter à Daniel qu'elle peut courir aussi vite que lui. Sa détermination est soulignée par l'expression de son regard, comme le souligne le narrateur : « la fuerza con que miraban sus ojos de almendra oscura¹⁴⁶ ». Nous pouvons remarquer que dès l'enfance il se crée une sorte de compétition entre eux. Emilia voudra toujours prouver à Daniel qu'elle peut faire aussi bien que lui et cherchera toujours à se dépasser.

Ce jeu d'enfance deviendra le symbole de leur relation amoureuse à l'adolescence. Daniel est puni par son père qui décide de l'envoyer dans un internat parce qu'il n'arrive plus à dominer le caractère désobéissant de son fils. Cette scène

¹⁴² Le texte nous dit que le cauchemar d'Emilia donnera lieu à la deuxième dispute de ses parents en dix-sept ans de mariage. Cela souligne davantage l'annonce d'une relation compliquée et douloureuse.

¹⁴³ *Mal de amores*, p. 51

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 51

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 51

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 51

transforme l'antagonisme en amitié et les deux enfants s'unissent pour la vie. Leurs jeux se transforment en rites dont la seule règle est l'égalité. Le narrateur décrit Daniel comme quelqu'un qui a du mal à exprimer ses sentiments et c'est l'un des éléments qui caractérisent la construction de ce personnage. Emilia, en revanche, semble avoir plus de facilités pour exprimer et montrer ce qu'elle ressent : « aprendió de su madre a contar sin recato las tribulaciones de su corazón¹⁴⁷ ». La complicité entre Emilia et Daniel se consolide grâce à Milagros qui essaie de les réunir à la première occasion. Pendant les vacances elle leur fait découvrir des sites historiques. Elle leur enseigne l'histoire des indigènes en soulignant la barbarie des Espagnols.

Nous pouvons observer que le départ de Daniel marque le début d'une relation fondée sur l'absence et la présence. Cette séparation accentuée par la suite les différences dans leur choix de vie. Cette idée de l'amitié qui naît à l'enfance et qui se transforme en sentiment amoureux à l'adolescence est un cliché que Mastretta utilise dans la construction de la relation entre Emilia et Daniel. Cependant, comme nous l'avons déjà souligné lors de l'analyse de *Arráncame la vida*, la romancière va utiliser le procédé de déconstruction des clichés sentimentaux en introduisant le personnage de Zavalza, ce qui va donner lieu à la naissance d'un triangle amoureux, l'élément le plus subversif dans la construction du personnage d'Emilia.

2. L'adolescence

L'évocation de l'adolescence correspond au projet de mettre en relief deux éléments importants dans la construction du personnage d'Emilia. Dans un premier temps, nous pouvons constater que l'auteur poursuit l'idée de créer un parallélisme entre les changements politiques au Mexique et l'évolution du personnage d'Emilia. En deuxième lieu, c'est l'âge où la protagoniste va connaître la naissance de son premier amour en même temps que sa première déception amoureuse. En dernier lieu, notons que c'est également l'âge où elle va commencer sa formation professionnelle. Ainsi, nous allons analyser ces éléments pour voir comment ils participent de la construction d'un personnage féminin original.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 58

a) Adolescence / progrès

L'entrée d'Emilia dans la période de l'adolescence est symboliquement mise en parallèle avec les changements économiques qui se produisent au Mexique au début du 20^{ème} siècle. Nous pouvons constater que le narrateur insiste énormément sur ce début de siècle plein d'espoir : « El siglo fue cambiando muchas cosas¹⁴⁸ », nous dit-il en ouvrant le chapitre sept. Dans la première séquence le narrateur dresse un catalogue, énumérant les nombreux progrès économiques et industriels qui dépassent même l'imagination de Diego. Il nous parle des innombrables richesses du pays (l'or, l'argent, le cuivre, le pétrole, le textile) ainsi que de l'influence grandissante des Etats-Unis et de l'Angleterre. En marge du progrès, la pauvreté de la population s'accroît, la situation politique est instable et le narrateur nous montre la fragilité du système lorsqu'il déclare : « Todo esto a una velocidad incontenible que iba convocando catástrofes al mismo tiempo en que florecía¹⁴⁹ ». Le narrateur nous présente le processus d'évolution du pays en passant d'une vision globale à une vision particulière. Ainsi, le narrateur déplace son point de vue sur les réunions du dimanche chez le docteur Cuenca pour rendre compte de la façon dont les Mexicains perçoivent les événements sociopolitiques. Nous pouvons observer un changement dans les discussions du dimanche qui traduit les tensions naissantes dans le pays :

Las tertulias en la casa del doctor Cuenca cedieron los espacios de inocencia musical y literaria que tuvieron alguna vez, a la discusión sin tregua de los desperfectos acarreados por la bonanza modernizadora y el autoritarismo del régimen¹⁵⁰.

Le narrateur parle de l'implication de la famille Cuenca dans l'opposition au régime politique. On découvre Daniel, qui est devenu un jeune homme de vingt ans, impliqué dans l'organisation de la future révolte contre le gouvernement de Porfirio Diaz.

Dans une brève séquence de treize lignes le narrateur nous parle d'Emilia qui fête ses quinze ans. La fête va se transformer en une réunion de plus des amis politiques de son père. Cette scène est révélatrice de l'importance du contexte historique puisque, même l'anniversaire d'Emilia, pourtant protagoniste du roman, passe en second plan.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 78

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 78

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 78-79

Cela suggère également à quel point l'avenir d'Emilia dépendra des tensions politiques dans le pays.

A l'occasion des quinze ans d'Emilia, le narrateur nous fait un portrait très complet de la jeune fille et il choisit de la décrire en adoptant le point de vue de sa tante Milagros, ce qui implique un portrait assez avantageux et subjectif. Dans ce portrait le narrateur établit des comparaisons physiques avec la mère, le père et la tante. Tout en Emilia est parfait même la petite imperfection de son visage la rend encore plus unique aux yeux de la tante: « criatura excepcional, gracia extraña y misteriosa » ; « la perfecta nariz de su madre » ; « pequeña marca de la varicela » ; elle a les yeux de son père « oscuros y grandes como un enigma » ; « buenos huesos de la cara » ; « tenía, como Milagros, los pómulos salidos, la frente amplia, las cejas altas y precisas¹⁵¹ ». Nous pouvons constater que les ressemblances physiques avec les membres de sa famille correspondent à l'éducation que chacun lui donne en créant ainsi une femme parfaite qui réunit les meilleures qualités. Nous avons également une description des vêtements d'Emilia qui marquent le passage de l'enfance à l'adolescence. Elle porte pour la première fois une jupe longue : « falda larga, traje de seda clara idéntico al que ilustraba la penúltima portada de *La moda Elegante*¹⁵² ». Emilia est devenue une belle jeune fille et la seule chose qui trahisse son jeune âge, c'est sa démarche. Nous avons également des indications sur l'aura que la protagoniste dégage. Le narrateur introduit une comparaison entre la légende des anges qui habiteraient la ville de Puebla et Emilia. Au bout du compte, on peut toujours douter d'une légende mais on ne doute pas de ce qu'on voit réellement et la gracieuse Emilia est décrite comme un ange par le narrateur.

b) Le bonheur du premier amour : clichés et transgressions

Dans le chapitre sept nous avons également deux indications temporelles qui nous permettent de situer les changements économiques dont le narrateur parle entre 1904 et 1907. Ainsi, dans une séquence de trois pages le narrateur résume trois ans de l'existence des personnages. Cette technique narrative nous amène à nous demander pourquoi le narrateur a choisi de condenser l'information concernant l'évolution des

¹⁵¹ *Ibid.*, p.84 pour l'ensemble des citations.

¹⁵² *Ibid.*, p.85

personnages au cours de ces trois ans. Notre analyse du chapitre sept nous amène à quelques conclusions importantes en ce qui concerne la construction des personnages d'Emilia et de Daniel. L'accélération du récit correspond à une volonté de créer un double effet de surprise. D'une part, il y a la surprise du lecteur lorsqu'il découvre l'évolution des deux protagonistes et, de l'autre, il y a la surprise des protagonistes lorsqu'ils se revoient trois ans après. Ils se redécouvrent en même temps que le lecteur les redécouvre à travers leurs regards respectifs.

Cette scène des retrouvailles se déroule dans la maison des Cuenca au cours d'une habituelle représentation du dimanche. Ce lieu et cet espace temporel fonctionnent dans le texte comme une sorte de rite répétitif qui rythme la relation entre Emilia et Daniel. Notons que, à ce niveau du roman, la maison des Cuenca est le seul endroit où nous pouvons voir Emilia et Daniel ensemble. Une semaine après son anniversaire, Emilia s'apprête à faire sa première représentation chez les Cuenca. L'importance de ce jour est soulignée par l'espace textuel consacré à raconter les événements. Emilia joue du Bach et le lecteur apprend que, pendant les trois dernières années, elle s'est entraînée deux fois par jour avec le docteur Cuenca. L'espace textuel consacré au jour de la représentation contraste également avec l'espace textuel consacré à raconter trois ans de l'existence des personnages. Nous avons ainsi au chapitre sept, cinq pages qui résument les trois années qui viennent de s'écouler alors que la soirée de la représentation compte quinze pages au chapitre sept, et onze pages au chapitre huit. L'important espace narratif que le narrateur accorde à la soirée met en avant l'importance de celle-ci dans la construction de la protagoniste. C'est une soirée qui déclenche des changements non seulement dans le personnage d'Emilia mais aussi dans celui de son amie Sol, ses parents et sa tante¹⁵³.

Le climax de cette soirée, dont le narrateur prend soin de nous donner les moindres détails, se trouve dans la scène des retrouvailles entre Emilia et Daniel. Emilia est profondément troublée et le narrateur traduit son émotion en faisant appel à sa mémoire : « No era y era el Daniel de su memoria¹⁵⁴ ». L'intelligence d'Emilia va lui permettre de cerner rapidement ce qui a changé en lui. Il a le même geste complice, le même sourire, les mêmes yeux mais lorsqu'il lui parle à l'oreille, elle découvre des

¹⁵³ Les retrouvailles entre Daniel et Emilia conditionnent le comportement entre Emilia et ses parents, entre Emilia et Sol.

¹⁵⁴ *Mal de amores*, p. 86

émotions inconnues et le nouveau Daniel lui fait peur : « el terror a un intruso¹⁵⁵ ». Nous pouvons observer que la jeune Emilia de quinze ans découvre soudainement les symptômes de l'amour et de la passion. Le narrateur souligne que tous deux ont changé et il poursuit le déroulement de la scène en adoptant simultanément le point de vue que Daniel a sur Emilia et celui qu'Emilia porte sur Daniel. Tous deux s'observent et se redécouvrent. Le choc des émotions se traduit par les constantes comparaisons que Daniel et Emilia font entre ce qu'ils sont en train de voir et ce qu'ils connaissaient déjà de l'autre. L'Emilia que Daniel voyait comme un jouet pendant son enfance est devenue une déesse, son regard est toujours aussi vif mais il est devenu plus féminin, sa bouche éveille le désir de l'embrasser. De même, Emilia observe le corps de Daniel qui a changé, ses mains¹⁵⁶ sont grandes, il a de longs doigts, une allure svelte et la peau bronzée. Emilia est désarmée face à Daniel et aux sensations qu'il éveille en elle. Consciente de sa faiblesse et de sa subjectivité, Emilia se lance pourtant à l'aveuglette dans les bras de Daniel.

Après avoir mis l'accent sur les changements physiques d'Emilia et de Daniel, le narrateur poursuit le récit en attirant l'attention sur leur évolution morale. Ainsi, il nous fait découvrir la ferveur révolutionnaire de Daniel au cours du discours qu'il prononce. Emilia se sent vite exclue, elle ne partagera jamais cette ferveur qu'elle ne comprend pas et c'est ce qui deviendra la cause de leur désaccord et de l'impossibilité de vivre en couple. A l'instant où Emilia découvre la passion, elle vit également la désillusion amoureuse. Elle a cru connaître Daniel mais elle se rend compte que les trois années d'absence représentent une éternité dans l'évolution d'un être. Elle comprend que Daniel n'est pas rentré pour rester et que son élan révolutionnaire est plus fort que l'amour qu'il peut lui porter. Nous pouvons ainsi observer que dans la scène des retrouvailles Mastretta utilise le cliché sentimental de l'amour qui naît à l'enfance, se consolide à l'adolescence et dure jusqu'à la mort. En revanche, la lucidité qui est attribuée à Emilia déconstruit ce cliché. Mastretta construit le personnage d'une jeune fille déterminée et lucide et en aucun cas naïve. C'est cet élément qui contribue à la construction d'un personnage féminin transgressif.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 87

¹⁵⁶ Notons que la référence aux mains est un élément constant dans la description des personnages masculins dans les deux romans de Mastretta. Les mains, dans l'œuvre de Mastretta, symbolisent la puissance et la domination, comme nous l'avons déjà souligné à l'occasion de l'étude du personnage de Catalina.

Diego essaie de tempérer la colère d'Emilia en lui rappelant son destin extraordinaire. Nous pouvons observer l'importance de la figure du père dans la construction du personnage d'Emilia. Il existe une grande confiance et beaucoup de complicité entre eux. Diego, souvent décrit comme rêveur, voit en sa fille l'avenir dont il rêve pour son pays. Il va lui donner tous les moyens d'aller jusqu'au bout de son destin, sans contraintes, sans reproches. Ainsi, à travers le personnage d'Emilia, Mastretta va donner vie à cet avenir en proposant un autre modèle et en déconstruisant les codes patriarcaux.

Daniel part à la fin de la représentation et nous pouvons constater que les bases de sa relation amoureuse avec Emilia vont reposer, tout au long du roman, sur son absence et sa présence auprès d'elle. Nous assistons à la réapparition de Daniel dans la vie d'Emilia quelques années après : « Durante los siguientes años¹⁵⁷ ... », nous dit le narrateur au chapitre neuf alors que Daniel réapparaît dans le récit au chapitre dix. Nous pouvons également observer que dans les apparitions et disparitions de Daniel il y a toujours l'effet de surprise. Ainsi, de passage à Puebla, il débarque soudainement chez les Sauri et nous le retrouvons dans les bras d'Emilia, comme s'il n'était jamais parti. La scène est pleine d'éléments sensuels et érotiques qui traduisent le désir et l'impatience des deux jeunes corps.

Cette scène nous permet de dégager deux éléments essentiels qui caractérisent la construction du personnage d'Emilia. En premier lieu, notons que Mastretta introduit la sexualité comme symbole de transgression. Emilia est présentée comme une jeune femme qui vit librement et ouvertement sa passion avec Daniel. Elle ne se cache pas de ses parents et vit sa première expérience sexuelle sous leur toit. De plus, Diego et Josefa tolèrent le choix de leur fille et l'encouragent même à mener une vie sans la pression des codes sociaux. La réaction des parents, et surtout celle du père, conforte l'idée que nous avons avancée au début de notre analyse sur l'importance du noyau familial dans la construction du personnage d'Emilia. La tolérance, l'esprit libre et avant-gardiste des parents¹⁵⁸ contribuent à la formation d'une femme qui va incarner davantage la modernité et la transgression.

¹⁵⁷ *Mal de amores*, p. 113

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 133 « Diego [...] más muerto de celos que de preocupación por la moral sexual del siglo XX, se destrajo con la zozobra de Josef ». C'est avec ces mots que le narrateur nous décrit la réaction du père lorsqu'il découvre Emilia dans les bras de Daniel. Cela montre la tolérance du père mais aussi le lien passionnel qui l'unit à sa fille.

Nous pouvons remarquer un élément constant dans la manière dont Mastretta évoque la sexualité de ses deux protagonistes féminines. Il s'agit de la métaphore de la mer qui devient le symbole que Mastretta utilise pour décrire le désir sexuel naissant et la passion, aussi bien dans le personnage de Catalina que dans le personnage d'Emilia. « El mar abierto en el que navegaba¹⁵⁹ », c'est avec ces mots que le narrateur nous décrit les émotions d'Emilia au retour de Daniel. Le narrateur se réfère à cette première image de la mer qu'Emilia découvre à l'enfance accompagnée par Daniel : « frente al primer mar de sus ojos, Emilia conoció el calor del trópico y el café en que sus padres se enamoraron de golpe y sin regreso¹⁶⁰ ». Le narrateur crée un parallélisme, dès le début du roman, entre le coup de foudre que les parents d'Emilia ont vécu et celui de leur fille quelques années après. La mer est le symbole de la dynamique de la vie, lieu des naissances, des transformations et des renaissances¹⁶¹. Dans la construction du personnage d'Emilia, la mer symbolise la naissance de l'amour et la passion pour Daniel. Un amour en mouvement, ambivalent, celui de l'incertitude, du doute, de l'indécision, qui peut se conclure bien ou mal.

Observons que dans le texte nous trouvons un grand nombre de références aux clichés sentimentaux en ce qui concerne l'idylle amoureuse que vivent Emilia et Daniel. Ainsi par exemple la beauté et la virtuosité d'Emilia la font confondre avec une héroïne de drame romantique, la musique de Bach qu'elle est en train de jouer, la comparaison à un ange ; le cœur qui se met à battre en voyant Daniel ; leur discussion au bord de l'étang ; la pierre qu'elle garde sous l'oreiller ; la théâtralisation du départ de Daniel, tous ces exemples sont autant de procédés empruntés au style romantique¹⁶².

Cependant, par le biais de la lucidité d'Emilia, Mastretta déconstruit ces stéréotypes. Le paysage idyllique des volcans de Puebla que les deux amoureux sont en train de contempler contraste avec la gravité de ce qu'ils se disent. Le narrateur transcrit les pensées d'Emilia qui révèlent la lucidité et la maturité de la protagoniste. Elle sait qui est Daniel, elle connaît son implication politique et ses difficultés à exprimer ses sentiments:

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 133

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 66

¹⁶¹ *Dictionnaire des symboles. Op. Cit.*

¹⁶² *Mal de amores.* p. 83-97 Nous nous référons à la scène des retrouvailles entre Emilia et Daniel au chapitre sept que nous avons développée antérieurement.

De sobra sabía que Daniel podía vivir sin ella y sin los volcanes, como había sabido vivir sin su casa, su paisaje y sus juegos, desde muy niño. [...] Emilia había aprendido temprano que a Daniel, había que oírle una larga lista de obsesiones inmediatas si uno quería que dijera lo esencial. [...] a ella la quería más que a la democracia aunque viviera al revés de lo que le decía¹⁶³.

En deuxième lieu, notons que Mastretta met l'accent sur le sang-froid d'Emilia. Nous avons un contraste dans le texte entre l'âge de la protagoniste et la maîtrise de soi dont elle fait preuve dans des situations dangereuses. Mastretta crée un personnage déterminé et transgressif en soulignant la maturité d'Emilia qui gère ses choix dans le but de vivre sa vie sans trahir ses principes. Ainsi, dans les chapitres dix et onze, Emilia montre sa force psychologique à deux reprises. La scène du chapitre dix se déroule dans un quartier pauvre de la ville où Milagros a amené Emilia et Daniel. Emilia est confrontée pour la première fois de sa vie à la misère. Ainsi, nous pouvons noter le contraste entre le monde d'Emilia (qui a été assez protégée par ses parents) et l'extrême misère qu'elle découvre. Il y a une certaine fragilité dans le personnage qui est rapidement évacuée par sa rapidité de décision et d'action, lorsque la police se lance à leur poursuite. Ainsi, nous pouvons observer que Mastretta construit un personnage qui montre des capacités de réaction lorsqu'on la sort du cercle familial protecteur. C'est la première fois que nous voyons Emilia agir en dehors du monde qu'elle connaît et nous pouvons constater le courage avec lequel elle affronte la première difficulté qui se présente à elle.

La deuxième scène où Emilia démontre son courage est davantage représentative de la détermination du personnage qui va aller jusqu'à risquer sa vie pour sauver celle de Daniel qui est emprisonné. Ainsi, en quelques pages, le personnage d'Emilia recouvre une autre dimension. A la beauté, l'intelligence et la lucidité d'Emilia, Mastretta ajoute des qualités telles que le courage et la détermination, pour construire un personnage féminin subversif.

¹⁶³ *Mal de amores*. p. 135-136

3. Réalisation professionnelle : transgression des codes

Il est important de noter que Mastretta insiste énormément sur l'éducation comme constituant un élément transgressif. Ceci est accentué davantage lorsqu'elle choisit de créer un personnage féminin doté d'aptitudes pour la médecine, un métier prestigieux, réservé uniquement aux hommes à l'époque. Ainsi, la jeune Emilia incarne l'idée de la femme qui réussit professionnellement dans un domaine exclusivement réservé aux hommes. De plus, Mastretta construit un personnage doté d'une grande ouverture d'esprit qui lui permet de concilier la science et la tradition phytothérapeutique transgressant ainsi les codes du métier. Au cours de sa formation professionnelle, Emilia a le privilège de s'imprégner aussi bien des connaissances inestimables de ses maîtres (le docteur Cuenca, le docteur Hogan et Zavalza) qui vont lui permettre d'entrer dans le monde scientifique, que des connaissances sur les plantes que lui inculque son père.

a) La médecine comme science : entrée d'Emilia dans le monde scientifique

Le don d'Emilia pour la médecine naît à l'adolescence. Son premier maître est bien évidemment son père. Elle grandit dans la pharmacie de celui-ci, elle y fait ses premiers pas dans un double sens : aussi bien au sens propre (l'enfant qui fait ses premiers pas) qu'au sens figuré (l'adolescente qui fait ses premiers pas dans un domaine professionnel).

Le narrateur nous décrit la facilité avec laquelle Emilia progresse dans l'apprentissage des plantes et des formules que son père réalise pour ses patients. Elle réorganise la boutique de son père en établissant un rangement par ordre alphabétique. Elle a observé le travail de son père pendant des années et elle a pu se rendre compte que ce classement allait lui faciliter la tâche. Après le départ de Daniel, Emilia se replonge dans l'étude des plantes et la lecture des livres de médecine. Au cours des années, son père a accumulé des trésors inestimables qu'il partage avec sa fille. Il transmet à Emilia la curiosité pour les vieux livres scientifiques oubliés :

Todo sirve para el mal de amores, golondrina –le dijo Diego–. Mientras haya inteligencia en el enfermo, cualquier aceite cura, y tú eres una enferma muy inteligente. Tanto, que muchas veces nos engañas. Hasta parece que no te acuerdas de tu mal¹⁶⁴.

Le docteur Cuenca est le deuxième maître d'Emilia. Dans un premier temps, il lui apprend le violon et il est décrit comme un maître exigeant (« maestro exigente¹⁶⁵ »). Par la suite, il commence à lui apprendre la médecine en cachette. Lorsque son secret est dévoilé au chapitre treize, au milieu du roman, dans une scène où Emilia soigne un malade, le narrateur nous dit que sa formation est bien avancée puisque grâce à ses connaissances en remèdes (ce que son père lui apprend) et grâce aux cours du docteur Cuenca, Emilia connaît déjà un tiers de ce qu'on apprend en faculté de Médecine¹⁶⁶. Ainsi, pour la première fois dans le texte, le don d'Emilia pour la médecine est dévoilé. A partir de ce moment, son désir d'apprendre et de progresser devient le sens de sa vie, sa passion pour la médecine est mise au même niveau que sa passion pour Daniel.

A l'occasion de sa première intervention, Emilia surprend tout le monde par son sang-froid. Lorsqu'elle demande à son père de préparer de la morphine, son assurance et sa maturité (« Segura de que necesitaría morfina, se la pidió a su padre que en ese momento entraba en el estudio. Diego la oyó pedir sin aprobar su demanda, pero la contundencia adulta con que su hija volvió a urgirle que preparara la droga hizo al hombre dar vuelta y obedecerla sin más¹⁶⁷ ») surprennent Diego qui, (« sin aprobar su demanda »), fait ce qu'elle demande. Il est encore plus surpris lorsqu'il la voit trouver la veine pour injecter le produit sans aucune hésitation et avec une grande assurance¹⁶⁸. Emilia surprend par ses gestes précis et son sang froid : « Nunca tembló, ni mostró miedo. Parecía una vieja acostumbrada a la pena y sus infamias¹⁶⁹ ».

Lorsque le docteur Cuenca vient l'aider, le narrateur nous fait part des qualités professionnelles de celui-ci, nous donnant ainsi une idée de ce qu'il enseigne à Emilia : « Cuenca llevaba adelante la consigna médica de pelearse con la muerte hasta el último momento¹⁷⁰ ». Aux côtés du docteur Cuenca, Emilia apparaît très humble et attentive : il est le maître et elle le disciple. Elle croit que le jeune homme est condamné à mourir

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 172

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 62

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 198

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 192

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 193, « Encontró la vena que necesitaba y le inyectó la morfina como lo hubiera hecho una profesional ».

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 194

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.194

mais son maître lui enseigne qu'il faut toujours se battre jusqu'au bout. Ce n'est qu'à la fin de l'intervention, lorsque le malade est stabilisé, qu'Emilia, en vomissant, montre un signe de faiblesse. C'est la preuve, selon le docteur Cuenca, qu'elle deviendra un bon médecin et qu'elle a encore à apprendre : « Hay que vomitar mucho para convertirse en médico –dijo–, pero la niña tiene talento y pasión¹⁷¹ ». Observons qu'à cette époque Emilia a à peine dix-sept/ dix-huit ans et son jeune âge contraste avec ses connaissances en médecine et sa maturité. Notons que Mastretta construit un personnage en avance pour son temps et son âge et c'est un autre élément qui la rend exceptionnelle.

Cette scène est également l'occasion de créer une première tension dans le couple Daniel / Emilia par rapport à la passion d'Emilia pour la médecine. Daniel découvre une autre Emilia qui partage une complicité parfaite avec son père sur un terrain méconnu de lui. Cette découverte le trouble (« pasó entonces de sentirse el centro en la vida de Emilia ») et fait naître en lui un sentiment de jalousie (« los celos lo fueron enfureciendo ») et de prise de conscience qu'il y a une partie d'Emilia qui lui échappe : « Y verlos moverse y entender juntos algo que le era por completo ajeno lo turbó hasta no saber a quién de los dos quería más o a cuál de ambos detestaba menos¹⁷² ». Le texte met en relief, d'une part, l'investissement d'Emilia dans l'apprentissage de la médecine, lorsqu'elle est en train d'exercer rien n'existe plus, pas même Daniel (« Sólo hasta que terminaron su trabajo ella volvió la cara ») et, de l'autre, l'amour inconditionnel qu'elle porte à Daniel : « Lo miró como quien mira al infinito [...] le pidió perdón de golpe por la hora de infidelidad¹⁷³ ». Cette scène fonctionne également comme l'annonce de l'échec du couple puisque chacun se sent exclu des activités de l'autre en dehors de l'amour passionnel qui les attire l'un vers l'autre.

Lorsque le docteur décide de partir aux Etats-Unis, pour Emilia, il est plus difficile de se séparer de lui que de Daniel. Elle cache sa peine pour se montrer digne de son enseignement. Le départ du docteur Cuenca marque symboliquement la fin de l'adolescence d'Emilia :

Pero no quiso llorar ni lamentarse frente a su maestro. Le debía tanto, había aprendido tan bien de sus palabras y sus silencios que un buen médico no se deja

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 195

¹⁷² *Ibid.*, p. 200 pour cette citation et les deux précédentes.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 201

aniquilar por la pena, que sólo mientras lo abrazaba pudo llorar la última lágrima infantil de su vida¹⁷⁴.

C'est également la marque de la fin d'une époque de paix. A ce moment du récit le narrateur décrit en détail tout ce qu'Emilia a appris pendant les deux dernières années : « escuchar la respiración de los enfermos, oír con fervor el sonido de su sangre bajo la piel, a buscarles en los ojos la causa del mal, a hurgar bajo sus lenguas, sobre sus lenguas, dentro de lo que callan o dicen sus lenguas¹⁷⁵. » Le docteur Cuenca lui enseigne un métier où il faut se mettre au service des malades mais aussi que l'envie de vivre est plus forte que toute maladie grave. Il lui laisse en héritage toutes les découvertes qu'il a recueillies au cours de longues années de pratique. Emilia a également acquis la certitude que c'est un métier où l'on apprend tous les jours : « los médicos no sabemos nada más que lo que vamos sabiendo¹⁷⁶ ».

Dans le texte de Mastretta, le docteur Zavalza joue également un rôle très important dans la réalisation professionnelle d'Emilia. La passion d'Emilia pour la médecine et son désir d'aller à l'université s'envolent avec le début de la guerre : « Llevaba meses maldiciendo contra la incertidumbre que le impedía ir a la universidad a estudiar para convertirse en una doctora de verdad¹⁷⁷ ». Cette guerre qui plonge le pays dans l'impasse pendant de longues années accentue davantage la confrontation idéologique entre Emilia et Daniel. D'une part, la guerre crée un fossé dans leur relation et, de l'autre, elle précipite l'évolution sentimentale d'Emilia. Ce qui unit Emilia et Zavalza, dans un premier temps, c'est leur passion pour la médecine. Le docteur Zavalza devient son nouveau maître et Emilia l'accompagne pendant ses consultations. Emilia apprécie le médecin, ses connaissances et son dévouement aux patients mais elle commence également à apprécier l'homme et sa présence réconfortante. Zavalza apprécie l'enseignement éthique que le docteur Cuenca a transmis à Emilia. Auprès de lui, Emilia consolide et approfondit ses connaissances : « Emilia aprendió a no despreciar nada¹⁷⁸ ». Avec Zavalza, Emilia aborde tous les aspects de la médecine en passant des avancées et découvertes scientifiques aux remèdes de Diego et aux plantes de madame Nastacia. Le narrateur énumère toutes les références sur lesquelles Emilia

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 202

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 203

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 203

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 216

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 218

s'appuie pour exercer la médecine. Ainsi, par contraste, le narrateur souligne la singularité du personnage sur le plan professionnel :

Para curar, desde el agua y el jabón hasta el ácido tártrico. Para curar, desde el polvo de raíz de Altea hasta los trabajos y descubrimientos del doctor Liceaga [...] Para curar, desde las infusiones de Ombligo de Venus recomendadas por doña Casilda, hasta la imprescindible *Pulsatilla* de los homeópatas¹⁷⁹.

A travers la médecine, Emilia commence à apprécier Zavalza en tant qu'homme. La sensibilité d'Emilia lui fait vivre les douleurs des malades comme étant les siennes. Elle vit comme un échec son impuissance face à la mort d'une jeune fille qui s'éteint dans ses bras pendant son accouchement. Le narrateur décrit le désarroi et l'horreur d'Emilia ainsi que sa ténacité à sauver la jeune femme tout en la sachant condamnée. Avec Emilia et Zavalza, le métier de médecin prend une dimension sociale. Ainsi, Zavalza accueille Ernesto, le fils de la défunte. Il soutient également Emilia qui voit pour la première fois une personne mourir devant ses yeux. Les qualités humaines de Zavalza, la stabilité et la paix qu'il incarne, réveillent soudainement en Emilia un nouveau sentiment : « Lo había abrazado largo rato, como quien descubre un tesoro. No recordaba una paz como ésa y no quería en la vida más que tenerla cerca¹⁸⁰ ». La complicité professionnelle devient ainsi le point de départ de la naissance progressive d'une complicité amoureuse. Dans le texte le processus est long et Mastretta met surtout en place une construction qui souligne deux conceptions de l'amour [la passion des sens (Daniel) et l'estime et la complicité réciproques (Zavalza)] où Emilia se rend compte, d'elle-même, de la décision qu'elle a à prendre.

Mastretta multiplie les scènes où Zavalza et Emilia travaillent ensemble pour mener le fil narratif du récit qui, dans la deuxième moitié du roman, s'organise autour du triangle amoureux Daniel-Emilia-Zavalza. Lorsqu'Emilia retourne chez elle après sa première expérience de la guerre elle retrouve Zavalza. Le travail quotidien renforce davantage leur complicité « piezas de un mismo reloj¹⁸¹ ». Zavalza poursuit son objectif de médecin sans se détourner de son chemin. C'est ainsi qu'il met en place une clinique avec une salle d'opération et un équipement de pointe. A la fin du roman, lorsque leur amour platonique se transforme en amour passionnel, nous retrouvons un couple dont la longévité repose sur un projet commun sur le plan professionnel et émotionnel. Emilia

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 218

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 241

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 269

peut enfin se consacrer à l'exercice de la médecine avec la même ténacité et la même curiosité qu'aux premiers jours.

Il y a un autre personnage qui joue un rôle important dans la formation médicale d'Emilia, il s'agit du docteur Hogan qui devient son maître lors du séjour de celle-ci aux Etats-Unis et plus particulièrement à Chicago. Le narrateur met en relief l'arrivée d'Emilia dans cette ville au climat hostile (« toda mojada, helándose, pensó que se lo merecía, por huir de su destino, por pretenciosa ») et sa capacité d'adaptation rapide dans toutes les situations pour souligner la détermination du personnage (« dos meses después seguía nevando. Sin embargo, ella había aprendido a caminar en el hielo¹⁸² »). Mastretta crée un parallélisme entre le climat hostile de la ville et les pensées nostalgiques d'Emilia : « Por dentro, el paisaje de Emilia se parecía al de la ciudad. A ratos intentaba la luz, la certeza de que tenía razón [...], pero la mayor parte del tiempo la ensombrecían las noticias que iban llegando de México¹⁸³ ». Le doute s'installe pour la première fois chez Emilia par rapport à son désir de devenir médecin. Cependant, il y a le docteur Hogan qui l'encourage et la soutient dans sa démarche.

A Chicago Emilia se consacre entièrement à ses études : des journées rythmées par ses cours à l'Université et les recherches dans le laboratoire du docteur Hogan qui apprécie tout particulièrement les connaissances des Sauri sur les plantes¹⁸⁴. Le docteur Hogan lui propose de suivre les cours de pratique qu'il donne à l'hôpital aux élèves de dernière année. A cette occasion, il constate les qualités humaines d'Emilia dans l'exercice de la médecine : « el modo en que la vio moverse, tocar a los enfermos y, sobre todo, indagar sus emociones para relacionarlas con sus pesares lo encantó¹⁸⁵ ». Elle consacre beaucoup de temps à ses patients, non seulement pour les soigner mais aussi pour les écouter, en appliquant ainsi les leçons du docteur Cuenca.

Emilia collabore avec Hogan afin de déposer un brevet et c'est ainsi que ses connaissances deviennent scientifiquement reconnues. Emilia poursuit ainsi son parcours en s'intéressant à l'interaction entre méthodes scientifiques et méthodes traditionnelles. Emilia est attirée par la théorie de Hogan qui stipule : « los males físicos algo tienen que ver con los males mentales¹⁸⁶ ». Le docteur Hogan reconnaît les

¹⁸² *Ibid.*, p. 285-286 pour les deux citations de la phrase.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 286-287

¹⁸⁴ Le docteur Hogan s'est lié d'amitié avec Diego Sauri par le biais d'un échange épistolaire riche sur leur passion pour les plantes.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 287

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 287

compétences d'Emilia en faisant d'elle son assistante. Ainsi, le narrateur souligne la rapide progression d'Emilia dans son domaine professionnel, le respect et l'estime que ses professeurs lui témoignent.

Le docteur Hogan réapparaît à la fin du roman, lorsqu'il invite Emilia à deux reprises à participer à des conférences scientifiques. La première fois elle est invitée avec Zavalza au *Geneve College of Medecine* de New York pour présenter ses études sur les intestins. La deuxième fois elle entreprend le voyage avec sa tante et croise « par hasard » Daniel. Elle décide de ne pas aller au congrès pour retrouver son amant et le docteur Hogan ne comprend pas son comportement. Dans cette fin du roman, Mastretta construit un personnage féminin qui a réussi à concilier toutes ses passions : la médecine, Daniel et Zavalza.

b) La médecine traditionnelle : l'apprentissage sur le terrain

Avant même qu'Emilia devienne médecin confirmé par des titres universitaires, à diverses reprises dans le texte, elle est amenée à mettre en pratique ses connaissances pour soigner des malades. C'est ainsi qu'Emilia approfondit et diversifie son apprentissage sur le terrain. En même temps qu'elle découvre les atrocités de la guerre, Emilia essaie, d'une manière très méthodique et déterminée, de soulager les souffrances des malades. Les qualités humaines d'Emilia et sa ténacité éveillent l'admiration des gens qu'elle croise au cours de ses expériences sur le terrain.

Emilia part avec Daniel une première fois assez inconsciente de la réalité qui l'attend. Sa seule obsession est sa passion pour Daniel et le désir d'être à ses côtés. Le contraste entre la vie idyllique dont Emilia rêve au début du chapitre dix-huit (« Izúcar era un pueblo caliente y arisco. Nadie lo hubiera considerado un buen lugar para su luna de miel, pero la luna era de miel sobre las cabezas de Emilia Sauri y Daniel Cuenca la noche que se tendieron en la yerba¹⁸⁷ »), et le village poussiéreux qu'elle découvre dans le paragraphe suivant du même chapitre (« Al día siguiente entraron al pueblo por unas calles terrosas [...]. Eran calles con casas chaparras por las que andaban hombres vestidos de calzón blanco y sombrero de petate, mujeres descalzas y palúdicas, con los

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 255

hijos colgando como frutas en sus brazos¹⁸⁸ ») souligne l'inconscience de la jeune fille. Cependant, le choc la pousse à agir et, malgré son jeune âge, elle montre une forte capacité d'adaptation. Emilia n'est pas une jeune fille qui se laisse aveugler par la réalité comme ce fut le cas de la jeune Catalina. Grâce à son éducation et ses compétences professionnelles, elle existe par elle-même, en tant que personne à part entière, et non en tant que « la chose » de Daniel. Nous avons ici une grande différence dans la construction des deux protagonistes puisque Catalina existe à travers son mari tandis qu'Emilia n'a pas besoin de Daniel pour exister. Emilia subit émotionnellement les absences de Daniel et sa ferveur révolutionnaire, mais cela ne l'empêche pas de poursuivre sa passion pour la médecine et de se rendre compte de l'impasse dans laquelle se trouve son couple.

Dans le village d'Izúcar, Emilia est confrontée à un comportement machiste de la part des camarades de guerre de Daniel, ce qui ne l'empêche pas d'affronter ces hommes et de s'affirmer en tant que personne en déclarant : « A mí no me llevan ni me traen¹⁸⁹ ». Emilia trouve vite ses marques dans ce village. Elle se rend utile aussi bien par de simples conseils d'hygiène (« enseñó a curar fiebres, a hervir el agua, a enmendar los dolores de cabeza, a coser una herida, a limpiarse los dientes con carbón de tortilla, a conocer los cinco días de riesgo que tiene cada mes, a distinguir las plantas venenosas de las curativas mediante la ciencia que había aprendido de Casilda la yerbera¹⁹⁰ ») que par ses connaissances en médecine et sa capacité de soigner.

Le manque de médicaments amène Emilia à utiliser ses connaissances sur les plantes. Mastretta construit ainsi un personnage intelligent, d'esprit à la fois analytique et synthétique. Emilia trouve toujours une solution en faisant appel à la science de tous ses maîtres : « en dos semanas arregló el desorden menstrual de Dolores, les quitó las manchas de ictericia a dos de las niñas y las aftas de la boca de la más pequeña [...]»¹⁹¹ ». Cependant, elle est également confrontée aux limites de ses connaissances, elle est consciente qu'il lui reste beaucoup à apprendre : « se reconoció incapaz muchas veces, y todas esas veces pensó en Zavalza y se ayudó invocando el consuelo que él había sabido darle tras su primer fracaso¹⁹² ». Mastretta construit un personnage capable

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 255

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 257

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 261

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 261

¹⁹² *Ibid.*, p. 262

d'évaluer les situations ainsi que ses propres capacités et limites : « descubrió el tamaño de su valor, saltó varias veces el precipicio de sus miedos¹⁹³ ».

La deuxième expérience d'Emilia sur le terrain correspond à la période où elle part à la recherche de Daniel qu'elle finit par trouver dans un village détruit par la guerre. Le narrateur fait une description des désastres de la guerre pour mettre en relief, d'une part, la désillusion révolutionnaire de Daniel et, de l'autre, pour développer davantage les capacités d'action d'Emilia. L'aubergiste qui accueille Emilia réunit tous les malades du village en cinq heures et fait sortir la jeune femme de son nid d'amour (« el sueño de amores en que perdía su tiempo¹⁹⁴ ») pour les soigner. Devant les nombreux cas à traiter Emilia se montre forte et déterminée. Emilia prend en charge la reconstruction des corps humains détruits par la guerre. Elle a fui la guerre pour poursuivre sa passion pour la médecine et, à son retour, elle découvre un monde de souffrances où elle se rend utile : « De entre todos los profesionalistas, los únicos respetados y necesarios por el rumbo eran los médicos¹⁹⁵ ».

Face à cette Emilia qui affronte l'image insupportable de la putréfaction et la misère, Daniel prend conscience de son impuissance et du désastre provoqué par son idéal révolutionnaire. Le narrateur décrit également le désarroi d'Emilia face au manque de moyens dont elle dispose pour traiter les malades. Elle vit ces échecs comme des échecs personnels puisqu'elle sait que, dans des conditions normales, elle aurait pu sauver davantage de monde. Emilia ne semble jamais satisfaite de ses résultats et souhaite toujours faire plus.

Emilia est toujours en quête de connaissances et, lorsqu'elle part avec Daniel, dans le train qui les emmène à la capitale, elle fait une nouvelle rencontre qui devient source d'apprentissage. Dans le train, au milieu de la misère et du manque de moyens pour exercer, Emilia croise une vieille dame « Teodora la curandera » qui arrive tout de même à soigner les malades. Dans le texte, par contrastes, le narrateur met en avant l'efficacité de la vieille femme (« la magia de la anciana ») par rapport à son physique faible (« la pequeñez y la aparente debilidad de su cuerpo envejecido »). Teodora soigne avec ses mains (« manos fuertes y jóvenes »¹⁹⁶) qui contrastent avec la fragilité du reste de son corps. Emilia est admirative devant cette femme bien que celle-ci ignore la

¹⁹³ *Ibid.*, p. 263

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 305

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 305

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 320 pour cette citation et les deux précédentes.

dénomination scientifique de la discipline qu'elle pratique¹⁹⁷. Emilia est toujours humble et respectueuse devant ceux qui peuvent lui apprendre de nouvelles techniques, elle ne sous-estime aucune méthode à partir du moment où celle-ci est bénéfique pour les malades : « iba tras la vieja por el destartalado tren, con la misma fiebre que había puesto al seguir a cualquiera de sus otros maestros¹⁹⁸ ».

4. Le triangle amoureux : transgression du stéréotype du couple

Nous avons analysé l'importance de l'éducation et du noyau familial dans la construction du personnage d'Emilia comme étant des éléments clés de la dimension transgressive de la protagoniste. Nous avons également développé l'évolution professionnelle d'Emilia dans le but de souligner l'importance que l'auteur donne à l'exercice d'un métier réservé aux hommes. Le dernier élément clé dans la construction du personnage réside dans la création, de la part de l'auteur, d'un triangle amoureux. Ainsi, la vie sentimentale de la protagoniste devient l'élément de transgression par excellence puisqu'Emilia assume son choix et trouve équilibre et indépendance dans l'amour qu'elle porte aux deux hommes de sa vie. Nous proposons d'analyser ces deux relations pour étudier comment Mastretta arrive à donner de l'épaisseur à sa protagoniste féminine en utilisant la déconstruction des clichés sentimentaux et des codes sociaux.

a) Emilia / Daniel : passion et désillusion

La relation entre Emilia et Daniel est fondée, comme nous l'avons déjà signalé, sur le cliché selon lequel l'amitié qui naît durant l'enfance se transforme en sentiment amoureux à l'adolescence, se consolide à la maturité et dure jusqu'à la mort. Nous pouvons observer dans le texte de Mastretta tous ces ingrédients sentimentaux qui donnent vie au couple de Daniel et Emilia. Cependant, bien que la construction du

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 321

–¿Sabe usted de acupuntura ? –le preguntó

–Yo me llamo Teodora, esto no sé cómo se llame –contestó la vieja [...].

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 321

couple emprunte une série d'éléments propres aux stéréotypes sentimentaux, Mastretta utilise ces clichés dans le but de les subvertir en utilisant pour cela un élément assez constant dans son écriture. Mastretta déconstruit donc les stéréotypes auxquels les femmes sont soumises par le biais de la construction de protagonistes féminines qui incarnent, en grande partie, la modernité et l'indépendance. Ceci est davantage accentué dans le personnage d'Emilia, grâce aux relations amoureuses qu'elle entretient, que dans le personnage de Catalina.

Ainsi, l'amitié qui lie Emilia à Daniel dès l'enfance se transforme en amour passionnel à l'adolescence et va durer jusqu'à la mort. Dans la construction du couple, Mastretta introduit plusieurs obstacles que Daniel et Emilia franchissent selon la détermination de l'un ou de l'autre. Si l'on excepte l'instabilité politique, les nombreuses séparations, la distance et la guerre, ce que le texte met en avant, à notre avis, c'est l'obstacle qui réside à l'intérieur des deux personnages.

L'élément principal qui caractérise le fonctionnement du couple repose sur l'absence et la présence de Daniel ainsi que sur la confrontation de deux idéologies différentes. Dans la construction du personnage de Daniel, l'élément de la ferveur révolutionnaire va rendre impossible l'accomplissement du couple. Daniel incarne le prototype du révolutionnaire prêt à mourir pour la cause qu'il défend. Emilia est également prête à s'investir pour améliorer les conditions de vie des gens mais elle défend une idéologie pacifiste. Ainsi, leur confrontation idéologique va rendre impossible la survie de leur couple dans la durée. Mastretta va encore plus loin en avançant l'idée selon laquelle le discours d'égalité que Daniel défend ne sert à rien face au réconfort qu'Emilia apporte grâce à la pratique de la médecine.

À la lucidité de la jeune fille Mastretta oppose le fanatisme de Daniel. Ce contraste nous permet de cerner l'agilité avec laquelle Mastretta dessine les traits d'un personnage féminin fort et déterminé qui grâce à son métier se rend utile. A travers le personnage d'Emilia, la romancière semble attribuer une valeur positive au caractère « conservateur » souvent attribué à la femme : il s'agirait de préserver, de défendre la vie ; cette position implique une valeur négative au stéréotype du héros révolutionnaire, envisagé comme élément destructeur.

Notons que si Daniel n'est pas à l'origine de cette première séparation (son départ pour l'internat), ses absences reflètent, par la suite, un choix personnel. De même, Emilia, qui a très mal vécu cette première séparation pendant l'enfance, apprend

à vivre et à s'adapter aux contraintes jusqu'au moment où elle découvre qu'un autre amour est possible.

Tout au long du récit nous pouvons observer que la relation entre Emilia et Daniel est celle qui occupe le plus d'espace textuel si nous la comparons à la relation d'Emilia avec Zavalza. L'espace textuel est proportionnel aux nombreux obstacles qui séparent le couple et sert à expliquer la lassitude d'Emilia et le fait qu'elle se tourne vers un autre homme qui est tout aussi important, même s'il occupe moins d'espace textuel.

Nous pouvons observer que la relation entre Emilia et Daniel est rythmée par les allers et retours de Daniel. Notons que dans le texte le narrateur se réfère à dix scènes où Daniel entre et sort de la vie d'Emilia. Il s'agit souvent de longues séparations qui durent un, deux, trois ans ou plus. Chacun de ces allers et retours déclenche chez Emilia une prise de conscience sur ce qu'elle veut et surtout ce qu'elle ne veut pas. En effet, Daniel est construit comme un nouvel Ulysse faisant d'Emilia une nouvelle Pénélope dont le rôle devrait se résumer à attendre mais Mastretta déconstruit le mythe puisqu'Emilia n'accepte pas son rôle de Pénélope. Emilia prend son destin en mains et refuse d'endosser un rôle de soumission. La narration fait alterner les longues absences de Daniel et ses brefs retours : nous avons parlé des retrouvailles à l'adolescence qui ont provoqué le début de la relation amoureuse. Cette apparition de Daniel ne dure qu'une nuit. Notons le contraste temporel entre trois ans d'absence et une nuit de retrouvailles. Puis Daniel disparaît à nouveau pendant deux ans et on le retrouve au chapitre dix. Il reste à peu près une semaine et s'installe chez les Sauri. Le couple vit dans le bonheur d'un amour passionnel mais Daniel part une fois de plus.

La quatrième apparition de Daniel, avant le début de la guerre, correspond à son arrivée à Puebla pour emmener ses êtres chers et les mettre à l'abri aux Etats-Unis, mais il n'y a que son père qui le suive. Au début de la guerre, leur relation va être rythmée par un échange épistolaire et une brève rencontre dans la capitale où Emilia attend Daniel pendant trois jours mais il ne viendra jamais. Malgré toute la souffrance d'Emilia due aux absences de Daniel, lorsque celui-ci réapparaît à nouveau elle décide de le suivre.

Notons que, jusqu'alors, le personnage d'Emilia s'inscrit dans le cliché traditionnel de la femme soumise à l'homme, pour le moins dans le domaine affectif. C'est la première expérience réelle de la guerre qu'Emilia vit mais elle est vite écartée

par Daniel qui souhaite l'éloigner du danger. Leur séparation va durer un an et ils se retrouvent aux Etats-Unis, à la mort du docteur Cuenca. Cette fois c'est Emilia qui part rejoindre Daniel. Comme dans un mélodrame, un nouvel obstacle sépare le couple. Daniel rentre au Mexique pour apporter son soutien à ses camarades politiques alors qu'Emilia décide d'aller à Chicago poursuivre ses études de médecine. Mais, à la différence du mélodrame, ce ne sont pas seulement des circonstances extérieures et imposées qui provoquent la séparation ; au contraire, il s'agit d'un libre choix d'Emilia et de Daniel. Plus tard, croyant Daniel mort, Emilia rentre au pays à la recherche de son corps. A nouveau, comme dans un mélodrame, sa détermination la guide vers l'être aimé. Les retrouvailles marquent la première longue période où le couple cohabite. C'est également la deuxième expérience de la guerre qu'Emilia peut vivre. Son détachement politique lui permet d'avoir un regard plus lucide et réaliste sur la chimère que Daniel poursuit.

Au cours des cinq chapitres suivants le narrateur nous décrit le quotidien du couple, leur départ pour la capitale, leur mariage clandestin, leur grande passion (ce qui les unit), ainsi que leurs différences idéologiques (ce qui les sépare). Dans la capitale ils se croisent et décroisent, chacun porté par sa passion, aucun des deux n'étant prêt à céder. La vie de Daniel est menacée et il est obligé de s'exiler. Cette fois Emilia décide de ne pas le suivre et retourne auprès de ses parents. Ils vont se retrouver des années plus tard. Le lecteur découvre une Emilia qui a refait sa vie avec le docteur Zavalza. Elle est reconnue professionnellement et se rend souvent aux Etats-Unis pour participer à des conférences. Cependant la rencontre avec Daniel réveille leur passion et elle continue de le voir jusqu'à la fin, comme nous le laisse entendre le narrateur.

b) Emilia / Zavalza : complicité professionnelle et paix intérieure

Nous pouvons observer que le texte s'organise en trois parties autour du triangle Emilia/Daniel/Zavalza. Nous avons une première partie du chapitre un au chapitre douze consacrée exclusivement au couple Emilia/Daniel. Nous avons une deuxième partie où alternent les scènes entre Emilia et Daniel et celles entre Emilia et Zavalza. Cette partie fonctionne sur un principe très simple : les absences de Daniel poussent Emilia dans les bras de Zavalza et les apparitions de Daniel la font revenir vers cet

amour passionnel. Nous pouvons cependant remarquer que Daniel intervient dans l'espace textuel consacré au couple Emilia/Zavalza par le biais de la correspondance qu'il entretient avec Emilia. Notons que ses lettres jouent un rôle très important et elles représentent souvent un obstacle pour le couple Emilia/Zavalza. La troisième partie correspond au moment où l'importance respective des deux hommes est inversée. Le couple formé par Emilia et Zavalza s'impose dans l'espace textuel à partir du moment où Emilia, qui vit alors avec Daniel, commence à penser à Zavalza. C'est ainsi que Zavalza commence à occuper une place de plus en plus importante aussi bien dans le texte que dans l'esprit d'Emilia détrônant Daniel pour la première fois.

Nous pouvons observer que les deux personnages masculins sont construits en opposition par rapport à leur relation avec Emilia. Le couple Emilia/Zavalza fonctionne sur le principe de la complicité professionnelle. Le personnage de Zavalza apparaît dans un moment stratégique du récit, au début du deuxième tiers du roman. Par rapport à la chronologie du récit, Zavalza apparaît au moment où Daniel part pour suivre Madero dans la lutte révolutionnaire. La rencontre avec Emilia a lieu durant le mariage de son amie Sol et c'est Zavalza qui prend l'initiative de s'approcher d'elle : « Soy Antonio Zavalza y me encantaría seguir escuchando su conversación¹⁹⁹ ».

Le chapitre suivant s'ouvre sur une séquence entièrement consacrée à présenter le personnage de Zavalza. Nous apprenons qui il est, le métier qu'il exerce, ses origines, ses études etc., au cours de cette première rencontre, le narrateur souligne la complicité immédiate qui naît entre Emilia et Zavalza. Notons que le personnage de Zavalza va également jouer un rôle de « déclencheur » dans le récit. Le narrateur le fait réapparaître au chapitre quinze en lui donnant de plus en plus d'importance aussi bien dans la construction du personnage d'Emilia que dans l'espace textuel qu'il commence à occuper.

Nous pouvons remarquer que le triangle amoureux créé par Mastretta joue deux fonctions dans le roman. D'une part, il sert le récit dans le but de construire un personnage féminin qui assume sa liberté sexuelle ainsi que son indépendance économique grâce à l'exercice d'un métier. C'est l'élément le plus transgressif dans la construction du personnage d'Emilia. Mastretta transforme la hiérarchie patriarcale en créant un personnage féminin qui mène une vie peu conventionnelle. D'autre part, c'est également une stratégie narrative qui permet à Mastretta de créer des personnages

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 181

masculins transgressifs étant donné la tolérance et l'admiration qu'ils ont pour Emilia. Cela nous permet d'affirmer que si Emilia est construite sur la base de la transgression, Daniel et Zavalza le sont également. Il s'agit, en effet, de proposer un « autre » modèle d'homme comme alternative au « macho » traditionnel.

Cette stratégie est plus perceptible dans le personnage de Zavalza qui incarne la tolérance masculine par excellence. Il construit sa vie avec Emilia tout en acceptant la relation de celle-ci avec Daniel. C'est un compromis qui s'impose comme une évidence pour cet homme exceptionnel qui est défini comme tel dans le texte « hombre extraño entre los hombres²⁰⁰ ». Il découvre la richesse intérieure d'Emilia dans la dualité de ses sentiments et il a compris que son bonheur avec Emilia passe obligatoirement par l'acceptation de l'amour de celle-ci pour Daniel. Le pacte qu'il conclut avec Emilia est symbolisé par un cadeau spécial : un petit bureau en bois avec la tête gravée d'un vieil homme « a él podrás contarle todo²⁰¹ ». Avec ces mots, Zavalza montre à quel point il connaît Emilia en lui donnant la possibilité de partager ses peines avec un vieux sage. Emilia va lui rendre ce geste inestimable en insistant toujours, devant Daniel, sur le fait que ses enfants et ses petits-enfants sont ceux de Zavalza. Sur ce point Zavalza, contraste avec Daniel. Pour ce dernier, il est plus difficile de partager Emilia bien qu'il finisse par accepter la situation.

Pour conclure sur la construction du triangle amoureux formé par Emilia, Daniel et Zavalza il reste à souligner une technique narrative qui nous semble révélatrice de la relation que Mastretta instaure respectivement entre Emilia et Daniel, et Emilia et Zavalza. Il s'agit donc d'un usage très particulier, de la part de la romancière, de la désignation onomastique des deux personnages masculins. C'est ainsi que Daniel est nommé par son prénom et Zavalza par son nom de famille. Cet indice textuel met en relief la nature des rapports que la romancière suggère entre Emilia et ses amants : amour d'enfance, homme lié à l'enfance et jamais adulte dans la relation de couple pour l'un ; maturité, stabilité, partage professionnel pour l'autre. Dans le texte Daniel est nommé par son prénom aussi bien par Emilia que par le narrateur hétérodiégétique et les membres de sa famille. Nous trouvons seulement quelques exemples où il est désigné par son nom et son prénom, Daniel Cuenca, dans des moments très précis du

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 393

²⁰¹ *Ibid.*, p. 372

récit. Ainsi, au chapitre quatre, le narrateur décrit le cauchemar qu'Emilia fait la veille de sa première représentation dans la maison du docteur Cuenca :

Entonces Emilia se atrevió a decir que había soñado con el diablo, y aunque Diego le había explicado mil veces que el diablo no existía, ella le había visto la cara burlona de Daniel Cuenca diciéndole « sí existo »²⁰².

Nous avons un deuxième exemple dans le texte au chapitre six, lorsque Daniel part à l'internat : « Mientras Emilia iba creciendo cobijada por las libertades de ese aire, Daniel Cuenca aprendía el mundo bajo la tutela de don Camilo Aberamen [...] »²⁰³. Le dernier exemple nous permet de relever quelques interprétations qui complètent la construction du personnage de Daniel que nous avons à l'âge adulte. Le fait que nous ne le retrouvions désigné seulement par son prénom qu'à partir du moment où il est envoyé à l'internat par son père pour qu'il devienne un homme, nous permet de considérer que cet éloignement de la famille et d'Emilia l'a finalement empêché de grandir. Ce n'est qu'à la mort du docteur Cuenca que le narrateur nous fait part de la souffrance éprouvée par Daniel à cause de la séparation avec son père et de l'absence de celui-ci. L'utilisation du seul prénom pour ce personnage peut également être interprétée comme une manière de le différencier de son père qui est toujours respectueusement désigné comme le docteur Cuenca²⁰⁴.

Quant à Antonio Zavalza, nous pouvons observer que tout au long du récit il apparaît désigné par son nom de famille que ce soit par le narrateur hétérodiégétique, par Emilia et ses parents. La seule scène où le narrateur le désigne par son prénom, Antonio, intervient au chapitre dix-neuf lorsque, à la initiative d'Emilia, celle-ci passe sa première nuit d'amour avec Zavalza. Ce changement textuel dans la désignation du personnage traduit symboliquement le rapprochement physique entre Emilia et Zavalza qui n'ont partagé jusqu'à cette scène que leur passion pour la médecine. C'est ainsi que la fusion spirituelle et charnelle est représentée dans cette scène par l'usage du prénom qui rompt la distance instaurée par le narrateur par le biais du nom de famille.

²⁰² *Ibid.*, p. 47

²⁰³ *Ibid.*, p. 63

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 277, « Todo eso lo lloró poniendo su cabeza infantil y borracha contra el regazo del padre benévolo que jamás encontró en Cuenca mientras fue niño. Los viejos se permiten audacias de las que no eran capaces cuando el mundo los tenía como ejemplo de intrepidez y reciedumbre ».

II. Les personnages masculins principaux : personnages décisifs de la transgression

D'une manière générale, nous pouvons observer qu'une première approche de l'œuvre de Mastretta nous fait ressentir la forte présence d'une féminité et d'une sensualité qui imprègnent les pages des deux romans. Il est évident que la figure de la femme est au centre de la narration sans, pour autant, que les personnages masculins perdent leur importance dans le déroulement de l'intrigue. Mastretta arrive à créer un équilibre entre les deux sexes et les personnages masculins principaux occupent une place importante dans le projet narratif de l'auteur. Dans l'étude de la construction des protagonistes féminines nous avons déjà évoqué les relations sentimentales que celles-ci entretiennent avec leurs partenaires (époux ou amants). Ainsi, dans cette partie de notre travail, il nous semble nécessaire d'approfondir l'analyse des protagonistes masculins pour voir comment Mastretta arrive également à transgresser certains stéréotypes du comportement masculin. Elle va encore plus loin, à notre avis, en créant des personnages masculins qui vont même favoriser le parcours subversif de Catalina et d'Emilia. Ainsi, dans cette partie nous allons étudier la construction des personnages d'Andrés Ascencio, Daniel Cuenca et Antonio Zavalza²⁰⁵.

²⁰⁵ Dans les deux romans de Mastretta la figure du père joue également un rôle très important dans la construction des protagonistes féminines, surtout dans *Mal de amores*, mais nous allons nous y arrêter dans la partie consacrée à l'analyse des personnages secondaires.

A. Andrés Ascencio : incarnation de la corruption politique

Le personnage d'Andrés Ascencio est le personnage masculin principal du roman *Arráncame la vida*. Tout au long du roman sa présence s'impose d'une manière constante étant donné que la protagoniste est en train de se remémorer ses années de vie conjugale auprès de son époux. Le personnage envahit l'espace textuel et la vie de la protagoniste d'une manière aussi brutale que la façon dont il exerce le pouvoir. Le récit s'ouvre sur la première rencontre entre Catalina et Andrés et se ferme sur la mort et l'enterrement de ce dernier. Ainsi, le personnage d'Andrés est présent dans le texte du début à la fin ce qui nous permet de le définir comme étant le personnage masculin principal du roman. Andrés apparaît toujours dans l'action et il initie Catalina dans différents domaines. C'est à ses côtés que la protagoniste connaît sa première expérience sexuelle, c'est lui qui éveille la sensualité et la curiosité de la jeune adolescente. Auprès de lui elle est une épouse, une mère, une complice. A travers Andrés elle découvre le fonctionnement du système politique qu'elle dénonce par la suite. Ainsi, nous pouvons noter qu'Andrés déclenche une série de transformations chez Catalina et il apparaît dans le texte comme le personnage « déclencheur » de l'action.

Nous pouvons observer que le personnage d'Andrés remplit trois fonctions dans l'intrigue narrative. En premier lieu, il incarne la figure de l'homme politique mexicain, en deuxième lieu, il représente la figure du macho et, en troisième lieu, nous pouvons observer que le personnage est représenté dans son intimité, c'est-à-dire que Catalina va dresser un portrait de son mari tel qu'il est dans la vie privée du couple.

1. L'homme politique

Nous pouvons affirmer que la caractéristique principale du personnage d'Andrés c'est son ambition politique sans que rien ni personne ne puissent l'arrêter. Ces actions sont déterminées par le désir d'avoir de plus en plus de pouvoir et d'argent. Dès les premières pages du roman, nous découvrons un homme déterminé et prêt à tout pour obtenir ce qu'il veut. Il incarne la figure de l'opportuniste politique qui arrive au

pouvoir par hasard et qui profite de la situation dans son propre intérêt : « Andrés Ascencio, convertido en general gracias a todas las casualidades y todas las astucias menos la de haber heredado un apellido con escudo²⁰⁶».

Avant toute chose, rappelons que le personnage d'Andrés, comme tous les autres personnages de *Arráncame la vida*, nous est donné à lire par le discours de Catalina et, donc d'un point de vue subjectif, même si la narratrice tient compte de l'évolution de ses propres sentiments. D'une manière générale, nous pouvons noter que le personnage n'évolue pas tout au long du roman, contrairement à celui de Catalina. Depuis ses premiers pas dans le monde politique, pendant les années de son apogée, jusqu'aux dernières années de décadence, Andrés reste le même : manipulateur, cruel et brutal aussi bien dans sa vie privée que dans sa vie d'homme public. Pendant qu'Andrés prétend lutter pour « construire » une nation, Catalina se débat avec des occupations futiles. Toute l'ironie du texte pourrait s'enfermer dans cette possible interprétation. Mais Andrés ne construit pas réellement une nation, il la déconstruit pour son profit personnel. Andrés agit toujours de la même manière et dans la même direction. Il n'a pas besoin de motivations extérieures, il se nourrit essentiellement de son désir de pouvoir. Dans la globalité, tous ses actes ne sont que la répétition d'une seule action. Son activité apparente cache une inactivité importante. Derrière le sentiment de mouvement se cache le statisme d'une classe qui souhaite au fond que rien ne change. Ainsi, par exemple, pendant la campagne électorale pour devenir gouverneur de Puebla, Andrés essaie de se montrer préoccupé par les problèmes des paysans, alors qu'en réalité il ne pense qu'à obtenir plus de pouvoir pour les détruire :

Una vez intentó copiarle al general Aguirre eso de pasar horas oyendo a los campesinos. [...] Sólo un día soportó. A la mañana siguiente desde el baño mentó madres contra las necias costumbres del general Aguirre²⁰⁷.

Le général Andrés Ascencio symbolise l'opportuniste classique, avide de pouvoir, sans aucun scrupule. C'est un homme prêt à exécuter les pires cruautés s'il peut en tirer profit. C'est un homme au passé peu glorieux mais qui, grâce à la ruse, arrive à occuper des postes importants dans les gouvernements révolutionnaires. Notons que l'image négative que nous avons de lui est transmise par les gens qui l'entourent.

²⁰⁶ *Arráncame la vida*. p. 10

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 78

Aux yeux de Catalina c'est un homme normal qui adhère à l'idéologie conservatrice et au machisme propres à son milieu. Pendant une grande partie de leur vie conjugale, Catalina considère que tout ce que les gens racontent à son sujet est exagéré. Le caractère répulsif du personnage est dévoilé par ce qu'en disent la presse ou les témoignages d'autres personnages dans le texte. Le paradoxe consiste dans le fait que tout le monde connaît la vraie personnalité d'Andrés, mais la plupart fait semblant de ne pas le savoir.

Andrés mène à bien toute une opération de désinformation qui dépasse le cadre de la parole écrite ou orale, en utilisant un langage sinistre dont les signes sont inversés. S'il n'hésite pas à tuer « par accident » ses ennemis, il est pressé, par la suite, de montrer sa générosité, de manière qu'il envoie deux informations avec un seul message : une fausse aux victimes et une autre directe et réaliste à ses rivaux :

Porque él así jugaba, cuando el difunto era suyo o le parecía benéfica la desaparición mandaba enormes coronas de flores, tan enormes que no cupieran por la puerta de la casa en que se velaba al difunto²⁰⁸.

Ce qui caractérise l'exercice du pouvoir, tel qu'Andrés le conçoit, ce sont les meurtres. Le silence entoure les agissements d'Andrés. Tout le monde sait qu'il est l'auteur de plusieurs meurtres mais personne ne dit rien, par crainte de connaître le même sort sinistre. Ainsi, par exemple, pendant la campagne électorale un homme insulte Andrés en faisant référence à ses origines modestes : « Ese siempre será un hijo de arriero. Yo no les rindo a los pelados²⁰⁹ ». Le lendemain on apprend que l'homme a été tué par un « ivrogne » dans la rue. Même si les gens savent qu'il a été tué sur l'ordre d'Andrés, personne ne dit rien. Il y a de multiples exemples dans le texte qui décrivent les atrocités commises par Andrés et l'arrogance de ses actes. Nous pouvons nous référer à la mort de Maynes qui refuse de collaborer avec lui (« el licenciado apareció hecho pedazos y metido en una canasta que alguien dejó en la puerta de su casa²¹⁰ ») ou encore à celle de don Soriano, directeur d'un journal qui dénonce les manœuvres d'Andrés et de ses camarades. Tous ces meurtres soulignent davantage l'arrogance et l'hypocrisie du système politique incarné par Andrés. Ainsi, les vrais meurtriers s'affichent en défenseurs de la loi. Mastretta dénonce un système politique pervers où le

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 125

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 76

²¹⁰ *Ibid.*, p. 124

destin de tout un pays se trouve entre les mains de quelques personnes qui se mettent au-dessus des lois :

Al poco tiempo el mismo *Avante* denunció la desaparición de su director, don Juan Soriano [...] Unos días después se encontró su cadáver [...] se culpaba del crimen al gobernador Ascencio. Me tocó presenciar la entrevista con el enviado de *Excelsior*, a quien Andrés aprovechó para decirle que ya había solicitado al Senado de la República su intervención en el caso. Que se ponía en sus manos y prometía justicia²¹¹.

Andrés ordonne également l'assassinat du leader de la C.T.M., le syndicat qui essaie de s'opposer au gouvernement. La seule manière qu'il connaît de faire taire les opposants au régime consiste à les tuer. Catalina se rend compte des moyens utilisés par son mari pour écraser toute rébellion à travers les conversations entre Carlos et Medina auxquelles elle assiste. Parmi tous ces meurtres, le plus cynique est celui de Carlos Vives, l'amant de Catalina. A travers la description minutieuse de tous ces meurtres, Mastretta construit le fonctionnement d'une machine d'oppression et d'exécution mise en place par Andrés, soulignant sa détermination et son ambition.

Andrés arrive même à instaurer des traditions, à officialiser son propre discours, et à créer des simulacres qui connaissent un grand succès, comme nous pouvons l'observer dans le passage où il se prépare pour la visite du président :

Andrés estaba eufórico con la visita de Arizmendi porque después vendría la del Presidente de la República, y a ése planeaba darle una recepción espectacular con los niños de los colegios agitando banderitas por la Avenida Reforma, mantas colgando de los edificios y todos los burocratas asomados a las ventanas de sus oficinas aplaudiendo y aventando confeti. [...] Puebla tendría la recepción más cálida y vistosa que hubiera tenido jamás. Todo eso que después se fue volviendo costumbre y que se le dio al más pendejo de los presidentes municipales, lo inventamos nosotros para la visita del general Aguirre²¹².

Andrés est un personnage qui a des origines modestes, ce qui accentue davantage la brutalité de son ascension politique et sociale. La scène qui évoque ce qu'étaient ses conditions de vie à l'époque de son premier mariage montre un jeune homme prêt à tout pour sortir de la misère : « pensaba cómo salir de pobre rápido y para siempre²¹³ ». A cette occasion, Catalina raconte l'implication de son mari dans les événements révolutionnaires. Celui-ci semble associé à la cause révolutionnaire mais en

²¹¹ *Ibid.*, p. 149-150

²¹² *Ibid.*, p. 130-131

²¹³ *Ibid.*, p. 66

réalité il a appuyé Huerta. Ses aspirations politiques se manifestent dès le début de son mariage avec Catalina lorsqu'il refuse de se marier à l'église pour ne pas ruiner sa carrière politique. Dans ce sens nous pouvons observer que son nom –Ascencio– peut être interprété comme le symbole de son ascension sociale. Le fils d'un simple muletier va devenir l'une des figures politiques les plus influentes du pays : le bras droit du Président de la République.

2. Le « prototype » du macho

Andrés incarne également l'image du macho par la manière dont il traite son épouse et ses maîtresses. C'est un homme fort qui domine complètement l'existence de sa femme. C'est lui qui parle, et elle doit l'écouter. Il utilise différents moyens pour la faire taire. Nombreux sont les exemples où il lui ordonne de se taire, car il ne souhaite pas entendre ce qu'elle a à dire. Beaucoup de gens sollicitent Catalina pour qu'elle les aide dans leur malheur mais Andrés ne veut rien entendre.

La relation entre Andrés et Catalina présente le stéréotype de la femme dominée et opprimée par son mari. Nous pouvons observer qu'Andrés a mis en place toute une stratégie pour contrôler sa femme : le sexe, les menaces de l'abandonner et les cadeaux. Il sait qu'elle aime faire l'amour avec lui et il utilise cette arme à chaque fois qu'il ne veut pas discuter avec elle de certains sujets. Ainsi, par exemple, lorsqu'elle souhaite connaître les détails d'une affaire, il la séduit pour la faire taire : « Empezó a besarme. [...] Tenía unas manos grandes. Me gustaban tanto como las tenían otros. [...] Quise ver el mar y cerré los ojos²¹⁴ ». Les menaces d'abandon sont constantes et, comme la jeune Catalina ne peut pas imaginer sa vie sans lui, elle se tait et ne se plaint pas. Par ailleurs, il la couvre de cadeaux pour freiner toute rébellion.

Le discours d'Andrés réunit tous les stéréotypes machistes : la soumission de la femme pour des raisons sexistes : « La acepto, prometo las diferencias que el fuerte debe al débil y todas esas cosas. [...] Así no es la cosa. Yo te protejo a ti, no tú a mí. Tú pasas de ser de mi familia, pasas a ser mía²¹⁵ ». Ces paroles prononcées le jour de leur mariage traduisent toute cette tradition dans la société mexicaine où la femme est soumise.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 108

²¹⁵ *Ibid.*, p. 21-22

Andrés traite son épouse comme une fillette qui doit obéir et suivre ses ordres. Il souligne à plusieurs reprises son infériorité et le fait qu'elle lui appartient inconditionnellement. Il dirige la vie de Catalina et suit chacun de ses pas : « era como un espía invisible pero siempre tras la puerta sabiéndolo todo ». Il l'utilise pour protéger ses intérêts lorsqu'il la laisse fréquenter Arizmendi, par exemple. Il ne craint pas l'infidélité parce qu'il sait qu'Arizmendi est homosexuel, en revanche cela l'aide à s'approcher du Président de la République. Il la laisse fréquenter Carlos puisque c'est un ami proche d'un de ses pires ennemis. Malgré toute l'autorité qu'Andrés exerce sur Catalina, nous pouvons tout de même noter qu'il lui laisse une certaine liberté : apprendre à conduire ; s'exprimer d'une manière grossière et peu conventionnelle, ce qui lui plaît et le distrait. Bien qu'il tolère certaines choses, il lui fait comprendre que c'est lui qui commande, soulignant ainsi les limites de sa rébellion : « Aquí hay muchas mujeres que no se asustan con tus comentarios, muchas que hasta los consideran anticuados. Pobre de tí²¹⁶ ». Tout se déroule comme il le souhaite et au moment où il le souhaite : « desde hoy vas conmigo a todas partes. Se acabó el encierro. Así lo declaré y así fue porque él quiso, porque él así era²¹⁷ ».

Il faut également noter son comportement machiste envers ses maîtresses. Il les entretient en leur offrant une vie de luxe tout en imposant son autorité. Ainsi, il préfère amener les enfants adultérins chez lui, contre la volonté des mamans qu'il considère comme de mauvaises mères : « las otras no eran buenas madres y ésta sí²¹⁸ ».

3. L'homme dans la vie privée

Rappelons d'emblée que l'intention initiale de Mastretta fut d'écrire un roman sur un cacique de Puebla et que nous pouvons identifier le personnage d'Andrés à la figure historique²¹⁹ du gouverneur de Puebla, Maximino Ávila Camacho, en nous

²¹⁶ *Ibid.*, p. 181

²¹⁷ *Ibid.*, p. 194

²¹⁸ *Ibid.*, p. 276

²¹⁹ Dans les deux romans il y a des références aux personnages historiques réels. Dans *Mal des amores* Mastretta utilise les vrais noms alors que dans *Arráncame la vida*, nous trouvons des personnages purement fictifs, des personnages purement réels et ceux que nous appellerons des personnages « hybrides ». Nous allons analyser le procédé dans la partie consacrée à l'étude des personnages secondaires.

appuyant sur les déclarations de Mastretta²²⁰. Mastretta affirme que tout ce qu'elle savait sur le personnage de Camacho, c'étaient des rumeurs, des histoires que les habitants racontaient. Camacho faisait partie de la mémoire collective, un personnage fascinant que tout le monde craignait. Mastretta décide d'imaginer la vie d'un homme politique vu dans son intimité, c'est-à-dire qu'elle imagine le personnage de l'épouse comme étant le plus crédible pour parler de l'homme qu'elle souhaitait décrire. En d'autres termes, nous pouvons également parler d'un point de vue depuis « la chambre à coucher » sur la manière de diriger et résoudre les problèmes nationaux. C'est ainsi que naît le personnage de Catalina qui finit au bout du compte par s'imposer dans le récit en endossant le rôle principal.

Le personnage d'Andrés représente le prototype de l'homme politique et du macho dans la société mexicaine. Mastretta construit un personnage qui incarne les stéréotypes de l'homme mexicain. Nous pouvons cependant observer que Mastretta introduit des éléments transgressifs dans la manière dont elle construit le personnage d'Andrés. Elle adopte une perspective différente et choisit de décrire cet homme politique à travers le regard que sa femme porte sur lui et l'image qu'elle donne du monde politique qu'Andrés incarne. À travers les yeux et la voix narrative de Catalina, Mastretta dévoile l'exercice du pouvoir depuis l'intimité d'un homme politique. Le lecteur accède ainsi aux pensées les plus intimes du personnage dans des moments importants qui montrent les manœuvres politiques, les décisions arbitraires et les motivations personnelles : Andrés agit toujours dans son propre intérêt. Cette manière de construire un personnage politique fait ressortir davantage l'hypocrisie politique et véhicule un fort message de dénonciation politique de la part de l'auteur. Nous avons dans le texte un décalage entre le discours officiel d'Andrés et le discours dans le privé qui exprime ses opinions réelles. C'est le regard « desde adentro » qui nous montre comment le pays est successivement gouverné par des farceurs, des menteurs qui accèdent au pouvoir en commettant des meurtres et qui agissent pour s'enrichir.

Dans *Arráncame la vida* Mastretta fait explicitement de l'espace privé « l'Espace » stratégique par excellence pour démasquer les aberrations du pouvoir. À travers cette stratégie, elle porte un regard inquiétant sur le passé, mais aussi sur le présent et l'avenir car, selon la romancière, les mauvaises habitudes des hommes

²²⁰ ROFFE, Reina. « Entrevista con Ángeles Mastretta » *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1999, N° 593, p. 83

politiques mexicains, qui se manifestent encore aujourd'hui, se sont consolidées à partir des années 30-40. Dans le texte, nous trouvons plusieurs scènes stratégiques où Mastretta utilise cette idée de la vie politique vue à travers l'intimité d'un homme politique. Lorsqu'Andrés devient gouverneur de Puebla, Catalina lui transmet dans la chambre à coucher les demandes que les gens lui font. Cette scène nous montre la manière arbitraire qu'a Andrés de prendre des décisions :

En las noches me llevaba una lista de peticiones que le leía a mi general de corrido y aceptando instrucciones : ése que vea a Godínez, ésa que venga a mi despacho, eso no se puede, a ése dale algo de tu cajita chica, y así²²¹.

Un autre exemple très révélateur se trouve au moment de la candidature de Rodolfo à la présidence du pays. Dans le privé, Andrés traite son ami de gros débile incapable, alors qu'en public il lui fait des éloges. Mastretta délimite symboliquement les deux espaces, public et privé, par la porte de la chambre à coucher. La porte devient ainsi le passage entre deux mondes, entre deux états :

Pero ya lo de Rodolfo estaba muy encarrerado. En Veracruz se reunió una junta de 24 gobernadores a su favor y Andrés tuvo que ir. Mordiéndose un huevo, como dirían los señores, pero fue. De ahí regresó pendejeando a su compadre de la puerta de nuestra recámara para adentro y celebrando sus éxitos de la puerta para afuera²²².

Les vraies pensées et opinions politiques d'Andrés sont révélées à travers ses commentaires en privé. Ainsi, le président sortant est qualifié de « cabrón incansable ²²³ » alors qu'en public Andrés défend sa candidature tout en sachant qu'il va perdre. En privé, Andrés critique ses camarades politiques alors qu'en public il les honore dans le seul but de protéger ses intérêts. Ainsi le général Basilio Suárez est qualifié de « asno », « contrarrevolucionario de mierda » mais Andrés impose à sa famille de le traiter avec tous les honneurs : « Hasta ayer, hijita. Y hasta ayer a ti te parecía un asno. Pero desde hoy es para toda la familia un hombre prudente y casi sabio²²⁴ ».

Nous pouvons observer que le point de vue sur le personnage en privé est surtout utilisé par Mastretta pour évoquer les années de décadence politique. Le

²²¹ *Arráncame la vida*, p. 84

²²² *Ibid.*, p. 147

²²³ *Ibid.*, p. 155

²²⁴ *Ibid.*, p. 182 pour cette citation et la précédente.

personnage d'Andrés est le prototype du chef politique : impitoyable et corrompu, faux et hypocrite, intrigant et manipulateur. Cependant, du jour au lendemain, il se voit écarté du pouvoir, trahi par un proche. Il est frustré de voir ses ambitions politiques s'envoler, il commence à se sentir abandonné par ses amis et surtout par le plus fidèle, Rodolfo. Andrés refuse d'accepter qu'on puisse se passer de lui:

No quería creer que Fito pudiera sobrevivir sin sus consejos y ayuda. No lo podía creer aunque cada día las cosas estuvieran más claras, y más asuntos se arreglaran o descompusieran sin que nadie lo llamara ni siquiera para pedir sus opiniones²²⁵.

Il ne supporte pas que Rodolfo se passe de ses conseils et préfère l'appui d'un autre homme politique, Martín Cienfuegos, qui fait également partie de la famille parce que la mère d'Andrés l'a adopté : « Andrés lo odió como nunca, como nunca lamentó haberlo ayudado cuando era solo²²⁶ ». La décadence politique est accompagnée par la déchéance physique du personnage : « Se iba poniendo viejo, un día le dolía un pie y al otro una rodilla. Bebía sin tregua brandy de la tarde a la noche y té de limón negro durante toda la mañana. Me hubiera dado piedad si el jardín y el cuarto del helecho no revivieran insistentemente a Carlos²²⁷ ». Il perd sa clairvoyance et se lance aveuglement dans la consommation démesurée de thé toxique sans prêter attention aux mises en garde.

Il y a une facette du personnage qui relève du domaine de l'intime et du privé que nous n'avons pas encore soulignée. Il s'agit de la relation qu'Andrés entretient avec sa mère. Nous allons y revenir dans la partie consacrée à l'analyse du noyau familial pour examiner l'inscription des protagonistes dans une structure familiale. Pour conclure sur l'analyse du personnage d'Andrés, nous pouvons constater qu'il remplit plusieurs fonctions dans le texte qui permettent de construire un personnage qui n'évolue pas, contrairement à son épouse. Ainsi, Mastretta souligne les transformations de Catalina à travers l'immobilisme d'Andrés. Celui-ci est également construit en contre-pied par rapport au personnage de Carlos pour souligner l'importance de la figure de l'amant dans l'évolution de Catalina.

²²⁵ *Ibid.*, p. 347

²²⁶ *Ibid.*, p. 345

²²⁷ *Ibid.*, p. 354

B. Daniel Cuenca : la figure du leader révolutionnaire

Daniel Cuenca est l'un des personnages masculins principaux de *Mal de amores* aussi bien par l'espace textuel qu'il occupe que par l'importance qu'il joue dans la construction de la protagoniste Emilia. Il est présent du début à la fin du roman (dans vingt-et-un chapitres sur vingt-neuf). De plus, lorsqu'il n'est pas présent dans un chapitre en tant qu'acteur il fait partie du récit d'une manière indirecte, à travers les lettres qu'il envoie à Emilia. Nous pouvons constater que Mastretta construit un personnage assez complexe et complet. Tout au long du récit, nous pouvons suivre son évolution depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse. Dans cette partie nous prêterons essentiellement attention à l'enfance et l'éducation du personnage ainsi qu'à la fonction qu'il occupe dans le texte en tant que leader révolutionnaire.

1. Enfance /éducation : Milagros vs le docteur Cuenca

La construction du personnage de Daniel repose sur l'évocation de son enfance et de l'éducation reçue, celles-ci se caractérisent par l'influence de deux personnages : son père (le docteur Cuenca) et Milagros. D'emblée, Mastretta instaure une opposition entre la sévérité du père (« enseñarle a ser hombre²²⁸ ») et l'indulgence de Milagros (« lo consentía de más y lo corregía de menos²²⁹ »). Mastretta construit ainsi un personnage masculin à double identité sur le modèle qu'elle utilise pour la construction des personnages féminins. Il reçoit une double éducation : celle de Milagros (libre et protectrice) et celle du docteur Cuenca (stricte et traditionnelle). Milagros joue le rôle de mère pour Daniel, à la demande de sa mère biologique. Notons que la mère biologique est présente dans la construction de Daniel par différents éléments : le regard de Daniel évoque celui de sa mère, c'est elle qui a choisi son prénom et c'est encore elle qui a choisi Milagros pour l'élever. Milagros s'occupe de Daniel pendant les trois premières années et, au moment de le rendre à son père, elle garde le droit d'intervenir dans son destin. C'est ainsi qu'elle intervient dans le texte pour devenir le gardien de l'amour entre Daniel et Emilia.

²²⁸ *Mal de amores*, p.34

²²⁹ *Ibid.*, p.35

En revanche, le père est sévère dans l'éducation de son fils et il se sent honteux du comportement de celui-ci lorsque le narrateur nous fait part de sa réaction au moment où Daniel perturbe la jeune Emilia : « [...] con una de sus elocuentes miradas de reproche le exigió que pidiera perdón, usando un tono seco que implicaba su propia disculpa por tener un hijo así²³⁰ ». Au moment où le docteur décide d'envoyer Daniel à l'internat, Milagros est contrariée mais arrive à le garder une année supplémentaire auprès d'elle. Le narrateur nous donne une précision temporelle sur l'année du départ de Daniel : il s'agit de l'année 1901 et c'est Milagros qui a insisté pour qu'il reste jusqu'au début du nouveau siècle. Ce détail nous permet de constater que le nouveau siècle devient un élément fondamental non seulement dans la construction du personnage d'Emilia mais aussi dans celle de Daniel.

Par la suite, nous avons dans le texte une description très détaillée de la nouvelle école de Daniel : l'endroit où elle se trouve (« aquel colegio perdido en un pueblo polvoso en las faldas del volcán Citlaltépetl²³¹ »), le directeur de l'établissement, don Camilo Aberamen (« italiano riguroso, experto en formar el carácter de niños imposibles²³² ») ainsi que le type d'éducation qu'il prône (« la inteligencia crecía mejor en los niños de espíritu indómito²³³ »). Le narrateur établit une comparaison entre l'éducation d'Emilia et celle de Daniel qui pourra expliquer l'évolution de leur couple. Contrairement à Emilia, Daniel reçoit une éducation stricte et traditionnelle (« tramar razones y gobernar su emoción, sin perder la bravura²³⁴ »), ce qui nous permet de définir l'importance de l'éducation reçue à l'enfance comme un élément fondamental dans la construction de leur couple.

Notons également que Milagros et le docteur Cuenca jouent un rôle important dans l'évolution du couple Emilia/Daniel. Par ses actes, Milagros cherche toujours à réunir le couple. En revanche, l'exigence du père vis-à-vis du fils crée des tensions dans le couple Emilia/Daniel lorsque celui-ci découvre la complicité professionnelle entre Emilia et le docteur.

²³⁰ *Ibid.*, p. 36

²³¹ *Ibid.*, p. 64

²³² *Ibid.*, p. 56

²³³ *Ibid.*, p. 63

²³⁴ *Ibid.*, p. 63

2. L'idéalisme révolutionnaire

Daniel Cuenca incarne dans le texte la figure du leader révolutionnaire. Son engagement se traduit par son dévouement à l'idéal révolutionnaire. Le texte nous le montre participant activement à toutes les phases de la révolte populaire : de 1910 à 1917, il sillonne le pays pour faire de la propagande et éveiller les esprits, il participe à la lutte armée, il attire l'opinion mondiale sur ce qui se passe dans son pays par les articles qu'il publie dans la presse américaine. Il se jette corps et âme dans le tourbillon de la Révolution et sa déception est d'autant plus tragique lorsqu'il se voit condamné à l'exil.

Dans le texte nous avons trois phases qui montrent l'évolution de la ferveur révolutionnaire de Daniel et qui donnent à voir les grandes orientations idéologiques qui sont les bases de la Révolution. La première coïncide avec les années de l'éveil révolutionnaire. Daniel croit aux principes d'égalité, à la nécessité de changer le fonctionnement politique du pays mais il symbolise également la revendication du passé indigène et le rejet du colonialisme. Son fanatisme est perceptible dès l'enfance lorsque Milagros l'amène avec Emilia à la découverte des ancêtres aztèques. « Españoles arbitrarios²³⁵ », déclare-t-il face à un temple aztèque transformé par la construction d'une église catholique, revendiquant ses origines indienne tandis que Milagros le met en garde contre le danger d'être extrême dans ses positions : « ¿Por eso tienes nalgas de torero ? No es como uno quiere, sino como es²³⁶ ».

Nous retrouvons le jeune Daniel à l'âge de vingt ans, lorsqu'il s'apprête à prononcer un discours important lors de sa visite à Puebla. C'est également le moment où il retrouve Emilia et son discours va révéler deux éléments importants : d'une part, sa ferveur et son intégrité révolutionnaires (« lleno de fe y fiebre ») et, de l'autre, le fait que son fanatisme va l'éloigner d'Emilia : « Emilia se sintió fuera de aquel territorio ». Dans ce premier discours, Daniel revendique le passé du pays : « reponer con sangre nueva la de tantos honrosos restos del pasado²³⁷ ». Il parle de réorganisation sociale et de démocratie. Le narrateur souligne également l'influence exercée par les courants socialiste et syndicaliste dans l'idéologie de Daniel, lorsqu'il fait ses études de droit aux Etats-Unis. Au cours du récit Daniel apparaît de plus en plus impliqué dans la lutte

²³⁵ *Ibid.*, p. 67

²³⁶ *Ibid.*, p. 67

²³⁷ *Ibid.*, p. 91 pour les trios citations

clandestine. Ainsi, on le retrouve au chapitre onze, il est de retour à Puebla pour préparer l'arrivée de Madero. C'est Madero, symbole du premier mouvement de la révolution, qui l'a choisi, ce qui prouve la grandissante importance de Daniel dans le processus révolutionnaire. Ses qualités politiques se caractérisent par l'audace et l'habileté conciliatrice et c'est ce qui le différencie des autres.

La deuxième phase qui met en scène l'engagement révolutionnaire de Daniel coïncide avec la période du déclenchement de la guerre et les longues années de lutte acharnée. Au chapitre quinze, le narrateur nous fait part des événements et de l'instabilité politique. Daniel est parti depuis un an et ses proches vivent dans l'angoisse permanente : est-il mort ou vivant ? Daniel choisit de vivre au cœur des événements pour être en contact avec les combattants : « todo el tiempo de vivir con esa gente le había enseñado cosas que jamás hubiera entendido desde la distancia²³⁸ ». Il choisit d'être dans l'action, au service de la cause qu'il défend et à côté des gens qui risquent leur vie pour l'idéal révolutionnaire. Il dénonce ainsi le statisme des principaux leaders qui ont trahi le peuple. Daniel symbolise le comportement des déçus, de ceux qui se sentent trahis par le comportement de certains leaders, comme les paysans indiens à qui Madero avait promis la restitution de leurs terres, mais il continue de croire en ses principes : « él debía quedarse del lado de quienes lo necesitaban y no del de quienes estaban burlándose de los pobres que les habían dado un privilegio de opinión y mando que no se merecían²³⁹ ». Daniel expose son idéologie dans une lettre adressée à Emilia et le narrateur nous retranscrit son discours.

Ainsi, nous pouvons observer que l'euphorie des premiers temps de la révolte se transforme en déception et obstination de poursuivre le combat, même si le prix à payer est d'aller contre certains leaders de la Révolution. Daniel symbolise l'idéal du leader révolutionnaire, intègre et loyal : « avergonzado y harto de representar la tibieza maderista, Daniel había decidido unirse a la revuelta²⁴⁰ ». Daniel continue son combat à travers le pays : « la rebelión antigubernista en que se había metido Daniel, al no encontrar en Madero al gobernante justiciero que esperaban²⁴¹ » et, lorsque la situation semble sans issue, il rejoint son père aux Etats-Unis. Les retrouvailles avec son père et

²³⁸ *Ibid.*, p. 245

²³⁹ *Ibid.*, p. 246

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 263

²⁴¹ *Ibid.*, p. 272

la lucidité de celui-ci qui qualifie la révolution de « guerra sin destino²⁴² » permettent à Daniel d'admettre l'échec de son combat : « no le quedó más remedio que ver con la lucidez de un viejo desencantado lo que no había entendido con la inteligencia febril de sus veinticuatro años²⁴³ ». Son aspect physique désastreux incarne symboliquement le désastre de la guerre :

[...] costal de huesos en que lo habían convertido las desventuras. Daniel apestaba a una mezcla de pólvora con infierno, tenía costras en la cara, la camisa herida en el hombro derecho, el pantalón inmenso con una pierna agujereada, los zapatos con las suelas desprendidas y un aire de pena en el gesto con que intentaba sonreír²⁴⁴.

Daniel reste auprès de son père mourant et se consacre au journalisme pour poursuivre, à travers l'écriture d'articles sur son pays, ce qu'il appelle « ambición de imposibles ». Après la mort du docteur Cuenca, Emilia vient le rejoindre. Pour la première fois ils mènent une vie de couple mais la ferveur révolutionnaire de Daniel va prendre le dessus une fois de plus. Après le coup d'Etat contre Madero, Daniel décide de retourner au pays. Il se sent incapable d'être le spectateur de tels événements alors qu'il pense pouvoir être plus utile dans l'action et sur place. Il incarne l'homme dévoué à la cause nationale sans aucune arrière-pensée. Emilia, dans un accès de colère, utilise un mot qui résume à ses yeux le comportement de Daniel : « mártir ». Emilia est très perspicace et lucide sur l'implication politique de Daniel et c'est ce qui lui permet de voir la réalité et de ne pas entretenir de faux espoirs. C'est pour cela qu'elle poursuit son destin et choisit un avenir de paix. L'intelligence de Daniel lui permet de cerner la différence entre le courage des troupes de Zapata et Villa et l'ignorance et la cruauté qui diminuent leur capacité à gouverner un pays : « sentía por ellos una admiración que no lo cegaba respecto de sus ineptitudes y excesos²⁴⁵ ». Daniel est doté d'un esprit critique, capable de faire la synthèse entre les qualités et les défauts des troupes qui s'affrontent. Il choisit cependant de lutter à leurs côtés. Il ne change pas de camp politique par rapport à ses intérêts mais uniquement dans le but de servir l'idéal politique qu'il défend. En ce sens, il est l'opposé parfait d'Andrés et représente un autre aspect de la révolution. Il apparaît comme un personnage nettement plus positif mais dont les limites sont cependant soulignées puisque le point de vue des autres personnages positifs du roman semble être plutôt celui de la défense du libéralisme démocratique.

²⁴² *Ibid.*, p. 274

²⁴³ *Ibid.*, p. 274

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 273

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 292

Mais, à travers l'évocation de la ferveur révolutionnaire de Daniel qui confine au fanatisme, Mastretta suggère également la peur d'aimer que manifeste ce « héros ». Il affronte avec facilité sa vie nomade et ses batailles politiques mais il se trouve pourtant qu'il a du mal à affronter une vie à deux avec une femme plus forte et plus solide mentalement que lui. On peut donc lire, dans la construction du personnage de Daniel, un thème classique dans la littérature latinoaméricaine : la réflexion sur l'engagement politique et la passion amoureuse : faut-il renoncer à l'un au détriment de l'autre ? Nous retrouvons ce dilemme, par exemple, dans *La danza inmóvil* (1983) de Manuel Scorza. Dans ce roman, les deux cas de figures sont incarnés respectivement par Nicolás Centenario, qui apparaît comme le prototype du héros révolutionnaire tragique ne renonçant jamais au combat, même s'il doit abandonner la femme aimée, et Santiago qui trahit la révolution pour la beauté d'une femme²⁴⁶. L'idéologie politique défendue par Daniel ne l'empêche cependant pas de douter, et la confusion qui s'installe parfois dans son esprit sur le bien-fondé de son combat se manifeste sur le plan narratif dans les scènes où il voit Emilia capable de sauver la vie humaine alors que les conséquences de ses discours à lui la détruisent.

A la fin du roman, Mastretta choisit de doter son personnage d'une grande lucidité, en effet, Daniel se rend à l'évidence lorsqu'Emilia vient à sa recherche. Face à l'image atroce des souffrances physiques des gens, Daniel se rend compte de la chimère que fut son combat. Ses paroles ne peuvent pas guérir, ses combats n'ont pas amélioré les conditions de vie des gens. Pour la première fois dans le texte il apparaît statique, tandis qu'Emilia agit et soigne les malades. La tragédie du personnage consiste dans cette prise de conscience de ne servir à rien face au monde réel et c'est à ce moment que Daniel entre dans la troisième phase de son évolution politique. Cependant, lorsque le couple arrive dans la capitale et que Daniel décide d'épouser Emilia il va être vite rattrapé par ses démons. En effet, le récit place à nouveau Daniel devant un choix existentiel. Au moment de célébrer son union avec la femme qu'il aime, Daniel reste une éternité auprès de ses amis politiques qu'il croise dans le restaurant. Daniel semble une fois de plus excité à l'idée de renouer avec ses occupations politiques et semble perdre le bon sens lorsqu'il rapporte les dernières nouvelles à Emilia. Les observations qu'elle fait marquent clairement leur divergence politique: « Para Emilia, lo que

²⁴⁶ LASSUS, Jean-Marie. « Éducation sentimentale et engagement révolutionnaire : le dilemme du héros dans la *Danza inmóvil* (1983) », dans Renaud, Maryse (coord.). *Epicidad y Heroísmo en la literatura hispanoamericana*. Centre de recherches Latino-Américaines : Université de Poitiers, 2009, p. 49-64

pusieron en claro era que todo ese pleito entre villistas, zapatistas y carrancistas, lo único definitivo era que los verdaderos perdedores serían los liberales, los de enmedio, los como ellos²⁴⁷». En effet, elle manifeste clairement son appartenance au groupe des libéraux, à «los de en medio», alors que Daniel se montre au moins aussi proche des révolutionnaires agraristes que des libéraux. L'utopisme politique de Daniel va le conduire en exil. Son intégrité et sa volonté de créer une union politique qui intègre et réconcilie tous les acteurs de la Révolution, le transforment en ennemi de tous les courants politiques.

Ce personnage de Mastretta a donc deux fonctions dans le récit, d'une part, son itinéraire vital compliqué a des incidences fondamentales pour la protagoniste, d'autre part, il symbolise la désillusion politique de tous ceux qui ont cru en l'idéal révolutionnaire, qui se sont soulevés avec courage et détermination et qui se sont trouvés trahis. Mais, de plus, il propose une impossible synthèse entre l'idéal libéral et l'idéal agrariste. La pureté politique de Daniel contraste avec l'opportunisme du général Andrés Ascencio. A travers ces deux personnages masculins principaux respectivement de *Mal de amores* et *Arráncame la vida*, Mastretta met en scène les causes et les conséquences d'un idéal trahi.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 339

C. Antonio Zavalza : la tolérance masculine

1. Réussite professionnelle : au service des autres

Antonio Zavalza est un personnage important dans la structure narrative du texte surtout en ce qui concerne la construction du personnage d'Emilia. Il intervient à un moment décisif dans le récit et sa présence déclenche l'évolution sentimentale d'Emilia. Rappelons que le personnage occupe peu d'espace textuel par rapport à l'omniprésence de Daniel. Cependant, il joue un rôle principal dans l'intrigue romanesque. Antonio Zavalza incarne deux fonctions dans le texte : d'une part, par le biais de sa réussite professionnelle, il se met au service des autres et au service d'Emilia avec qui il partage ses connaissances et, de l'autre, il incarne un nouveau modèle d'homme, respectueux de la femme en transgressant ainsi l'image du macho traditionnel.

La première apparition de Zavalza dans le texte correspond au départ de Daniel et au mariage de Sol où, à la fin du chapitre douze, il se présente en ces termes : « Soy Antonio Zavalza y me encantaría seguir escuchando su conversación²⁴⁸ ». Dans le chapitre suivant, le narrateur enchaîne sur une première séquence entièrement consacrée à la description du personnage. Nous avons à la fois une description physique, morale et sociale. Une partie des informations sur le personnage vient de Zavalza lui-même et l'autre nous vient de la mère de Sol. Ainsi découvrons-nous que Zavalza est à Puebla depuis quatre jours, qu'il est déjà sous le charme de la ville et souhaite s'intégrer le plus rapidement possible. Il parle de ses études de médecine à Paris et de son retour au pays pour installer son cabinet. Il est le neveu de l'archevêque mais il prend ses distances par rapport à leur lien de parenté : « no compartiera con él nada más que el apellido paterno y una herencia²⁴⁹ ». Cette première approche du personnage nous permet d'observer des qualités morales comme l'humilité et le désir d'exercer un métier sans profiter de son statut social aisé. Par la suite, c'est la mère de Sol qui va compléter son portrait en soulignant son prestige (« se había graduado con honores en París »), sa richesse (« una pequeña fortuna »), ses origines nobles (« uno de los más importantes bisnietos de la Marquesa de Selva Nevada²⁵⁰ »). C'est également un personnage intègre et transgressif qui, en dépit de sa position sociale, critique le gouvernement, l'Eglise en tant

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 181

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 182

²⁵⁰ *Ibid.*, p.182-183 pour l'ensemble des citations.

qu'institution et s'oppose à un mariage arrangé. Le personnage est présenté d'emblée dans son engagement professionnel. Il se met au service des autres en utilisant sa fortune pour créer un asile pour personnes âgées et préfère gagner sa vie par le travail. Dans ce premier portrait du personnage nous avons une seule indication sur son physique : « guapo ». Tout converge dans le texte pour faire de Zavalza un héros positif. Le personnage de Zavalza s'impose d'emblée dans la vie des Sauri et ce bref passage textuel est plein d'indications puisque, comme nous allons le voir par la suite, la communication et la complicité entre Antonio et Emilia s'instaurent immédiatement : « Quién era Antonio Zavalza [...] la familia supo por completo en menos de una hora. [...] Cualquiera juraría que eran amigos desde la infancia²⁵¹ ».

De même que Daniel, Antonio va être construit comme un personnage intègre et dévoué à son métier qui lui permet de se mettre au service des autres²⁵². Alors que Daniel poursuit un idéal politique d'égalité sociale et mène un combat pour la transformation du pays, Antonio agit sur le terrain, selon ses moyens dans un espace délimité. Dans une certaine mesure Antonio combat également les injustices sociales puisqu'il crée des structures pour soigner les plus démunis. Il mène un combat à moindre échelle que Daniel, mais dont les résultats sont plus visibles et concrets. Sa sagesse et sa maturité s'opposent à la ferveur et à l'agitation de Daniel. Ce sont deux personnages construits en opposition dont le seul point commun, si l'on excepte l'intégrité morale, réside dans l'amour infini qu'ils portent à la même femme.

2. La tolérance masculine : transgression de la figure du macho traditionnel

Une première approche du texte nous permet de faire quelques observations sur l'espace textuel que le personnage de Zavalza occupe et les moments où il apparaît. Dans le texte nous pouvons constater que le personnage est présent dans onze chapitres alors que le roman est composé de vingt-neuf et, parmi ces onze chapitres, il n'y en a que deux dont il est entièrement le protagoniste, alors que Daniel est présent du début à la fin. Il y a neuf chapitres où Daniel et Antonio sont présentés en alternance et

²⁵¹ *Ibid.*, p. 182

²⁵² Il est intéressant de constater que ces deux personnages partagent les mêmes valeurs morales car cela laisse supposer qu'Emilia, contrairement à Catalina, ne pourrait aimer un être immoral.

l'analyse du texte révèle une structure qui est organisée autour de la cause et la conséquence : les absences de Daniel (la cause) vont donner lieu à la présence de Zavalza (la conséquence).

Au chapitre quinze, lorsque la guerre éclate, c'est l'absence de Daniel et le désir d'apprendre d'Emilia qui vont la rapprocher de Zavalza : « el recién llegado doctor Zavalza puso a sus pequeños pies su persona y sus conocimientos²⁵³ ». Le texte souligne ainsi que la première fonction de Zavalza est d'occuper le vide laissé par Daniel. Le récit avance alors par l'évolution que connaît Emilia : assez rapidement Emilia se rend compte que les absences de Daniel (« centellaba de vez en cuando, estaba perdido desde el año anterior ») contrastent avec la présence de Zavalza (« presencia menos drástica pero más generosa »). Elle reconnaît en Zavalza des qualités comme la générosité (« sabía un montón de cosas y las compartía sin ostentación »), la patience, la stabilité et l'intelligence, qui vont lui faire apprécier cet homme : « un hombre inteligente y bueno de esos, como decía Josefa, que no abundan en el mundo ».

Notons que la complicité et l'affection apparaissent vite puisqu'Emilia et Zavalza partagent la même passion pour la médecine. Cette scène révèle également l'intégrité du personnage qui choisit de se mettre au service des malades au lieu de mener une vie oisive ou de se consacrer à la gestion de la fortune familiale. Dans ce même chapitre, dans la dernière séquence, le narrateur déplace la focalisation sur la vie clandestine de Daniel. C'est un moment décisif dans la construction du personnage d'Emilia car, à l'occasion d'une brève rencontre avec Daniel dans la capitale où elle reste trois jours à l'attendre, la jeune fille constate une fois de plus qu'elle est en compétition avec l'idéal révolutionnaire. C'est à partir de ce moment que le lecteur la voit prendre la décision de ne plus subir les allers et retours de Daniel.

Ainsi, le personnage de Zavalza est construit en opposition à celui de Daniel par rapport à son caractère et sa relation avec Emilia. C'est la mère d'Emilia qui, dans le texte, perçoit le mieux la lassitude d'Emilia et son changement émotionnel : « Dios libre a Zavalza de su nueva sonrisa²⁵⁴ ». Zavalza va être également apprécié par les parents d'Emilia. Il partage avec Diego la passion pour les voyages et pour les Veytia²⁵⁵ (le nom de jeune fille de Josefa). Au chapitre seize, la tension romanesque monte d'un cran

²⁵³ *Mal de amores*. p. 216 pour cette citation et les suivantes

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 227

²⁵⁵ Souvent dans le texte, Emilia revendique son côté Veytia en se référant ainsi à l'influence de sa mère et de sa tante dans son éducation.

au moment où Emilia et Zavalza échangent leur premier baiser. Emilia décide alors d'épouser Zavalza et le narrateur fait comprendre la détermination de la jeune fille en soulignant la rapidité avec laquelle elle a pris sa décision : « en sólo cinco meses²⁵⁶ ». Pourtant, un nouveau coup de théâtre se produit à la fin du chapitre avec l'arrivée d'une lettre de Daniel qui trouble Emilia ; cependant, elle reste ferme et décidée à épouser Zavalza. Notons, que le comportement d'Emilia, de même que celui de Catalina, est régi par certaines règles dramatiques, surtout en ce qui se réfère à leurs relations sentimentales. C'est ainsi qu'à la fin du chapitre, lorsque Daniel apparaît, la jeune fille semble désarmée face à l'appel amoureux de celui-ci et qu'elle le suit aveuglement. Dans cette scène, ce qui surprend le plus c'est le comportement de Zavalza qui reste calme et compréhensif :

No intentó retenerla. Nadie lo hizo. Todos miraron a Zavalza como si le debieran una disculpa, a cambio encontraron en los ojos de ese hombre el sello de una estirpe que le da muy pocos hijos a cada siglo²⁵⁷ .
La Emilia de razón lo había querido querer más que a nada. Pero no todo es querer, y porque él sabía eso, no sentía como un agravio el abandono²⁵⁸ .

C'est à partir du moment où Zavalza accueille Emilia après son retour, au chapitre dix-neuf, que Mastretta va mettre en place le triangle amoureux en construisant ainsi un récit transgressif et un personnage masculin fort peu conventionnel. Zavalza ne fait aucun reproche à Emilia et ils travaillent à nouveau ensemble. Zavalza installe une clinique avec l'argent qui aurait dû servir au mariage et à la lune de miel. Il n'est pas fataliste et poursuit son idéal de médecin au service des gens. Notons que Daniel et Antonio n'apparaissent jamais dans une même scène. Ainsi, le personnage d'Emilia est construit autour de ces deux hommes, autour des deux mondes qu'ils incarnent, révélant alors la double identité d'Emilia qui trouve la paix intérieure dans la combinaison de ces deux pôles opposés. Dans ce même chapitre, à travers la technique narrative de déplacement du point de vue tantôt sur Daniel tantôt sur Zavalza dans un même chapitre, Mastretta oppose la vie sereine qu'Emilia mène auprès de Zavalza « cerca de su cuerpo sintió la dócil emoción de la paz²⁵⁹ » à la bataille sans issue de Daniel.

²⁵⁶ *Mal de amores*. p. 243

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 250

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 251-252

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 271

Dans la deuxième partie du chapitre, Emilia va pourtant rejoindre Daniel aux Etats-Unis à la mort de son père. Le différend politique qui oppose Emilia à Daniel contraste avec la complicité professionnelle que celle-ci connaît auprès de Zavalza mais la relation avec Daniel est plus physique et passionnelle et c'est un lien très fort malgré les confrontations idéologiques. Notons que, jusqu'au vingt-sixième chapitre du roman, la relation entre Emilia et Zavalza est purement platonique et il n'y a pas de relations sexuelles à proprement parler. Cependant, au moment où Emilia épouse clandestinement Daniel et croit pouvoir enfin mener une vie normale, celui-ci est très vite rattrapé par son combat politique ce qui précipite l'évolution d'Emilia qui, pour la première fois, tout en étant avec Daniel, commence à penser à Zavalza : « Nunca pensó que alguna vez le haría falta ese abrazo a sólo siete horas de haber dormido con Daniel²⁶⁰ ».

Lorsque Daniel part en exil et qu'Emilia rentre chez elle, le narrateur nous décrit sa joie de retrouver Zavalza. C'est la première fois que nous avons un vrai portrait physique de Zavalza, tel qu'Emilia le voit : « tan guapo como ella lo recordaba, con sus piernas largas, su amplia frente juiciosa, sus ojos de tregua y sus manos de ángel terrestre²⁶¹ ». Zavalza apparaît dans le texte comme un remède à la souffrance amoureuse d'Emilia. Pour lui, la situation avec Emilia est très claire, il sait qu'il ne remplace pas l'amant absent mais qu'il représente autre chose dans la vie d'Emilia où il occupe une place légitime par sa sincérité : « la sencillez de quienes saben lo que quieren y no ambicionan paraísos perdidos²⁶² ». Le récit fait alors à nouveau évoluer Emilia qui se rend à l'évidence après sa première nuit d'amour avec Zavalza à la fin du chapitre vingt-six, presque à la fin du roman : « pensó, mirándolo ahí, como una contundencia contra la que nada quería hacer, que lo quería tanto como a Daniel y que no sabría cómo lidiar con eso²⁶³ ».

Avec Zavalza, Mastretta construit un personnage masculin transgressif surtout en ce qui concerne sa relation avec Emilia. Il construit sa vie avec elle tout en acceptant sa relation avec Daniel. C'est un compromis qui s'impose comme une évidence pour cet homme exceptionnel qui est défini comme tel dans le texte « hombre extraño entre los

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 344

²⁶¹ *Ibid.*, p. 365-366

²⁶² *Ibid.*, p.368

²⁶³ *Ibid.*, p. 369

hombres²⁶⁴ ». Il trouve la richesse d'Emilia dans la dualité de ses sentiments et il a compris que son bonheur avec Emilia passe obligatoirement par l'acceptation de l'amour de celle-ci pour Daniel. Sur ce point Zavalza contraste avec Daniel. Pour ce dernier, il est plus difficile de partager Emilia bien qu'il finisse par accepter la situation.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.393

III. Le système des personnages secondaires : personnages « prototypes »

L'analyse des personnages secondaires et de leur fonction dans la construction romanesque est tout aussi importante que celle des protagonistes féminins et masculins que nous avons réalisée dans les deux premiers chapitres de notre travail. En effet, le système formé par les personnages d'un roman est fondé sur des oppositions et c'est de ces dernières que naissent le sens et la dynamique d'un roman. Ainsi, nous ne pouvons pas faire l'économie de l'ensemble des personnages qui apparaissent dans les deux romans bien que l'axe central de notre travail porte sur l'analyse d'un type de figure romanesque en particulier, qui se trouve être le personnage féminin. D'ailleurs l'intitulé de cette première partie « le système des personnages » ne prendra sens qu'après l'analyse complète du fonctionnement interne des deux textes étant donné que le personnage d'un roman, en règle générale, est construit par rapport aux autres personnages dans le texte :

Le portrait, comme *intégrant*, comme somme de traits sémantiques intégrés dans l'unité d'un personnage, demande à être analysé comme *intégré*, et non seulement comme intégré à la série des portraits-balises et des leitmotifs qui constituent un seul et même personnage, mais surtout comme intégré à la série des autres portraits des autres personnages avec lesquels il entretient des relations de ressemblance, de différence, de hiérarchie et d'ordonnement²⁶⁵.

Jusqu'à présent nous avons effleuré la question des personnages secondaires à travers l'étude autonome des protagonistes en faisant référence de temps à autre à certaines scènes qui suggéraient déjà la présence d'un nombre important de personnages secondaires. Ainsi, l'analyse de ces derniers nous permettra de dégager un sens supplémentaire aux portraits des protagonistes qui sont mis en parallèle avec les portraits des personnages secondaires que les textes nous donnent à lire. L'analyse des protagonistes laissait entendre un choix fait de notre part de retenir comme axe principal de notre analyse l'opposition entre féminin/ masculin. Nous allons retenir la notion de « sexe »²⁶⁶ dans les deux textes pour aborder l'étude des personnages secondaires où le schéma nous semble être davantage révélateur d'une écriture qui prend à son compte, d'une manière constante, les relations entre hommes et femmes.

²⁶⁵ HAMON, Philippe. *Le personnel du roman*. Genève : Droz, 1998, p. 178

²⁶⁶ Nous utilisons la notion dans le sens qui lui donne Philippe Hamon dans l'article « Pour un statut sémiologique du personnage ». *Op. Cit.* p. 132-133

A. Le monde féminin : éventail de la société

Mastretta réunit et représente dans *Mal de amores* et *Arráncame la vida* plusieurs aspects de la société mexicaine. Bien que les deux romans se centrent sur la vie et l'évolution des deux protagonistes, Catalina et Emilia, nous pouvons tout de même observer que dans les deux récits Mastretta présente deux mondes parallèles et complémentaires : d'une part, nous avons le monde sociopolitique incarné exclusivement par des figures masculines et, de l'autre le monde féminin. Bien que dans *Arráncame la vida* Mastretta focalise le récit sur le personnage de Catalina, sa condition d'épouse d'un homme politique et ses possibilités d'émancipation, nous pouvons noter la mise en scène d'un monde féminin varié. Ainsi, l'auteur représente la figure de la femme dans la société mexicaine sous toutes ses facettes : la mère, l'épouse, la maîtresse, la prostituée, la domestique, la paysanne, la femme moderne et libérée. Nous retrouvons les mêmes éléments dans *Mal de amores* où le personnage d'Emilia croise le destin de toutes sortes de femmes de toutes classes sociales. Dans les deux romans cette large palette de personnages féminins contribue à l'évolution et la formation des deux protagonistes.

La galerie de modèles est ample mais aussi délimitée. Nous avons établi quelques catégories qui prennent en compte les différents types de personnages féminins que les deux romans mettent en scène pour analyser, par la suite, les différentes possibilités qu'elles offrent d'être une femme dans la société mexicaine. Cela nous permettra également de dégager les stéréotypes féminins et voir comment l'auteur les représente et dans quel but elle les transgresse ou non. Parmi la variété de personnages féminins nous pouvons établir quatre catégories en nous basant sur le comportement et le statut social. En premier lieu, nous avons les personnages féminins dont le comportement s'inscrit dans les schémas traditionnels d'une société patriarcale. Les deux romans mettent en scène également quelques personnages dont le comportement peut être identifié à celui de la femme moderne et émancipée. Nous avons enfin des références à des femmes marginales, exclues de la société, et les domestiques qui reflètent les inégalités sociales.

1. La femme traditionnelle

D'une manière générale, il faut noter que dans la société mexicaine domine le stéréotype de la femme toujours docile obéissant à son époux ou à l'autorité paternelle. Son rôle à l'intérieur de la famille et de la société se rattache aux tâches ménagères : s'occuper de la famille, être une mère et une épouse respectable. Ce rôle est donc réduit à celui de maîtresse de maison au service de sa famille. Tout plaisir est exclu de sa vie sociale et sexuelle marquée par l'oppression.

Ce stéréotype de la femme traditionnelle est présent aussi bien dans *Arráncame la vida* que *Mal de amores* à travers le comportement et les occupations quotidiennes de certains personnages féminins qui appartiennent surtout à la bourgeoisie. Ce n'est pas un hasard si Mastretta décrit l'émergence de la moyenne bourgeoisie qui surgit et se consolide à partir des années trente. C'est un processus accéléré par les premières vagues migratoires des paysans vers les villes qui va contribuer à une certaine évolution des mentalités. Les exemples les plus représentatifs de la bourgeoisie sont les personnages de la Chofí, Marilú, les femmes qui font partie de l'entourage de Catalina, les femmes de l'Union des Pères de Famille (dans *Arráncame la vida*), ainsi que Sol, la mère de Sol et Josefa (dans *Mal de amores*). Nous pouvons constater d'ailleurs que c'est la catégorie la plus représentée dans les deux textes et surtout dans *Arráncame la vida* où nous trouvons une critique ouverte de la bourgeoisie. Ainsi, nous verrons dans quel but Mastretta utilise ce référent socioculturel dans la construction des protagonistes.

Le stéréotype de la femme traditionnelle est incarné dans *Arráncame la vida* par le personnage de Marilú et les autres femmes de la bourgeoisie. A travers ces personnages, l'auteur souligne les occupations petites-bourgeoises du milieu social dans lequel Catalina évolue, l'hypocrisie de la bourgeoisie et des femmes qui la représentent. Ainsi, nous avons un portrait très négatif de Marilú qui exprime le mépris de Catalina. La seule indication physique porte sur ses cheveux : « melena rubia²⁶⁷ ». Le personnage de Marilú n'apparaît que dans deux scènes durant la période correspondant à la première évolution du personnage de Catalina. Nous pouvons observer que Marilú joue le rôle de « déclencheur » de prise de conscience chez Catalina par rapport à la futilité de son milieu social. Le personnage de Marilú est construit sur la base du paraître. Dans

²⁶⁷ *Arráncame la vida*. p. 95

sa famille cela se transmet de génération en génération : « era hija de un español de esos de padre comerciante, hijo caballero, nieto pordiosero. Su padre era el pordiosero. No tenía un quinto pero estaba seguro de su alcurnia y pudo heredársela entera a su hija²⁶⁸ ». Le passage de Marilú de la pauvreté à la richesse est symboliquement évoqué par le biais de ses cheveux de : « rubita pálida transparente por culpa de las hambres disimuladas tras los enormes muebles del comedor heredados de su abuelo²⁶⁹ » elle devient porteuse d'une « melena rubia ». Notons que la blondeur symbolise la beauté, couleur souvent associée aux dieux et aux héros mythiques, couleur solaire symbole de chaleur et maturité. De surcroît, la blondeur signifie l'appartenance à une famille non indigène. Cet élément positif est détourné par Mastretta puisque le personnage de Marilú est moralement décrit d'une manière très négative. Marilú se fait passer pour une femme franche et directe, comme elle se décrit elle-même lorsqu'elle parle des contraintes imposées par le fait de vivre avec un homme politique parce qu'il faut toujours dissimuler : « vivir con un político, hay que estar siempre disimulando, y es tan difícil no ser franco. Yo no podría²⁷⁰ ». Par la suite, Catalina va démasquer son discours lorsqu'elle révèle que Marilú a été un simple objet d'échange entre son père appauvri et le nouveau riche Julián Amed dont la fortune a des origines criminelles.

Catalina évoque également la futilité des conversations féminines qui traitent de tâches ménagères, d'enfants et de grossesse, de vêtements et de coiffures. Elle ridiculise ces femmes lorsqu'elle note que Marilú porte une fourrure « piel de zorro » dans un pays où il fait chaud toute l'année²⁷¹. Elle parle de ce monde avec ironie et humour. Mastretta construit ces personnages féminins traditionnels en opposition au personnage de Catalina dans le but de souligner le caractère transgressif de celle-ci. Catalina s'ennuie dans ce monde dont elle se sent exclue et aspire à avoir accès aux conversations des hommes :

Prefería oír la plática de los hombres, pero no era correcto. Siempre las cenas se dividían así, de un lado los hombres y en el otro nosotras hablando de partos, sirvientas, y peinados. El maravilloso mundo de la mujer, llamaba Andrés a eso²⁷².

Le cercle de l'Union des Pères de Famille nous offre un portrait de la dévotion des femmes, de l'importance de la religion dans l'éducation féminine ainsi que celle du

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 98-99

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 99

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 99

²⁷¹ *Ibid.*, p. 106

²⁷² *Ibid.*, p. 104

statut social. Ainsi, l'auteur met en relief le personnage d'Alejandra qui se démarque par son apparence extérieure et son statut social :

Nadie le creía que su casa estaba a medio recoger mientras elle se entregaba a las obras del país, pero todo el mundo la oía hablar como si vendiera la verdad en paquetes. Casi todas las mujeres se veían pobretonas, a lo mejor esposas de algún empleado del marido de Alejandra²⁷³.

La description de Mari Paz (« una gorda que tenía once hijos seguiditos²⁷⁴ ») contraste avec celle d'Alejandra (« collar de perlas, delgada, bien vestida, con una sonrisa de beata conforme²⁷⁵ », « en las manos y la cara se le notaban las cuatro sirvientas de planta²⁷⁶ ») pour souligner les différents statuts sociaux. Les autres femmes sont anonymes, dépersonnalisées uniquement représentées à travers leur travail monotone « sólo se oía el murmullo de sus voces contando²⁷⁷ ». Mastretta souligne une fois de plus l'hypocrisie de la bourgeoisie et l'importance du statut de chacun au sein de la hiérarchie sociale. Ainsi, Alejandra défend la participation de Catalina dans leur organisation, bien qu'elle soit l'épouse du général Ascencio, alors que les autres se méfient d'elle. De fait, le plus important, c'est que Catalina a de l'allure et sait s'exprimer : « nos hace falta gente con clase, Mari Paz, necesitamos quien sepa alternar. Estas están bien para los presos, pero no las podemos llevar a platicar con las mamás de Cristóbal Colón²⁷⁸ ».

Un autre personnage représentatif de ce groupe de femmes, c'est Sofia, surnommée la Chofi, la femme de Rodolfo. Nous pouvons constater d'ailleurs la prépondérance de la désignation « La Chofi » sur Sofia, ce qui traduit le mépris de Catalina envers ce personnage. C'est le seul personnage qui apparaît régulièrement tout au long du récit. Catalina parle toujours d'elle avec ironie et mépris. Le couple apparaît dès le début du roman, au premier chapitre, lors du mariage de Catalina et Andrés. Elle est désignée par son prénom Sofia, décrite avec un physique assez désavantageux « de pierna flaca y ojo chico²⁷⁹ ». C'est un personnage qui va être souvent associé à la gourmandise et à la nourriture : « Rodolfo y Chofi firmaron rápido, se morían de

²⁷³ *Ibid.*, p. 187

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 184

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 185

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 187

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 185

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 188

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 20

hambre el par de gordos²⁸⁰ ». Ainsi, au chapitre dix, Catalina nous en fait un cruel portrait physique « panza del tamaño de las nalgas, chichis commo de elefante, daba pena. Se iba a convertir en presidenta y ni así dejaba de comérselo todo²⁸¹ ». Notons que l'insistance sur la corpulence de « La Chofi » contraste avec les efforts de Catalina et son amie Bibi pour garder la ligne même pendant leur grossesse. D'ailleurs, nous pouvons noter que Catalina prête beaucoup d'attention à l'apparence physique et se rapproche ainsi du modèle de femme moderne qui reste une femme tout en étant mère. Cette idée est avancée dans le texte à travers le contraste entre La Chofi qui depuis sa première grossesse est tellement déformée qu'on ne sait plus si elle vient d'accoucher ou si elle va accoucher, contrairement à Bibi qui fait de la gymnastique pendant sa grossesse.

Chofi incarne les valeurs traditionnelles mais Catalina souligne davantage son hypocrisie et sa pseudo dévotion lorsqu'elle dévoile son passé trouble : « lo que sí hizo, según su marido pasaba de un cargo a otro, fue cambiar la cachondería por el rezo²⁸² ». Catalina met en relief la perversité de son milieu dans une autre scène où « la Chofi », qui est si puritaine, assiste aux fêtes organisées par Gómez Soto et sa maîtresse Bibi, dans la seule intention d'obtenir l'appui éditorial de celui-ci pour la campagne électorale de son mari. La vanité du personnage est également soulignée le jour où son mari devient candidat à la présidence de la République. « Ese día », nous souligne la narratrice, « la Chofi » fait un effort pour être à la hauteur de sa future fonction de première dame « muy arreglada, peinada, muy propia, vestida de oscuro, prendedores de brillantes²⁸³ ». Cependant, Catalina va la ridiculiser en soulignant que les apparences ne changent pas forcément ce qu'on est réellement. Ainsi, avec beaucoup d'humour, alors qu'elle doit paraître majestueuse dans son fauteuil style Louis XV, « la Chofi » ressemble à « una lechuga ».

La bourgeoisie est également représentée à travers le personnage de Patricia Ibarra, la mère de Cristina (une des maîtresses d'Andrés). Il convient de souligner l'importance de ce personnage qui apparaît à peine dans une scène de quelques lignes mais qui joue un rôle dans la construction de la protagoniste. C'est la sœur du premier amoureux de Catalina, José Ibarra et, dans le texte, à travers ce personnage, Mastretta

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 24

²⁸¹ *Ibid.*, p. 166

²⁸² *Ibid.*, p. 141

²⁸³ *Ibid.*, p. 143

souligne une fois de plus l'importance du statut social. L'amour entre Catalina et José est impossible parce qu'ils n'appartiennent pas à la même classe sociale : lui est riche et Cati est pauvre. La famille de José, et sa sœur en particulier, les séparent. Cela donnera l'occasion à Catalina de savourer plus tard une double vengeance, d'une part grâce à la honte de la famille Ibarra lorsque Cristina devient la maîtresse d'Andrés et, d'autre part, à cause de l'image que donnent José et son épouse d'un couple très ennuyeux. Le personnage de Patricia véhicule une critique de l'hypocrisie bourgeoise, ainsi lorsque Patricia va dîner chez Catalina et fait semblant de ne pas se rappeler la manière dont elle l'a traitée : « hace diez años no pensaba usted lo mismo –contesté.– No lo entiendo –dijo con una sonrisa torcida²⁸⁴ ». Mastretta déconstruit également le cliché sentimental selon lequel l'amour triomphe malgré la différence sociale pour souligner l'hypocrisie de la bourgeoisie et les difficultés de subvertir les codes sociaux.

Nous pouvons conclure sur ce point en affirmant qu'à travers les personnages féminins l'auteur critique la bourgeoisie de l'époque. Elle nous décrit un monde hypocrite, futile, intéressé uniquement par les apparences et par son bien-être. Catalina est obligée d'accepter ses règles de conduite, de s'efforcer d'être aimable, alors qu'elle méprise la plupart des gens qu'elle fréquente. Ainsi, bien qu'elle souhaite se démarquer de son milieu social, Catalina ne peut pas échapper à toutes les règles oppressives.

Nous pouvons faire le même constat dans *Mal de amores* où les personnages féminins bourgeois incarnent les valeurs traditionnelles. Il y a cependant une différence essentielle qui concerne leur rôle dans la construction du personnage d'Emilia. Ainsi, les exemples sont moins nombreux, Emilia n'est pas directement affectée par les codes sociaux parce qu'elle grandit dans un milieu libéral. En revanche, la présence de personnages féminins traditionnels dans le texte sert à mettre en évidence, par effet de contraste, les facettes transgressives du personnage d'Emilia. Nous pouvons observer ce phénomène avec la mère de Sol, Sol elle-même ainsi que Josefa (partiellement).

La mère de Sol occupe deux fonctions dans le texte : d'une part, elle incarne l'hypocrisie d'une classe sociale où il n'y a que les apparences qui comptent et, de l'autre, le personnage sert à mettre en opposition deux éducations, la traditionnelle et la libérale. C'est à cette première fonction que nous allons nous intéresser et nous analyserons la deuxième ultérieurement, à l'occasion de l'étude de l'importance du

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 122

cercle familial dans l'œuvre de Mastretta. Le personnage apparaît pour la première fois dans le récit, au chapitre huit, à l'occasion de la soirée chez les Cuenca qui voit naître la passion entre Emilia et Daniel. A cette soirée assiste également son amie Sol qui va tomber sous le charme de Salvador, le frère de Daniel. Là encore, Mastretta utilise les clichés sentimentaux selon lesquels Emilia et Sol qui sont comme des sœurs vont croiser le destin des deux frères dont elles tombent amoureuses. Dans le cas de Sol, l'amour est impossible parce qu'elle ne peut pas décider de son avenir : ce sont ses parents, selon la tradition, qui vont choisir son mari. Au début nous avons seulement une allusion à sa mère à travers une opposition entre ce que pense Sol de Salvador (« el hombre ideal ») et ce que sa mère aurait pensé de lui (« es muy mal partido »).

Suivant la tradition réaliste, le narrateur nous décrit en détails la mère de Sol dans la séquence suivante qui s'ouvre sur des indications sur ce personnage. Le narrateur va utiliser différents points de vue qui se croisent dans la même phrase pour nous faire un portrait d'Evelia García de García, la mère de Sol. Elle est ainsi caractérisée comme « buena pero poco ingeniosa », selon Milagros, et son mari est décrit comme « intachable pero colérico²⁸⁵ », selon Evelia, elle-même.

Nous retrouvons le personnage au chapitre douze, à l'occasion des préparatifs du mariage de sa fille. Tout s'est passé comme Sol l'avait prédit et sa mère se réjouit d'énumérer toutes les richesses de son futur gendre: « van a tener dos haciendas, una casa en la capital, un atelier en París y otros lugarcitos²⁸⁶ ». Le narrateur nous décrit le trousseau monumental de la jeune fille: « se amontonaban todas las prendas de ropa interior que una mujer pueda usar en su vida, junto con todas las toallas, sábanas y colchas que pueda necesitar una casa en veinte años²⁸⁷ ». Cette scène traduit la futilité de la bourgeoisie qui se donne beaucoup de mal pour afficher son statut. Les références à la capitale française et l'abondance du trousseau correspondent aux stéréotypes de l'époque où tout ce qui venait d'Europe, et surtout de France, était à la mode, signe de richesse et pouvoir. Ainsi, Mastretta va ridiculiser les codes bourgeois à travers la robe de la mariée « había llegado a tiempo de París, con el inconveniente de ser dos tallas más grande que su dueña²⁸⁸ ».

²⁸⁵ *Mal de amores*, p. 104 pour les quatre citations.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 169

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 167

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 168

L'importance du statut social est souligné également à travers le portrait avantageux qu'Evelia fait du docteur Zavalza à la famille d'Emilia : « uno de los más importantes bisnietos de la Marquesa de Selva Nevada. Su padre había muerto un año atrás, le había dejado una pequeña fortuna²⁸⁹ ». Nous pouvons observer, à travers son discours, l'importance qu'elle donne aux origines nobles de Zavalza. A travers ce personnage, Mastretta revient également sur le thème de la femme qui perpétue les règles oppressives auxquelles elle est soumise. Ainsi, la mère de Sol refuse d'expliquer à sa fille tout ce qui se rapporte à la sexualité. Elle considère avoir donné à sa fille les bases pour être une bonne épouse: « sabe disponer como una reina, es elegante y discreta, no habla de más ni pregunta lo que no debe²⁹⁰ ». En ce qui concerne la sexualité, selon la mère de Sol, c'est l'affaire de Dieu : « entre menos tiempo piense en eso, mejor ». C'est un personnage qui réunit tous les stéréotypes qui régissent le comportement de la classe sociale à laquelle elle appartient et que Mastretta subvertit à travers la construction de personnages transgressifs.

Sol García est l'amie la plus proche d'Emilia. Dans le texte, la construction du personnage de Sol contribue à mettre en relief le caractère transgressif d'Emilia au niveau de l'éducation et de la sexualité. Ce sont deux personnages complètement opposés et complémentaires à la fois. Ce sont ces deux éléments qui consolident leur amitié. Sol est l'amie, la sœur, la confidente d'Emilia et vice versa. Bien que le personnage s'inscrive dans la tradition socioculturelle du pays, notons qu'à la fin du roman nous retrouvons Sol épanouie dans l'exercice d'un métier. C'est le seul personnage, parmi ceux que nous avons réunis sous les traits de la femme traditionnelle dans les deux textes, qui évolue vers une émancipation personnelle en transgressant les codes sociaux. Le personnage de Sol, au début du roman, incarne parfaitement l'image de la jeune fille de bonne famille qui obéit à l'autorité parentale. L'amitié avec Emilia apparaît comme une continuation de l'amitié qui lie leurs deux mères, en dépit de la différence sociale et des appartenances politiques : « A su amiga Sol García nunca la dejaban ir con ella a lo que en su familia llamaban tertulias de anarquistas²⁹¹ ». Les deux adolescentes vont découvrir l'amour au cours de la même soirée de représentation chez les Cuenca. Malgré leurs différences culturelles, elles vont aimer le même type

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 182-183

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 183 pour cette citation et la suivante.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 68

d'homme incarné par les deux frères, Daniel et Salvador. Le narrateur instaure une comparaison entre les deux frères: « se parecían. Salvador también era desasido pero febril, de pocas palabras pero enfático, escurridizo y sonriente, de ímpetu fantasioso y educación estricta²⁹² ». Dans la scène de la rencontre, le narrateur utilise un verbe très fort « descubrir » pour traduire le choc de cette rencontre peu probable en raison de leurs appartenances socioculturelles, comme nous pouvons observer dans le discours de la jeune fille lorsqu'elle déclare: « vivo en otra Puebla ». Salvador découvre la jeune fille en même temps qu'il découvre la force de la passion. Elle se présente à lui comme une lumière dans l'ombre, comme une évidence : « la miró unos segundos a medio alumbrar y sintió que nadie le había parecido más luminoso en toda su vida²⁹³ ». Cette jeune fille douce et timide semble submergée par les paroles de Salvador, la seule chose qu'elle réussit à dire concerne son prénom. De la présentation officielle « Soledad García y García » elle arrive à lui dire le diminutif qu'on lui donne « Sol con un solo García²⁹⁴ ».

La séquence suivante s'ouvre sur une description plus détaillée du personnage de Sol et surtout son prénom, sur lequel le narrateur s'attarde, pour nous faire part des traditions et leur absurdité. A la naissance de la petite fille, le choix du prénom semble diviser les parents qui souhaitent respecter les traditions. Cette scène contraste avec celle du choix du prénom d'Emilia et nous pouvons observer une première différence dans leur éducation : l'esprit libéral des Sauri contraste avec l'esprit conservateur des García qui symboliquement chargent leur fille du poids de la tradition à travers son prénom : « aquella inocente acabó llamándose de golpe María de la Soledad Casilda de la Virgen de Guadalupe de los Sagrados Corazones de Jesús y de María²⁹⁵ ». Le narrateur va disséquer chacune des désignations pour rendre compte des croyances de chaque membre de sa famille. Ainsi « Soledad » correspond au choix du père, c'est le prénom de sa propre mère, qu'il veut honorer, alors que cette dernière trouve que c'est un prénom dur à porter. La mère de Sol va préférer « María José » pour honorer les croyances familiales. Ainsi, tous ces détails servent à critiquer les usages traditionnels qui vont rendre la jeune Sol fragile au lieu de la renforcer comme c'est le cas d'Emilia. Sa mère l'appelle María José et à l'âge de sept ans la fillette découvre son premier

²⁹² *Ibid.*, p. 98

²⁹³ *Ibid.*, p. 99

²⁹⁴ *Ibid.*, p.99 et 100 pour les deux citations.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 101

prénom, Soledad, et toute la symbolique qu'il contient à travers un jeu de mots : « supo que su primer nombre era Soledad y que estaba sola frente a eso y la rigidez de las monjas que así la llamaban²⁹⁶ ». L'amitié entre les deux fillettes naît durant l'enfance et c'est Emilia qui va lui donner le diminutif de Sol, enlevant ainsi le lourd poids de « Soledad ». « Sol » à l'opposé de « Soledad » est une désignation qui se réfère à la vie, à la joie, au soleil. D'emblée, Emilia va se comporter comme la grande sœur de Sol²⁹⁷. Elles se choisissent précisément à cause de leurs différences et elles se sentent entières en étant ensemble. Ainsi, Mastretta construit l'une à travers l'autre, l'une en opposition de l'autre et toutes les deux dans un ensemble cohérent et complémentaire. Notons, d'ailleurs, que Mastretta ne rejette pas complètement les codes traditionnels dans la construction de ses protagonistes. Bien qu'il y ait une critique ouverte de l'éducation traditionnelle de la femme, Mastretta montre qu'une autre éducation peut cohabiter avec celle-ci. Elle propose un nouveau modèle, à côté du modèle traditionnel, sans diaboliser ce dernier.

Sol se sait condamnée à obéir à l'autorité parentale surtout en ce qui concerne le choix de son futur mari : « voy a querer²⁹⁸ », répond Sol à Milagros, lorsque celle-ci essaie de lui dire qu'elle peut choisir. Cette phrase traduit toute la tristesse et la solitude du personnage qui ne peut pas aller à l'encontre du destin que ses parents ont choisi pour elle : « Soledad es mi hija y yo mando en ella²⁹⁹ », déclare son père pour affirmer son pouvoir sur sa fille.

Nous retrouvons le personnage de Sol au moment des préparatifs de son mariage avec l'homme que ses parents ont choisi. Le jour du mariage, alors que sa mère est contente de lui avoir appris à être une épouse exemplaire, Sol semble terrorisée à l'idée de la première expérience sexuelle pour laquelle elle n'est pas préparée. Sa peur se traduit par ses vêtements « se perdía entre fondos y vestidos³⁰⁰ » qui symbolisent la prison dans laquelle l'enferment un mariage sans amour et l'absence d'éducation sexuelle. Cette scène permet de véhiculer une critique envers l'éducation sexuelle que les mères transmettent à leurs filles. La mère de Sol se limite à lui conseiller de « cerrar

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 102

²⁹⁷ C'est une constante dans la construction du personnage d'Emilia pour souligner la maturité du personnage par rapport aux filles de sa génération.

²⁹⁸ *Mal de amores*, p. 104

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 105

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 184

los ojos y rezar un Ave María³⁰¹ ». C'est Emilia qui se charge de lui expliquer. Le drame de Sol réside dans le contraste entre sa beauté et sa perfection de jeune fille et la tristesse de la vie de couple qui l'attend : « rumbo a la primera noche de su luna de miel, subida en el Panhard Levassor al que su marido dedicaba más atenciones que a ella³⁰² ». Pendant les années troubles de la révolution, les deux amies restent en contact par le biais d'un échange épistolaire. Les lettres nous donnent des informations sur la vie de Sol. Elle a suivi le chemin tracé d'une femme traditionnelle et mère de famille : « había pasado de su luna de miel a un embarazo seguido de otro³⁰³ ».

Sol réapparaît à la fin du roman sous un tout autre angle. Le lecteur découvre un personnage qui a évolué et qui s'épanouit dans son travail. A la fin de la guerre, son mari meurt et perd toutes ses richesses. C'est ainsi qu'Emilia va engager Sol à l'hôpital où elle sait se faire apprécier par son travail exemplaire : « la más perfeccionista y racional del mundo³⁰⁴ ». Comme Emilia, Sol va s'épanouir dans l'exercice de sa profession, sans se soucier des commentaires des gens. Mastretta construit un personnage qui connaît une transformation significative en passant du statut de « mère au foyer » à celui de « femme qui exerce une profession ». Mastretta réalise ainsi une transgression significative dans la construction du personnage de Sol. Nous avons souligné, à propos du personnage d'Emilia, que Mastretta essaie d'avancer l'idée de l'importance de l'éducation et la réalisation professionnelle de la femme comme éléments transgressifs essentiels pour faire évoluer les mentalités. L'évolution de Sol, au niveau de la construction des personnages féminins secondaires, incarne davantage cette alternative pour la femme traditionnelle.

2. La femme moderne et émancipée

Notons d'emblée que, dans cette sous-partie, les personnages que nous analyserons arrivent à s'émanciper à travers une série de transformations. Au départ il peut s'agir de femmes qui s'inscrivent dans les stéréotypes traditionnels mais qui, par la suite, vont évoluer et atteindre une certaine liberté et émancipation. C'est pourquoi nous avons choisi de les classer dans le groupe des femmes émancipées.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 184

³⁰² *Ibid.*, p. 185

³⁰³ *Ibid.*, p. 293

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 375

Dans les deux textes, nous avons deux personnages féminins qui portent le même prénom, Helen, toutes les deux sont américaines et incarnent le modèle de la femme moderne et émancipée. D'ailleurs, ce sont les seuls personnages secondaires qui sont décrits dans le texte comme étant libérés de par leur origine. Ce n'est pas un hasard que ces deux Américaines soient présentes dans l'intrigue si on prend en considération l'importance des Etats-Unis dans la naissance du mouvement féministe. Dans les deux textes, elles incarnent les valeurs de la femme libérée par excellence. Helen Heiss, le personnage de *Arráncame la vida*, incarne la femme divorcée qui vit seule avec ses enfants et profite de sa liberté. C'est une femme courageuse qui prend son destin en mains en s'opposant à la brutalité de son mari. C'est elle qui décide de divorcer pour ne plus avoir à subir la violence de son époux. C'est aussi une femme émancipée qui assume sa sexualité et multiplie les aventures : « Aquí hay pocos hombres –decía. Y me contaba su última experiencia con algún poblano³⁰⁵ ». Elle souhaite cependant se remarier mais la narratrice souligne qu'Helen se trouve rejetée parce qu'elle ne s'inscrit pas dans le schéma féminin traditionnel, pour être américaine et pour avoir des coutumes libérales : « Las gringas estaban bien para un rato, pero nadie les entraba para todos los días³⁰⁶ ».

De plus, son père se sert d'elle pour protéger ses propres intérêts en l'obligeant à espionner son bras droit en échange d'une aide financière. Ainsi, notons que la dépendance économique du personnage marque les limites de sa libération. C'est une constante dans l'œuvre de Mastretta qui construit des personnages féminins nuancés ou contradictoires. Rien n'est jamais tranché dans la construction des personnages, aussi bien au niveau des protagonistes qu'au niveau des personnages secondaires. Ceci traduit le souci de Mastretta de représenter l'ambiguïté, la complexité et les contradictions du système social. Nous pouvons dire que le personnage d'Helen joue deux rôles dans le texte. D'une part, elle incarne la femme moderne et, de l'autre, c'est également un des personnages qui va faire découvrir à Catalina les crimes commis par son mari. A travers elle, Catalina va commencer à se rendre compte de la personnalité réelle de son mari et le personnage d'Helen apparaît au chapitre sept, au moment où Catalina commence à évoluer.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 115

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 115

L'autre Helen, celle de *Mal de amores*, intervient dans le récit au chapitre vingt. Emilia fait sa connaissance à Chicago, où elle est allée poursuivre ses études de médecine. Notons que le personnage apparaît vers la fin du récit, à un moment où Emilia se sépare une fois de plus de Daniel. Le personnage d'Helen est construit en opposition à celui d'Emilia. Le personnage est introduit dans le récit par ses nom et prénom, Helen Shell, ses origines (« sobrina de un ilustre impresario »), une description physique et morale résumée en deux adjectifs (« rubia » et « hechicera³⁰⁷ »), elle transgresse son éducation de riche new-yorkaise destinée à une vie oisive en devenant étudiante en philosophie à Chicago. Les deux éléments qui la caractérisent sont sa passion pour la philosophie et pour les hommes : « enamorarse dos veces por semana de un hombre distinto³⁰⁸ ». L'amitié entre les deux personnages s'inscrit dans la pure tradition de deux jeunes filles qui, le temps d'un dimanche après-midi, se voient pour se raconter ce qu'elles ont fait dans la semaine. L'auteur instaure une comparaison entre l'ambiance « bon enfant » de leurs conversations et la minutie du travail des scientifiques. Il met à la même échelle les anecdotes du quotidien et les interrogations philosophiques des scientifiques. Ces scènes donnent des indications sur le personnage d'Emilia. Son intelligence et son bon sens contribuent à la valorisation et l'idéalisation du personnage capable de s'impliquer avec le même sérieux aussi bien dans des conversations divertissantes que philosophiques et scientifiques. Elle explique que sa capacité à suivre plusieurs conversations est liée à son héritage génétique : « tal práctica estaba en la condición genética de todas las mujeres de su familia³⁰⁹ ».

Le personnage d'Helen est construit en opposition à celui d'Emilia en ce qui concerne les relations avec les hommes. Ainsi, Helen, qui est très libérée sexuellement et change régulièrement de partenaire, ne comprend pas la passion d'Emilia pour Daniel. La légèreté d'Helen contraste avec le sérieux d'Emilia et souligne davantage le cliché sentimental de la relation de cette dernière avec Daniel : (« pensar todo el tiempo en el mismo hombre », « dos años sin tratos sexuales con ningún otro³¹⁰ »). La force de l'amour d'Emilia est soulignée par l'ardeur avec laquelle elle en parle. Aux yeux d'Helen, la conviction d'Emilia semble plus forte que celle d'un prêtre protestant. L'amitié d'Emilia pour Helen va enrichir intellectuellement la première : elles partagent

³⁰⁷ *Mal de amores*, p. 290 pour les trois citations.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 290

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 291

³¹⁰ *Ibid.*, p. 293-294

la même passion pour les romans, les poèmes et les longues conversations. Grâce à Helen, Emilia découvre l'éblouissante ville de New York qui la marque à jamais. Le contraste entre les deux personnages est créé également au niveau de leur maturité. Emilia est constamment présentée comme une fille mûre qui protège ses amies comme une grande sœur, alors qu'elle est plus jeune : « Helen le llevaba tres años, pero ella la veía con la indulgencia de quienes crecen antes de lo esperado³¹¹ ». L'expérience de la guerre et de l'amour passionnel ont accéléré sa maturité.

Lorsqu'Emilia décide de partir à la recherche de Daniel, son amie n'essaie pas de la retenir et lui manifeste son amitié et son soutien en lui faisant plusieurs cadeaux indispensables : « maletín con instrumental médico », « dos sombreros », « varios potingues³¹² », cela montre également la démesure et la générosité du personnage de Helen. Nous allons retrouver Helen à la fin du récit, à l'occasion de la première visite d'Emilia et de Zavalza à New York. Helen est devenue la compagne du docteur Hogan, de trente-cinq ans son aîné. Mastretta évoque ainsi brièvement les relations amoureuses où il y a une grande différence d'âge. En transgressant les clichés, elle montre que cela peut être bénéfique aussi bien pour Helen que pour le docteur qui apparaît rajeuni. Notons qu'Emilia est surtout attirée par l'impulsivité et la joie de vivre de son amie. Elles vont se revoir une deuxième fois à New York, lorsqu'Emilia retrouve Daniel. Selon Helen, Daniel est l'homme dont son amie a besoin mais celle-ci sait mieux que quiconque combien est précieuse la paix qu'elle a trouvée aux côtés de Zavalza.

Pepa et Mónica sont les amies les plus proches de Catalina. Leur amitié naît et se consolide durant les cours de cuisine que la jeune Catalina fréquente. Au début du récit, elles sont présentées comme étant des femmes traditionnelles, pour mettre en scène l'éducation sexuelle limitée des femmes à l'époque. Le sujet est traité avec beaucoup d'humour et d'ironie, lorsque Mastretta souligne leur ignorance et leur naïveté sur la conception des enfants :

Yo fui a buscar a Pepa y Mónica en los portales. Cuando llegué ya estaban ahí. Mónica llorando porque Pepa le había dicho que si alguien le daba un beso de lengua le hacía un hijo.

-Adrián ayer me dio uno de esos cuando se distrajo mi mamá –decía entre sollozos.

³¹¹ *Ibid.*, p. 295

³¹² *Ibid.*, p.297 pour les trois citations.

Lo que hice fue llevarlas con la gitana del barrio de la Luz. A mí no me iban a creer nada. Cuando les pregunté si sabían para qué servía el pito de los señores, Pepa me dijo: -No para hacer pipí ?³¹³

Cependant, ces deux personnages vont évoluer et incarner les traits de la femme moderne. Pepa épouse un homme jaloux qui l'enferme dans leur maison et ne la laisse pas sortir. Mastretta insiste sur la description de la maison (« jaula de oro ») que Pepa entretient avec le plus grand soin en donnant l'image de la femme au foyer idéale : « tejía interminables carpetas, todo lo que comía su marido lo guisaba ella. Pasaba el tiempo puliendo antigüedades y regando plantas. Se portaba como si ése fuera todo el mundo existente, no nos dejaba ponérselo en duda³¹⁴ ». Elle donne l'image d'une femme soumise à l'autorité de son mari mais en réalité elle confesse à Catalina avoir un amant. La passion qu'elle vit est décrite par le biais de sa transformation physique, son visage a une toute nouvelle expression : « expresión de diosa », « estado de gracia » « algo en los ojos tenía raro, algo en la boca con que sonreía³¹⁵ ». Sans doute est-ce l'émancipation sexuelle qui l'amène à rompre le modèle traditionnel. Elle parle de la satisfaction sexuelle avec joie : « cogemos como dioses ». Cette femme, à première vue effacée, fréquente l'homme le plus désiré de la ville. Ce contraste souligne davantage l'émancipation de Pepa. Mastretta fait également référence à la figure du « celoso burlado » puisque l'amant de Pepa se trouve être le seul homme que son mari la laisse fréquenter. Ainsi, l'auteur ironise et se moque de l'absurdité de la jalousie masculine : « es incapaz de rimar luz con lujuria ». La femme la plus enfermée dans le texte devient ainsi l'un des personnages féminins les plus émancipés. Son épanouissement sexuel contraste avec l'ignorance du début du roman et accentue ainsi l'évolution du personnage, d'autant que la révélation de son infidélité intervient au moment où Catalina se trouve ridiculisée par sa passion pour un homosexuel. Nous retrouvons le personnage de Pepa des années après, elle est toujours dans sa maison mais sa vie est rythmée par ses rencontres amoureuses.

Le personnage de Mónica, de même que celui de Pepa, est construit également sur la base de l'évolution. Elle incarne la femme moderne et économiquement indépendante. C'est l'élément qui la différencie de tous les autres personnages féminins

³¹³ *Arráncame la vida*. p. 32

³¹⁴ *Ibid.*, p. 136-137

³¹⁵ *Ibid.*, p. 138-139 pour cette citation et les suivantes.

dans le texte. Elle a monté sa propre affaire dans le textile, elle dirige une fabrique et entretient sa famille. Son mari est handicapé mais Mónica ne baisse pas les bras et montre qu'une femme peut réussir dans le monde des affaires, réservé aux hommes à l'époque: « puso una tienda de ropa para niños y acabó con una fábrica³¹⁶ ». Dans son discours, elle se charge de véhiculer la subversion des stéréotypes traditionnels lorsqu'elle reproche à Pepa de supporter l'enfermement que son mari lui impose. Elle ne se laisse pas non plus aveugler par le discours hypocrite de La Chofi lorsque celle-ci essaie de la convaincre de l'honnêteté de son mari. Mónica a la capacité de se moquer des hommes politiques et d'avoir sa propre opinion :

– ¿A quién quieren convencer de su honradez? Que no me digan que ni cuentas de cheques tienen. ¿Qué? ¿Chofi guarda las quincenas abajo del colchón? [...] ¿Ya sabes por qué le dicen a Rodolfo el Income Tax? –preguntó Mónica –.Porque es un pinche impuesto –se contestó³¹⁷.

Cependant, c'est également un personnage qui vit une frustration amoureuse et recherche l'émancipation sexuelle. Le portrait de femme d'affaires (« llevaba años guardándose las ganas de coger mientras hacía vestidos y negocios³¹⁸ ») contraste avec celui d'admiratrice de l'acteur américain Tyrone Power dont elle attend l'arrivée à l'aéroport avec un groupe de femmes hystériques (« le salieron todos los deseos y se puso como una fiera »). Paradoxalement Mónica, dont le mari est handicapé et qui dispose d'une indépendance économique totale, ne cherche pas à avoir d'amants et, sur ce point, semble plus conventionnelle.

Il faut souligner que, d'une manière générale, ce qui caractérise les personnages que nous avons classés dans la catégorie « femme moderne », c'est le fait que toutes ces femmes essaient d'obtenir une certaine indépendance personnelle et de transgresser le stéréotype de la femme traditionnelle en réalisant leurs désirs amoureux ou professionnels. Il convient de remarquer qu'elles se rapprochent, d'une certaine manière, des protagonistes Emilia et Catalina en ce qui concerne les actes qui leur sont attribués.

Le personnage de Bibi s'insère également dans cette série de personnages féminins qui incarnent la différence par rapport à la tradition. Le personnage est

³¹⁶ *Ibid.*, p. 137

³¹⁷ *Ibid.*, p. 175-176

³¹⁸ *Ibid.*, p. 142 pour cette citation et la suivante.

introduit dans le texte au dixième chapitre, qui est entièrement consacré au récit de son itinéraire. Le chapitre s'ouvre directement sur la présentation du personnage « Bibi era un poco más chica que yo³¹⁹ ». Nous pouvons observer que Mastretta consacre beaucoup d'espace textuel à ce personnage complexe, à travers lequel elle traite plusieurs sujets de société concernant la femme. Au début, il s'agit d'une femme traditionnelle, épouse d'un médecin respecté. Catalina fait sa connaissance dans le cabinet de son mari et entretient une relation de politesse lorsqu'elle la croise dans la rue : « a veces nos encontrábamos en la calle [...] Luego nos despedíamos con esos besos de lado que le caen al aire mientras uno se roza las mejillas³²⁰ ». Contrairement à Catalina, Bibi se sent importante en parlant à l'épouse du gouverneur de Puebla. Cela souligne à nouveau l'importance du statut social.

A la mort de son époux, Bibi connaît les difficultés économiques classiques de la femme qui se retrouve veuve et sans ressources. La première description physique que nous avons se situe le jour de l'enterrement de son mari : « preciosa vestida de viuda. Se veía más joven que nunca y le brillaban los ojos negros³²¹ ». Bibi est très belle mais, fatiguée de la pauvreté, elle part pour la capitale avec ses frères et elle y devient la maîtresse du général Gómez Soto. C'est dans cette nouvelle vie que Catalina la revoit, dans sa nouvelle maison « casa enorme y loca ». La beauté de Bibi est associée à la richesse et c'est sa seule arme pour sortir de la pauvreté. Au début elle est gênée d'accepter les cadeaux venant d'un homme marié mais elle finit par devenir sa maîtresse pour mener une vie luxueuse.

Dans le même chapitre, nous retrouvons le personnage complètement transformé quelques mois après. Elle paraît plus sûre d'elle et semble avoir adopté les modes bourgeoises « usaba abrigo de pieles en marzo ». A travers la situation de Bibi, Mastretta évoque la condition désastreuse de la veuve sans aucune ressource qui accepte la facilité de la condition de maîtresse et retombe dans un autre type de dépendance économique :

Es horrible ser viuda pobre, todo el mundo quiere meter la mano. Y casi nadie te deja nada. Siquiera el general es generoso. Mira el coche que me regaló, mira que sirvientas me paga. [...] me comprará lo que yo quiera, iremos a teatro, veremos lo que yo no vería jamás.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 156

³²⁰ *Ibid.*, p. 157

³²¹ *Ibid.*, p. 158-161 pour l'ensemble des citations.

Catalina comprend la démarche de son amie puisqu'elle-même reste auprès d'Andrés par intérêt matériel: « soy el peor ejemplo y no me quejo³²² ». L'honnêteté de leur conversation, le fait qu'elles partagent la même fragilité et la même dépendance économique par rapport aux hommes transforment leur simple connaissance en amitié : « Nos hicimos amigas ».

Bibi se retrouve enfermée dans une cage dorée où le général fait même construire un théâtre et lui amène les artistes sur place. Bibi semble soumise à son amant et le laisse diriger sa vie : elle accepte que son fils parte aux Etats-Unis loin d'elle, elle accepte l'enfermement imposé par le général ainsi que les insultes et l'agressivité de celui-ci lorsqu'il est ivre mort. Cependant elle partage les mêmes idées subversives que Catalina sur la grossesse : « Yo no sé quién inventó que las mujeres somos felices y bellas embarazadas³²³ ». Elle devient l'épouse légitime du général après la mort de son épouse et c'est à partir de ce moment que le personnage commence à changer. Elle peut enfin sortir et voyager (« fueron a Nueva York, Venecia [...] por fin le pegó un sol que no fuera del jardín de su casa³²⁴ »). Elle prend un amant dont elle est follement amoureuse et souhaite divorcer pour vivre avec celui-ci. Avec astuce, elle arrive à trouver un prétexte pour que le divorce ne soit pas prononcé à ses torts mais, finalement, elle ne parviendra pas à se libérer de l'autorité de son mari. Son amant la repousse et elle finit par être contente du naufrage de son projet de divorce pour pouvoir continuer à profiter d'une vie luxueuse. Cette observation nous permet de souligner les limites de sa brève émancipation puisqu'elle se résigne pour des raisons économiques. Notons de plus que l'amitié entre Catalina et Bibi révèle quelques facettes du personnage de Catalina.

Lilia, la belle-fille de Catalina peut également faire partie des personnages rebelles dans le texte. Elle décide de s'opposer à l'autorité paternelle. Elle compte sur le soutien de Catalina qui l'encourage à s'émanciper. Elle défie son père en fréquentant un autre garçon dont elle est amoureuse mais la mort « accidentelle » de ce dernier freine son élan de liberté. Lilia finit par obéir à son père et épouse le garçon qu'il lui a choisi.

Nous pouvons observer quelques ambiguïtés dans la construction de ces personnages féminins que nous avons classés dans la catégorie de « femme moderne ». Cependant notre critère principal réside dans l'analyse de certains traits et actions de ces

³²² *Ibid.*, p. 161 pour cette citation et la suivante.

³²³ *Ibid.*, p. 164

³²⁴ *Ibid.*, p. 325

personnages qui nous permettent d'établir cette hiérarchie dans le texte pour donner une vision plus complète du système des personnages féminins secondaires, de leurs rôle et fonction dans les deux textes par rapport à la construction des protagonistes ainsi que par rapport au projet de Mastretta de présenter les diverses possibilités d'émancipation de la femme mexicaine dans le Mexique révolutionnaire et post-révolutionnaire. Dans *Arráncame la vida* Mastretta met en scène des phénomènes liés à la femme, non pas comme des faits isolés dans le temps et l'espace, mais elle les fait évoluer dans un espace et un contexte historique précis dont l'importance est analysée par le regard critique de Catalina dans son rôle de narratrice. La culture, la société et l'histoire du pays sont présentes à travers son discours si particulier, cette tonalité de conversation qui donne du corps au référent. Mastretta souligne également le caractère ambigu de ses protagonistes féminins dans un entretien avec Gabriela de Beer :

Creo que mis personajes son mujeres en busca de su emancipación, pero no son teóricas del feminismo. Mi intención fue valerme de la búsqueda y de la curiosidad de una mujer inconforme para describir un mundo que provocaba mi curiosidad y frente al cual no pude sino manifestarme inconforme. La conducta de mis personajes es contradictoria y no responde a ninguna voluntad teórica, sino a su propio descubrimiento de que las cosas no tenían por qué ser como eran, y de que era posible intentar vivirlas de otro modo³²⁵.

En revanche, dans *Mal de amores*, cette ambiguïté est moins présente aussi bien au niveau de la construction de la protagoniste que des personnages féminins secondaires. Il y d'ailleurs dans le texte moins de références aux « prototypes » traditionnels, comme nous l'avons déjà remarqué. Le même constat s'opère au niveau des personnages féminins « modernes ». Observons que l'idée de liberté et d'émancipation est le mieux incarnée par un seul personnage, celui de Milagros. Celle-ci remplit plusieurs fonctions dans le texte mais son rôle principal est d'incarner un féminisme assez radical dans le système des personnages féminins. Le personnage de Milagros contribue énormément à la construction d'Emilia. Milagros participe à l'éducation d'Emilia depuis la naissance de celle-ci et la détermination d'Emilia est le résultat du constant travail libérateur de sa tante.

Milagros reconnaît dans sa nièce le fruit de son travail et de son influence sur l'éducation libérale de la jeune fille. C'est elle qui la pousse à suivre les instincts de son

³²⁵ De BEER, Gabriela. *Escritoras mexicanas contemporáneas : cinco voces*. México : Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 268

cœur. Cette femme aventurière inspire de la confiance et de la force à sa nièce, elle lui sert de modèle pour aller de l'avant. Milagros n'a jamais voulu se marier et ne l'a jamais regretté car il s'agit d'un choix personnel qu'elle assume : « negarse al matrimonio antes que abandonar lo que juzgaba el privilegio de vivir como los hombres³²⁶ ».

La première apparition du personnage dans le texte coïncide avec la naissance d'Emilia. A cette occasion, nous avons une description physique et morale du personnage qui nous donne des indications sur le rôle que Milagros va jouer dans la construction d'Emilia. D'emblée, le narrateur met l'accent sur les particularités de ce personnage. Milagros et Josefa fonctionnent comme un duo indissociable et complémentaire et Mastretta choisit de nous présenter les deux femmes toujours l'une par rapport à l'autre. De plus, leur lien familial renforce cet élément très présent dans l'œuvre de Mastretta du « pareil et différent à la fois ». Milagros est la grande sœur de Josefa : « cuatro años mayor, un poco más alta y bastante más terca³²⁷ ». Le narrateur souligne leur ressemblance physique qui porte sur les pommettes (« pómulos prominentes »), les cheveux (« melena oscura »), le sourire (« sonreír como un ángel y encegüecer de furia como todos los diablos »), les yeux (« hundidos y curiosos »). Les gens les trouvent différentes mais leur complicité est mise en avant par leur capacité à se comprendre d'un seul regard.

Le narrateur insiste sur la curiosité de Milagros qui est en perpétuelle recherche de connaissances ; c'est une femme érudite qui se démarque de la masse par son intelligence et sa liberté : « tenía su libertad como pasión primera y su arrojo como vicio menor³²⁸ ». Elle se démarque également par ses habits et elle cherche à revendiquer la culture indigène. Ainsi, elle porte aussi bien des vêtements à la mode que des vêtements traditionnels : « una colección de los mejores huipiles », « capaz de caminar en la calle con el cabello en trenzas sobre la cabeza y aquella ropa de india como una bandera de colores³²⁹ ». Ses vêtements lui donnent une aura supplémentaire et renforcent son image peu conventionnelle : « Se había puesto para esa tarde uno de sus más vistosos huipiles, y se veía tan imponente con aquella ropa que apenas estuvo abajo suavizó incluso al aire

³²⁶ *Mal de amores*, p. 36

³²⁷ *Ibid.*, p.23

³²⁸ *Ibid.*, p. 23-24 pour cette citation et les précédentes.

³²⁹ *Ibid.*, p. 26

que la rodeaba³³⁰ ». Elle est souvent comparée à une déesse aztèque « dormía inmutable como la Iztaccíhuatl³³¹ ». Milagros se charge de transmettre cette culture précolombienne à Emilia en l'emmenant visiter des cités aztèques. Le fait que Milagros se démarque de la tradition chrétienne et catholique souligne davantage la volonté de construire un personnage subversif.

La relation sentimentale que Milagros entretient avec Rivadeneira est dominée par les décisions de celle-ci : « se encontraba con Milagros cuando ella quería³³² ». C'est un couple peu conventionnel où les rôles sont inversés. Milagros semble agir en fonction de ses principes féministes alors que Rivadeneira subit et accepte son impuissance face à la détermination de Milagros. C'est aussi une manière de proposer un autre modèle d'homme, qui s'oppose au machisme traditionnel et qui favorise l'émancipation féminine.

Milagros est décrite comme une femme toujours en action. Elle participe activement à la vie politique et elle affiche librement ses convictions sans craindre le danger auquel elle s'expose. Elle reste ancrée dans la réalité, dotée d'un esprit vif et critique, consciente des nombreux obstacles sur le chemin de la révolution. Elle participe aux débats politiques, à l'organisation de meetings ainsi qu'à la publication de tracts clandestins. Elle organise également les activités artistiques qui ont lieu tous les dimanches chez les Cuenca. L'activisme de Milagros s'inscrit dans l'air du temps, si on prend en considération le fait que Madero va inscrire dans son discours le thème des droits civiques de la femme. A travers ce personnage, Mastretta se réfère à toutes ces « pionnières » qui ont initié le long processus d'émancipation de la femme mexicaine. C'est le seul personnage féminin dans les deux romans qui incarne une vraie conscience féministe par rapport aux stéréotypes du mariage, de la maternité, de la religion, de l'éducation et de la participation politique de la femme dans la société mexicaine.

Milagros est soucieuse de l'éducation de sa nièce et reproche à sa sœur de lui donner un mauvais exemple en ce qui concerne les tâches ménagères : « Lo que no me parece es que Emilia vea tu actitud como algo ineludible y natural. Porque será muy tu hija, pero es mi ahijada y ella puede tener otro futuro³³³ ». Notons que, dans *Mal de amores*, texte postérieur à *Arráncame la vida*, l'accomplissement personnel de la femme

³³⁰ *Ibid.*, p. 106

³³¹ *Ibid.*, p. 127

³³² *Ibid.*, p. 64

³³³ *Ibid.*, p. 75

est plus présent alors qu'il s'agit d'une période historique antérieure à celle de *Arráncame la vida*. Cette observation nous permet d'avancer un constat très récurrent dans la prose narrative mexicaine qui consiste à dénoncer la trahison des idéaux révolutionnaires aussi bien sur le plan social et le plan politique que sur le plan des droits des femmes. Ainsi, dans la période postérieure à la Révolution l'auteur nous décrit une régression du processus entamé au cours de l'élan révolutionnaire comme nous avons pu le constater à l'analyse des personnages féminins dans *Arráncame la vida*.

3. La femme marginale

Ce groupe inclut quelques personnages féminins qui occupent une place à part dans la hiérarchie sociale. Nous pouvons cependant observer qu'ils participent au fonctionnement de la société mexicaine. Dans ce groupe nous pouvons inclure la figure de la vieille Gitane, les prostituées, les maîtresses, et les femmes de l'asile. Cet élément est à peine présent dans *Mal de amores* où nous pouvons citer seulement le personnage de la jeune fille qui meurt lors de son accouchement, contrairement à *Arráncame la vida* où la condition de la femme est évoquée sous plusieurs facettes.

Le personnage de la Gitane représente le stéréotype de ce groupe social qui vit en marge de la société. Le mode de vie des Gitans se caractérise, d'une manière générale, par une certaine liberté d'esprit et de coutumes bien qu'il s'agisse, en même temps, d'une communauté à l'intérieur de laquelle il existe une hiérarchie et des règles à respecter. Les coutumes libérales des Gitans, telles qu'elles sont évoquées par Mastretta, contrastent avec la morale religieuse et les tabous qui régissent la société mexicaine. Plus particulièrement, il s'agit des tabous sur le sexe et la sexualité féminine. Ainsi, par exemple, après sa première expérience sexuelle, Catalina va demander conseil à une vieille Gitane « experta en amores ». La liberté du personnage est accentuée par son non conformisme vestimentaire : « no usaba calzones ni fondos ni sostenes ». Celle-ci va lui ouvrir la porte des secrets du corps féminin et de la sensualité féminine que Catalina va tester rapidement, obsédée par l'idée de « sentir » :

Aquí tenemos una cosita –dijo metiéndose la mano entre las piernas –. Con ésa se siente. Se llama el timbre y ha de tener otros nombres. Cuando estés con alguien piensa que en ese lugar queda el centro de tu cuerpo, que de ahí vienen todas las cosas buenas, piensa que con eso piensas, oyes y miras ; olvídate de que tienes cabeza y brazos, ponte toda ahí. Vas a ver si no sientes³³⁴.

Cette scène montre également jusqu'à quel point la sexualité féminine représente un tabou dans la société mexicaine puisque Catalina parle d'un secret impossible à partager : « Volví a casa segura de que sabía un secreto que era imposible compartir. Esperé hasta que se apagaron todas las luces y hasta que Teresa y Bárbara parecían dormidas sin regreso. Me puse la mano en el timbre y la moví. Y sí, ahí estaba todo³³⁵ ». Par ailleurs la narratrice souligne, dans un style ironique et moqueur, l'ignorance sexuelle des femmes lorsque le lendemain sa mère croit qu'elle est malade :

–¿Qué te pasa Cati ? ¿ Por qué soplas ? –preguntó Teresa. Al día siguiente amaneció contándole a todo el mundo que yo la había despertado con unos ruidos raros, como si me ahogara. A mi madre le entró preocupación y hasta quiso llevarme al doctor. Así le había empezado la tuberculosis a la dama de las camelias³³⁶.

Catalina va voir une deuxième fois la Gitane pour que ses copines Mónica et Pepa apprennent des choses sur la sexualité et pour les convaincre que les enfants ne se conçoivent pas par un baiser avec la langue. La Gitane a une autorité qu'elle, Catalina, bien qu'elle soit mariée, n'a pas sur des sujets qui touchent la sexualité. A travers ce personnage, Mastretta aborde les tabous sur la sexualité féminine et le manque d'éducation sexuelle des jeunes filles. Catalina, issue d'un milieu où l'institution patriarcale est en vigueur, va essayer de transgresser toutes ces règles oppressives. Bien qu'elle arrive progressivement à affirmer sa sexualité, elle ne connaîtra jamais la liberté totale de cette Gitane qui lui apprend à jouir.

En ce qui concerne la figure de la maîtresse, il faut noter dans un premier temps la tolérance de la société par rapport à l'adultère masculin. Les innombrables maîtresses d'Andrés et ses nombreux enfants conçus hors mariage rendent Catalina jalouse. Elle envie la condition de la maîtresse parce que celle-ci ne connaît que le côté charmant et agréable de son amant : « ellas sólo conocían la parte inteligente y simpática de Andrés,

³³⁴ *Arráncame la vida*, p. 17 pour cette citation et les deux précédentes.

³³⁵ *Ibid.*, p.18

³³⁶ *Ibid.*, p.18

estaban siempre arregladas cuando llegaba a verlas, y él nunca les notó los malos humores ni el aliento en las madrugadas³³⁷ ». Elle aurait souhaité n'être que la maîtresse pour ne pas être considérée comme sa complice : « a las amantes todo el mundo les tiene lástima o cariño, nadie las considera cómplice³³⁸ ». Ces mots résument en fait la condition marginale de la maîtresse dans la société. Bien qu'elle l'envie, Catalina évoque également l'exclusion de la maîtresse de la hiérarchie sociale où elle est traitée souvent avec mépris, et où sa condition est marquée par la honte pour avoir une relation extraconjugale.

Nous pouvons observer cette dimension dans le personnage de Cristina. C'est une des maîtresses d'Andrés, elle est la nièce d'un homme dont Catalina a été amoureuse et qui ne l'a pas épousée parce qu'elle était trop pauvre. En voyant humilier cette famille qui l'a rejetée, elle ne cache pas son plaisir de la vengeance : « A mí no me dio coraje, qué coraje me iba a dar, si toda la familia sigue cargando con la vergüenza. Estos días hasta los disfruté. Me daba risa : que la mamá se está volviendo loca³³⁹ ». Cette scène montre également la tolérance de l'épouse face aux infidélités de son mari mais surtout la manière dont elle utilise, quand cela lui convient, les valeurs morales de la société. D'ailleurs, il arrive même à Catalina d'être contente par simple désir de vengeance.

Un autre exemple est le cas de son amie Bibi, qui finit par épouser l'homme dont elle était la maîtresse et récupérer ainsi un statut social : « de amante clandestina pasa a ser esposa digna³⁴⁰ ». Cependant, Catalina se montre très généreuse envers les maîtresses d'Andrés à la mort de celui-ci lorsqu'elle décide de leur laisser les maisons et les biens qu'elles possèdent. Notons que Catalina opère une certaine transgression des codes sociaux par cet acte de solidarité envers ces femmes.

En ce qui concerne les prostituées, notons que dans *Arráncame la vida*, elles ne jouent pas un rôle primordial mais leur présence permet de compléter la condition de la femme dans un contexte social déterminé³⁴¹. Le bordel est le lieu de passage par excellence à l'âge et au statut d'homme, dans les sociétés latino-américaines. C'est un passage obligé pour accéder à la virilité. Le rôle de la prostituée est en relation directe avec le type d'éducation machiste que les garçons reçoivent et avec l'obligation faite

³³⁷ *Ibid.*, p. 91

³³⁸ *Ibid.*, p. 91

³³⁹ *Ibid.*, p. 122

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 324

³⁴¹ Cette catégorie est complètement absente dans *Mal de amores*.

aux jeunes filles de bonne famille d'arriver vierges au mariage. Mastretta évoque ce rôle des prostituées dans la scène où Catalina parle de son adultère avec Pablo et le fait qu'il n'avait pas perdu sa virginité dans un bordel : « yo me encargué de quitarle la virginidad que todavía no dejaba en ningún bordel³⁴² ». La narratrice parle des prostituées et de leur rôle dans la société qui consiste à prouver aux hommes leur virilité. Au chapitre vingt-deux³⁴³, Catalina évoque les pratiques de certains hommes qui se réunissent dans des fêtes privées entourées par des prostituées pour mesurer leurs capacités sexuelles. Cette scène crue est racontée par Bibi qui décrit dans le moindre détail certaines habitudes peu orthodoxes qui se pratiquent dans la société mexicaine. Nous allons revenir sur cette scène dans la troisième partie de notre travail puisqu'elle nous semble assez révélatrice des effets de style que Mastretta met en œuvre à travers le langage des personnages.

L'introduction dans le récit des femmes de l'asile sert également à aborder le statut légal des femmes dans la société. A travers les personnages de « la bonita » et « la desheredada » Mastretta souligne le fait que les femmes n'avaient aucun droit à l'époque et dépendaient de l'autorité patriarcale. Ces femmes sont dépourvues de tout, elles sont présentées en masse, dépersonnalisées, sans nom ni prénom. « La bonita », comme son surnom l'indique, est une belle jeune fille enfermée pour alcoolisme. Lorsque Catalina la rencontre elle est guérie mais personne ne s'occupe de son avenir. « La desheredada » a été enfermée par son frère qui voulait s'emparer de son héritage. Catalina aide ces femmes à s'évader et à retrouver leur dignité : « Nadie preguntó nunca por ellas³⁴⁴ », nous dit Catalina et cette phrase résume l'exclusion de ces femmes. Catalina leur permet de retrouver un statut social : « la bonita » retrouve un poste de secrétaire et « la desheredada » récupère sa fortune et sort de l'anonymat en récupérant son nom, Imelda Basurto.

³⁴² *Arráncame la vida*, p. 51

³⁴³ *Ibid.*, p. 320-338

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 83

4. Les domestiques

Il ne faut pas oublier que l'oppression sociale s'exerce également au sein du noyau féminin. Ainsi, il est important de souligner le rôle des domestiques et la façon dont elles sont représentées dans le texte : d'une part elles représentent le fonctionnement de la hiérarchie sociale traditionnelle et, d'autre part, elles incarnent l'oppression des femmes sur les femmes, autrement dit l'idée que ce sont les femmes elles-mêmes qui véhiculent certaines valeurs oppressives. Dans *Arráncame la vida*, les domestiques occupent une place importante, bien qu'elles apparaissent au second plan. Elles jouent un rôle essentiel dans l'éducation des enfants et l'entretien de la maison. Par conséquent, il convient de faire quelques observations par rapport aux relations maître/domestique qui s'inscrivent dans la tradition et permettent de définir une autre facette de la condition de la femme dans la société mexicaine. Dans les classes moyennes et la haute bourgeoisie, le fait d'avoir des domestiques est une pratique courante et les liens de dépendance entre la maîtresse de maison et ses domestiques sont très forts.

Les domestiques ne sont que les simples exécuteurs des désirs de leur maître et ils vivent sous leur dépendance totale. Ainsi, la domestique Lucina a été renvoyée de la maison de Marilú parce qu'elle est tombée enceinte et a essayé d'avorter précisément pour ne pas se retrouver à la rue. Catalina accueille Lucina pour se venger de Marilú. Le texte rend très visible le contraste entre la description morale que Marilú fait de Lucina (« tantas veces que le dejé a mis niños. Imagínense en manos de quién, igual me los mata³⁴⁵ ») et le dévouement avec lequel celle-ci s'occupe de la famille de Catalina (« se volvió la nana de todos³⁴⁶ »). A travers le comportement de Marilú, Mastretta souligne la dialectique du pouvoir où les femmes jouent un rôle primordial dans la perpétuation d'un système dont elles sont les victimes. Ainsi, Marilú ne souhaite pas payer Lucina sous prétexte que sa grossesse l'empêche de faire ce pour quoi elle est employée, cela lui semble normal et elle s'en vante. L'arrogance du personnage est soulignée davantage lorsque Marilú fait courir des rumeurs sur la façon dont Catalina traite sa domestique :

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 101

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 110

« [...] Marilú Amed distribuyó la historia de que yo le había sonsacado a su muchacha, la había obligado a un aborto y la tenía esclava cuidando a mis hijos³⁴⁷ ».

Dans le récit, les domestiques mettent également en évidence le rôle de Catalina en tant que maîtresse de maison. Elle doit organiser de nombreuses fêtes et donner des instructions pour l'accueil des invités. Ainsi, dans le texte nous avons un autre personnage qui complète l'image des domestiques. Il s'agit de la cuisinière Matilde. Elle est indispensable dans le choix des plats et des quantités nécessaires. Elle aime corriger Catalina et, selon celle-ci, elle est amoureuse d'Andrés. Sa description contraste avec celle de Catalina et permet de souligner les conditions difficiles de travail. La différence sociale apparaît ainsi comme symbole de beauté : « Se veía vieja. Le faltaban dos dientes y nunca se puso a dieta ni fue a la gimnasia ni se compró cremas de cara. Parecía veinte años más vieja que yo³⁴⁸ ».

Cette catégorie de femmes bien ancrée dans la société mexicaine souligne les difficultés qu'ont certaines d'entre elles pour accéder à un statut indépendant non pas parce qu'elles sont femmes (la condition de la femme ne se définit pas, dans ce cas, par un critère de genre) mais parce qu'elles appartiennent à un groupe social. Si ce groupe de personnages ne joue pas un rôle déterminant dans le déroulement de l'intrigue, il soulève, au moins, une question fondamentale : l'évolution du statut de la femme serait-il uniquement possible dans certains cercles sociaux et pas dans d'autres ?

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 111

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 256

B. Le monde masculin

Jusqu'à présent nous avons pu évoquer le rôle des personnages masculins principaux dans la construction des protagonistes féminines. Nous avons également vu à quel point les personnages secondaires féminins jouaient un rôle important dans la stratégie narrative de Mastretta pour accentuer le caractère transgressif de Catalina et Emilia. Aussi bien dans *Arráncame la vida* que dans *Mal de amores*, Mastretta nous décrit également le fonctionnement de ce que nous avons appelé « monde masculin ». Les personnages masculins secondaires occupent une place importante dans la structure du récit et permettent d'évoquer quelques facettes de la société mexicaine. Le fonctionnement du monde politique est très présent dans les deux romans. Il y a également la figure de l'intellectuel comme une alternative possible à la figure du macho.

1. Les hommes politiques

Dans *Arráncame la vida*, Mastretta met en scène deux mondes différents, celui des manœuvres politiques et celui de la condition de la femme dans un contexte social déterminé. Ces deux mondes cohabitent dans le même temps et le même espace, incarnés respectivement par les deux protagonistes du roman, Andrés et Catalina. D'un côté nous avons le monde du général, celui de la politique et des problèmes nationaux et, de l'autre, le monde intérieur de Catalina. En analysant la construction du personnage de Catalina nous avons étudié les divers aspects de son fonctionnement intérieur ainsi que celui des personnages féminins secondaires représentatifs de la société mexicaine. Pour finaliser notre étude, il nous semble nécessaire de faire quelques observations sur les hommes politiques tels qu'ils sont décrits dans le roman à travers les souvenirs de Catalina, afin de déterminer dans quel but Mastretta les utilise dans la construction du système des personnages. Nous allons également observer comment le sujet est traité dans *Mal de amores* pour pouvoir comparer par la suite les stratégies narratives dans les deux romans.

Arráncame la vida se déroule durant les années trente/quarante. C'est une époque pendant laquelle l'élite socio-économique, qui va diriger le pays après une longue période de conflits armés, se consolide. Mastretta met en scène l'histoire d'un

grand changement social depuis « la chambre à coucher » de ceux qui vont incarner ce changement. La première caractéristique des hommes politiques présents dans *Arráncame la vida* est qu'ils apparaissent comme de purs personnages de fiction : le lecteur qui aurait la curiosité de chercher des informations dans des livres d'histoire ne trouverait aucun des patronymes des hommes politiques mentionnés. Cependant, pour qui connaît l'histoire du Mexique, quelques personnages sont facilement identifiables à des figures politiques ayant réellement existé. Nous allons utiliser, pour désigner ce groupe, l'expression de « personnages hybrides » empruntée à Jorge Fonet³⁴⁹. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette spécificité du roman dans la deuxième partie de notre travail, pour le moment nous nous intéresserons exclusivement à leur fonction dans le système global des personnages.

Signalons cependant d'emblée que le personnage masculin principal du roman, le général Andrés Ascencio, appartient précisément à cette catégorie de personnages. Il peut être facilement identifié à la figure historique de Maximino Ávila Camacho qui fut gouverneur de Puebla de 1937 à 1941. C'est la raison pour laquelle les autres « personnages hybrides » du roman sont liés à Andrés Ascencio, comme ils furent, dans l'histoire réelle, liés à Maximino Ávila Camacho. Ils apparaissent ainsi très logiquement dans le récit puisque la narratrice a eu l'occasion de rencontrer ces amis ou collaborateurs de son mari. On peut en déduire que le traitement narratif qui leur est appliqué ressemble à celui utilisé pour la construction d'Andrés et que leur fonction dans le récit est de même nature.

Le personnage de Heiss qui est le symbole d'une ascension fulgurante obtenue par la corruption (« se iba haciendo rico en las narices de los poblanos que lo vieron llegar pobretón³⁵⁰ »), apparaît au début du récit, au chapitre trois, lorsque Catalina fait allusion aux associés d'Andrés : « Andrés era jefe de las operaciones militares en el estado. [...] Creo que desde entonces conoció a Heiss y a sus demás asociados y protegidos ». On voit donc bien comment ce personnage apparaît logiquement ; de tous les associés d'Andrés, c'est le seul qui se voit clairement qualifié par Catalina, elle le traite de « gringo gritón ». On remarquera l'effet phonique et l'ironie du suffixe « -ón »

³⁴⁹ FONET, Jorge. « *Arráncame la vida* en la encrucijada ». *Casa de Americas*. 1990, Vol. 30, N°178, p. 121

³⁵⁰ *Arráncame la vida.*, p. 44 pour cette citation et les suivantes

déjà employé pour « pobretón ». A cette présentation ridicule, s'oppose l'évocation d'un homme d'affaires redoutable qui impose le respect aux gens, comme en témoigne la désignation « don Miguel ». Mais on remarque le contraste entre l'opinion publique : « decían que era muy inteligente y los deslumbraba » et celle de Catalina : « un pillo ». Catalina n'est pas dupe du personnage. Notons que dans le texte Catalina le désigne toujours par le nom Heiss, contrairement à Andrés qui l'appelle « don Miguel » ou « don Mike ³⁵¹ ». La désignation « don Miguel », à consonance espagnole, montre à quel point le personnage est intégré mais la désignation « don Mike », à consonance anglo-américaine, souligne les limites de son intégration.

Le personnage de Rodolfo est également identifiable à un personnage historique. Il devient Président de la République dans le récit et la période de sa présidence correspond à celle de Manuel Ávila Camacho³⁵² dans l'histoire réelle. Ainsi, nous pouvons observer que, si Andrés apparaît comme la parodie de Maximino, Rodolfo devient la parodie de son frère Manuel. Dans le texte, il n'y a pas de parenté entre les deux personnages mais il y a des liens forts qui les unissent, ce qui explique la présence importante de Rodolfo dans le texte. Cependant le choix d'un nom fictif attribué à ce personnage donne à la romancière toute liberté pour un traitement littéraire.

Rodolfo apparaît dès le premier chapitre, lors du mariage de Catalina et Andrés. Il est présenté comme l'ami le plus proche d'Andrés « Rodolfo el compadre de alma » qui occupe le poste de « subsecretario de guerra³⁵³ ». Par la suite, le personnage réapparaît au chapitre neuf qui lui est entièrement consacré. La phrase qui ouvre le chapitre résume tout le sarcasme de Catalina lorsqu'elle se réfère à l'ascension politique de Rodolfo : « Nunca entendía cómo llegó Fito a secretario de la Defensa, pero tampoco había entendido que llegara a subsecretario ». Notons qu'elle le désigne par le surnom « Fito » et, à partir de ce moment, il n'apparaît jamais désigné par son prénom. Cette tonalité ironique sera continuellement appliquée au personnage. Dans toutes les scènes où le personnage de « Fito » apparaît, nous pouvons observer qu'il est régulièrement ridiculisé : « ni siquiera su mujer lo respetaba », nous dit la narratrice. Ainsi, par exemple, lorsque Catalina parle de la fugue de son épouse, « La Chofi », quelques jours

³⁵¹ *Ibid.*, p. 105

³⁵² Dans le roman, Rodolfo occupe le poste de Secrétaire de la défense dans le gouvernement du général Aguirre, poste qu'occupait Ávila Camacho dans le gouvernement de Cárdenas, dans l'histoire réelle.

³⁵³ *Ibid.*, p. 140-141 pour toutes les citations.

après leur mariage, elle nous décrit « Fito » comme un homme faible (« se puso a llorar comentando su desgracia ») qui supplie sa femme de rentrer. Nous pouvons également noter qu'à travers le personnage de « Fito », Mastretta ridiculise également la figure du « macho mexicain » parce que « Fito » tolère l'infidélité de son épouse et ne veut pas se venger comme le voudrait la tradition.

De plus, il n'y a pas que Catalina qui porte un regard ironique sur Rodolfo. Andrés est également surpris lorsqu'il découvre qu'on s'apprête à proposer sa candidature à la présidence de la République : « También Andrés se sorprendió cuando aparecieron [...] unos manifiestos [...], en los que se sugería como candidato a la presidencia de la República a Rodolfo Campos ». Cette homme sans aucune ambition apparente ni amour-propre semble lui-même surpris, selon le point de vue de Catalina : « Creo que el mismo Rodolfo estaba sorprendido ». Cependant Andrés charge Catalina d'accompagner Rodolfo pendant la campagne électorale. Catalina poursuit ainsi le portrait négatif de « Fito » dont le physique et les avances qu'il lui fait la dégoûtent : « Fito no se me antojaba ni un poco. Ni aunque lo hubieran hecho presidente del mundo me hubiera gustado tocarlo³⁵⁴ ». Lorsque Rodolfo gagne les élections, Catalina parle du « triunfo del gordo³⁵⁵ » ce qui souligne le peu d'estime qu'elle a pour le personnage.

Le destin politique de Fito a ainsi une incidence très nette sur la vie du couple Catalina/Andrés puisque, comme nous l'avons signalé, le général Ascensio sera peu à peu écarté du pouvoir. On voit donc l'importance de « Fito » dans la vie du couple : l'itinéraire des deux amis suit des courbes inversées ; la manière dont Andrés place Catalina auprès de Fito montre comment le général utilise sa femme pour ses propres projets ; la fréquentation de Fito à laquelle Catalina se voit contrainte est essentielle dans la prise de conscience de celle-ci. La surprise que constitue l'ascension de Fito pour tout le « personnel » du roman montre les limites du pouvoir de ceux qui se voyaient eux-mêmes appelés à diriger et annonce indirectement la « libération » de Catalina. A mesure que son mari perd son pouvoir et sa force, Catalina voit son statut évoluer. La construction ironique du personnage de Fito comme homme politique incapable a, bien sûr, une fonction essentielle dans la vision critique de la société mexicaine que construit Mastretta dans le roman, ce que nous étudierons dans la

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 152

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 173

seconde partie de ce travail ; mais elle est aussi très révélatrice des sentiments qu'inspirent à la narratrice-protagoniste les personnages haut placés.

Cette variété de personnages représentatifs de l'homme politique mexicain que nous avons pu analyser dans *Arráncame la vida* est également présente dans *Mal de amores*. Cependant, Mastretta utilise dans ce roman des stratégies narratives différentes pour mettre en scène le monde politique. En effet, nous pouvons noter que dans *Mal de amores* les personnages historiques réels apparaissent sous leurs noms véritables. Il n'y a pas dans le texte de personnages « hybrides », comme c'est le cas dans *Arráncame la vida*. Le premier résultat de cette technique est « l'effet de réel ». Le fait que les personnages fictifs côtoient des personnages historiques attestés peut renforcer chez le lecteur l'illusion de lire une histoire réelle ou, du moins, donner une plus grande vraisemblance à la fiction.

Les personnages réels interviennent, de plus, comme nous le verrons dans la seconde partie, dans leur rôle historique, rôle qui a une incidence sur la vie des personnages de la fiction : le soutien qu'apporte Daniel à Madero, puis aux leaders révolutionnaires a un impact sur sa propre vie et celle d'Emilia. Nous trouvons cependant, dans *Mal de amores* quelques personnages fictifs, sans doute inspirés de personnages réels, qui présentent un traitement similaire à celui des personnages hybrides de *Arráncame la vida*. Ainsi les policiers qui ont arrêté Daniel sont définis en ces termes : « los celadores a los que había que comprar mientras estuviera oscuro » ; « Milagros explicó que algunos celadores aceptaban dinero a cambio de hacerse tonto³⁵⁶ ». Mastretta donne une image très négative des représentants du pouvoir : « el carcelero jefe de turno, un hombre feo, como deben ser los carceleros, tosco y bruto como fue imaginado³⁵⁷ » ; elle se moque également de leur ignorance lorsqu'ils laissent Daniel partir, croyant qu'il est américain.

Le gouverneur de la ville apparaît également dans deux scènes qui mettent en évidence la tyrannie et l'hypocrisie des dirigeants politiques. Ainsi, le gouverneur arrête le docteur Cuenca sous prétexte de tapage nocturne en état d'ivresse, alors que celui-ci n'a jamais bu. La vraie raison est le fait que le docteur traite publiquement le gouverneur de tyran : « Una sola herencia quiero dejarles a mis hijos : parálisis en la

³⁵⁶ *Mal de amores*, p. 147 pour les deux citations.

³⁵⁷ *Ibid.* p. 151

espalda ante el tirano³⁵⁸ ». Le deuxième exemple se réfère à la cupidité du gouverneur qui libère Milagros en s'emparant de toutes les richesses de Rivadeneira. Milagros est considérée par le pouvoir comme « un peligro viviente », mais elle va être libérée en échange de « tres mil hectáreas cruzadas por un río » que le gouverneur appelle « muy buenas y juiciosas razones a favor de su inocencia absoluta³⁵⁹ ».

Ces personnages ont plusieurs fonctions dans le récit : celle de provoquer des complications dans l'itinéraire des personnages principaux, celle d'éclairer le lecteur sur les qualités de ces derniers (par effet de contraste avec les défauts des premiers), celle enfin de transmettre la vision qu'a l'auteur des événements et des personnages historiques. Nous reviendrons sur ce dernier point dans notre seconde partie.

2. La figure de l'artiste et de l'intellectuel

D'une manière générale, nous pouvons noter que la figure de l'intellectuel (dans le sens d'homme de lettres ou personne qui a des activités dans des milieux culturels tels que le cinéma, la musique ou le théâtre) occupe une place marginale dans la société mexicaine de l'époque, caractérisée par un machisme accentué. Dans *Arráncame la vida*, la figure de l'intellectuel est représentée par les personnages du musicien Carlos Vives et du cinéaste Alonso Quijano, tous les deux étant successivement des amants de Catalina. Dans *Mal de amores* nous retrouvons cet élément développé davantage jusqu'à en faire l'alternative au macho traditionnel par le biais de personnages comme le poète Rivadeneira, le docteur Cuenca et Diego Sauri.

a) Carlos Vives : le « prototype » de l'intellectuel

Il faut noter d'emblée que les personnages de Carlos et d'Alonso sont construits en opposition à la figure du macho politique, brutal et cruel, incarné par le personnage d'Andrés. Nous pouvons observer que la narratrice idéalise surtout le personnage de Carlos qui devient le grand amour de sa vie. Carlos est tout le contraire d'Andrés et

³⁵⁸ *Ibid.* p. 81

³⁵⁹ *Ibid.* p. 178 pour les trois citations.

c'est peut être pour cela que Catalina tombe amoureuse de lui. C'est un homme cultivé (il a fait des études en Angleterre), passionné par la musique mais également un homme qui s'implique dans la vie politique en appuyant l'opposition au régime en place. Il aspire à un Mexique moins corrompu, à une classe politique préoccupée par les problèmes nationaux. Son engagement politique est lié à l'idéal de créer une société démocratique et de lutter contre la corruption de la classe politique. Nous avons déjà analysé certaines facettes du personnage dans son rôle d'amant de Catalina. Dans cette partie, nous allons développer une autre facette du personnage et voir comment Mastretta construit la figure de l'intellectuel dans une société où ce type d'activité est considéré comme peu masculine. Nous pouvons surtout observer, à travers le discours d'Andrés, un certain mépris envers les intellectuels. L'activité de musicien est considérée comme peu virile et tout aussi peu rentable, donc sans aucun intérêt pour un personnage qui œuvre toujours pour protéger ses intérêts. Andrés ne comprend pas que le fils d'un général qui a occupé des fonctions importantes dans le monde politique ne s'intéresse pas aux avantages économiques que celui-ci peut lui procurer. Il le respecte tout de même au nom de l'amitié qu'il a eue pour son père :

Es el hombre más necio que conozco. Su papá era general, pero él salió medio raro, le dio por la música. Acaba de regresar de Londres con la idea de que este rancho necesita una Orquesta Sinfónica Nacional, y convenció a Fito³⁶⁰.

Les commentaires d'Andrés soulignent une fois de plus son caractère trivial et opportuniste. Pour lui, tout se résume en deux mots : argent et pouvoir. La société n'a pas besoin d'art ni de culture et c'est une autre manière d'exercer une domination sur le peuple en le laissant dans l'ignorance. Carlos, en revanche, croit en l'importance de l'art comme moyen pour faire évoluer les mentalités et cela deviendra sa lutte personnelle :

- [...] Pero a cada quien le toca una guerra distinta.
- ¿Lo tuyo es una guerra ? Qué muchacho tan extraño. Tenía razón tu padre.
[...] Después volvieron a hablar de ellos. De la diferencia entre la música y los toros. De cómo el padre de Carlos quiso a mi general y cómo peleó con su hijo que no hacía más que decepcionarlo con su terquedad de ser músico en vez de militar³⁶¹.

Après le succès inouï de la première représentation de l'Orchestre national dirigé par Carlos, Andrés n'est toujours pas convaincu de l'utilité de la musique classique. En revanche, sa trivialité est mise en avant lorsqu'il compare les qualités musicales de

³⁶⁰ *Arráncame la vida*. p. 199

³⁶¹ *Ibid.* p.202-203

Carlos à celles d'un homme politique. Dans cette scène c'est Andrés, lui-même, qui démasque l'hypocrisie du monde politique lorsqu'il déclare qu'il faut être un bon acteur pour devenir un bon politique :

–Algo bueno tenía que salir del general Vives. Este muchacho tiene aptitudes políticas, nadie sin aptitudes políticas puede sacar tantos aplausos de un teatro. [...]
–Tiene que ser buen político –decía Andrés –es un excelente actor, un teatrero³⁶².

D'une manière générale, nous pouvons observer que les préjugés d'une société machiste marginalisent la figure de l'intellectuel. Notons toutefois que la période des années quarante au Mexique correspond à un intérêt naissant pour les arts, cet écart entre la réalité historique et l'attitude d'Andrés peut s'expliquer par le désir de Mastretta de construire une figure particulièrement négative. A travers le personnage d'Alonso Quijano, Mastretta se réfère également au développement du cinéma en évoquant le succès de ses films. Notons que l'intellectuel, dans le texte de Mastretta, a un certain succès auprès des femmes probablement à cause de sa sensibilité artistique qui contraste avec le machisme traditionnel. Ainsi, le jour de la représentation de l'Orchestre national Carlos suscite le désir chez les femmes : « Nada más mira a nuestras mujeres, están enloquecidas » ; « Nadie había dejado de aplaudir. Menos que nadie las mujeres » ; « le aplaudían como si se las hubiera cogido³⁶³ ».

b) *Mal de amores* : de l'exception à la généralité

Dans *Mal de amores*, Mastretta donne davantage d'importance à la construction d'un système de personnages masculins secondaires qui offrent une alternative au « machisme » traditionnel. Nous avons souligné cette particularité à l'occasion de l'analyse des personnages de Daniel et de Zavalza par rapport à leur relation avec Emilia. Dans ce point, nous attacherons une importance aux personnages secondaires pour voir comment le système des personnages masculins dans *Mal de amores* s'inscrit dans une continuité stratégique. Rappelons d'emblée que, dans son deuxième roman, Mastretta opère une transgression non seulement au niveau des personnages féminins mais également au niveau des codes qui régissent le comportement masculin. C'est

³⁶² *Ibid.* p. 221

³⁶³ *Ibid.*, p. 222-223 pour l'ensemble des citations.

également l'une des grandes différences entre les deux romans parce que l'auteur intègre, d'une manière explicite, l'évolution et la transformation de l'homme à celle de la femme. Des personnages comme le poète Rivadeneira, le docteur Cuenca et Diego Sauri deviennent les « prototypes » d'un homme différent de l'homme traditionnel. Ce qui les caractérise essentiellement c'est leur ouverture d'esprit et le respect, voire l'adoration, qu'ils portent aux femmes qui partagent leur vie.

Nous avons évoqué l'importance du docteur Cuenca dans la formation professionnelle d'Emilia. La confiance qu'il a en elle est la preuve d'une grande générosité car il lui lègue son trésor le plus inestimable : sa passion pour un métier dur qui demande la maîtrise de soi au quotidien. Il partage son savoir avec cette jeune fille qui se montre digne de l'enseignement de son maître. Cette figure masculine devient le symbole de l'homme qui s'attache à l'éducation des filles au même titre que celle des garçons, ce qui représente les convictions libérales qu'il incarne. De même, Diego Sauri s'implique dans l'éducation de sa fille en lui inculquant l'importance de l'expérience individuelle face aux normes de la société, nous reviendrons sur ce personnage à l'occasion de l'analyse de la figure du père dans les textes de Mastretta.

Le nom de Rivadeneira est toujours associé dans le texte à poète. Le narrateur le désigne par « el poeta Rivadeneira » à chaque fois qu'il apparaît dans une scène. Cette caractéristique essentielle lui donne une dimension romantique qui contraste avec le féminisme radical de sa compagne Milagros. Le personnage apparaît au chapitre trois : « El poeta Rivadeneira, un hombre de gesto desencantado y facciones de animal fino³⁶⁴ ». Il est éperdument amoureux de Milagros et accepte toutes ses extravagances : « Había acabado por entender las razones que Milagros le dio para no casarse con él ni con nadie³⁶⁵ ». Il communique souvent avec Milagros par le biais de citations poétiques, ce qui montre la sensibilité du personnage qui est souvent amené à subir les manifestations d'indépendance de Milagros. Ces citations se manifestent également lorsque Milagros tend à lui montrer sa supériorité intellectuelle sans jamais l'offenser, comme nous pouvons l'observer dans l'échange suivant :

– ¿Qué te parece, Lucero / la fuerza de mi desdicha?

–A no tener mi valor, pienso que el vuestro envidiara –le contestó Milagros siguiendo su camino³⁶⁶.

³⁶⁴ *Mal de amores.*, p. 35

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 64

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 37

Le personnage apparaît une seule fois désigné par son prénom, Manuel. A cette occasion, le narrateur nous donne plus d'indices sur l'être du personnage ; son statut social (« hombre rico ») contraste avec son caractère humble (« de placeres sencillos »); il est caractérisé par son immense savoir (« su inagotable erudición »). Nous avons également des indices sur sa relation avec Milagros et ce personnage qui semble, à première vue, résigné, vit paisiblement sa vie d'homme célibataire : « tenía instantes de luz que ningún casado soñó jamás » ; « su casa tenía un silencio de iglesia ³⁶⁷ ». Il participe également aux activités clandestines de Milagros. C'est un personnage qui se démarque aussi par ses vêtements qui témoignent de ses origines nobles : « se vestía como francés fino » ; il commande ses tailleurs à la capitale : « unos trajes cortados por un sastre muy exigente » ; il fait également broder ses initiales sur toutes ses chemises. A chaque fois que le narrateur évoque son amour pour Milagros, il souligne l'adoration et la dévotion qu'il lui porte : « jamás tuvo en su existencia un sentimiento más intenso y desolado que el de su amor por ella ³⁶⁸ ».

Ces figures masculines, symbole de l'homme respectueux de la femme, ne se présentent pas, dans *Mal de amores*, comme des cas isolés. Nous pouvons considérer que leur multiplication dans le texte consolide l'idée selon laquelle l'homme est une pièce maîtresse dans l'évolution du statut de la femme. Le changement des mentalités se dessine dans ce récit comme étant le combat commun de la femme et de l'homme.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 64 pour cette citation et les précédentes.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 148 pour cette citation et les précédentes

C. La famille : l'inscription du personnage dans une structure familiale

Mastretta inscrit ses protagonistes dans une structure familiale qui joue un rôle important dans le système des personnages. La famille devient ainsi le cœur de la structure romanesque, surtout dans *Mal de amores*. Il existe en effet de constants rapports familiaux entre les différents protagonistes des deux romans : Emilia est construite autour du triangle familial formé par Diego, Josefa et Milagros, contrairement à Catalina dont la construction n'est pas basée exclusivement sur les rapports familiaux, à l'exception de l'importante figure paternelle. Les relations familiales sont également présentes au niveau de la construction des protagonistes masculins où nous avons deux modèles plutôt traditionnels : d'une part « le culte de la mère » incarné par le personnage d'Andrés et, de l'autre, la figure du père sévère et exigeant qui caractérise la relation entre le docteur Cuenca et son fils Daniel. Le fonctionnement de la famille est également évoqué au niveau des personnages secondaires dans le but de marquer une rupture, par contraste, entre les modèles établis et un « nouveau » modèle suggéré par la romancière à travers la famille Sauri.

1. Transmission des valeurs traditionnelles

Nous pouvons observer trois dimensions dans la manière dont Mastretta se réfère au modèle familial traditionnel dans les deux romans. Dans un premier temps, nous avons la figure de la mère qui devient le dépositaire des valeurs traditionnelles qu'elle se charge de transmettre. Mais les romans nous montrent également que, dans la société mexicaine, « le culte de la mère » est un phénomène important de même que le culte de la maternité. Ces trois axes d'analyse nous permettent de dégager des éléments clés sur la construction des protagonistes féminines.

a) La figure de la mère

La figure de la mère est un élément très important aussi bien dans la construction des protagonistes féminines que des protagonistes masculins. La mère de

Catalina incarne l'éducation traditionnelle féminine. A travers ce personnage, Mastretta met en avant une éducation oppressive vis-à-vis de la femme qui se transmet de génération en génération. Mastretta véhicule ainsi l'idée selon laquelle les femmes perpétuent les règles oppressives dont elles sont les victimes : « mi madre puso su empeño en que fuera una excelente ama de casa³⁶⁹ ».

La mère de Catalina est totalement absente de l'éducation sentimentale et sexuelle de sa fille qui, nous l'avons vu, va consulter une Gitane pour apprendre comment jouir. A travers le personnage de la mère, Mastretta transmet également une critique des lectures romantiques qui caractérisent l'éducation sentimentale de la femme. C'est ainsi que, dans la scène où Catalina se masturbe en découvrant le plaisir que son corps peut lui procurer, la mère la croit malade et souhaite l'amener chez le docteur : « así le había empezado la tuberculosis a la dama de las camelias³⁷⁰ ». Avec beaucoup d'humour, Mastretta souligne l'ignorance sexuelle à laquelle les femmes sont soumises, d'autant plus que le roman d'Alexandre Dumas fils est inspiré de l'histoire d'une jeune courtisane, Marie Duplessis, avec qui il a vécu une passion amoureuse. Une fois de plus, Mastretta joue avec les clichés sentimentaux pour mettre en évidence la naïveté de la mère : « en mi casa nadie podía toser sin que se creyera que de ahí podía deslizarse fatalmente a la otra vida³⁷¹ ».

Nous pouvons noter que la mère de Catalina nie, consciemment ou inconsciemment, son corps et celui de toutes les femmes, jusqu'au point de ne jamais parler de la menstruation à sa fille en lui montrant tout de même comment laver les chiffons rouges à l'abri des regards, comme s'il s'agissait de quelque chose de honteux : « No me daba vergüenza la sangre, no como a mi mamá que nunca hablaba de eso³⁷² », nous dit Catalina. Dans le texte, les règles sont désignées par des périphrases ou des expressions assez péjoratives comme « la sangre del mes » ou « Pepe Flores » qui soulignent la difficulté de la femme à parler de son corps. Ces deux expressions apparaissent aussi bien dans *Arráncame la vida* que *Mal de amores*. Ce thème strictement féminin nous permet de relever une constante dans l'œuvre de Mastretta qui attire l'attention sur des sujets tabous d'une manière assez efficace en utilisant des expressions choquantes, non par leur vulgarité mais par leur caractère d'euphémisme.

³⁶⁹ *Arráncame la vida*, p. 16

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 18

³⁷¹ *Ibid.*, p. 311

³⁷² *Ibid.*, p. 43

Dans *Arráncame la vida* le sujet est traité avec beaucoup d'humour lorsque Catalina commence à vivre les premiers moments de lassitude dans sa vie de couple et elle crée un rituel autour des règles en faisant de « Pepe Flores » une espèce de confident intime :

Muchas veces la tristeza se me juntaba con la sangre del mes. [...]

A la sangre las poblanas le decían Pepe Flores.

–¡ Qué ganas de tener un Pepe Flores o lo que sea –decía yo –con tal de que les llene el aburrimiento ! Cuando me entraba la tristeza pensaba en Pepe Flores, en cómo hubiera querido que fuera mío, en cuánto me gustaría irme con él al mar los cinco días que cada mes dedicaba a visitarme.

[...] Mónica me había dicho que era bueno beber anís para quitar ese dolor flojito [...]. Tomaba yo anís hasta que me salían chapas y hablaba sola o con quien se pudiera. Un valor extraño me llenaba la boca, y todos los reproches que no sabía echarle a mi general los hacía caer sobre el aire³⁷³.

Oí su voz sobre las cobijas y me toqué los pechos crecidos, haciendo las cuentas que no hacía nunca. Ya tenía tres meses de no tratar con Pepe Flores³⁷⁴.

Quant à *Mal de amores* l'expression « la sangre de las mujeres » est prononcée par Sol, ce qui n'est pas un hasard si on prend en considération l'éducation traditionnelle de la jeune fille : « –La sangre de las mujeres –le dijo su amiga Sol que era un año mayor y hacía tiempo se había conformado con esa frase oscura y unos trapitos blancos para solucionar su pregunta de cada mes³⁷⁵ ».

Mastretta souligne la différence entre Catalina et sa mère en montrant à la fois les larmes de cette dernière le jour du mariage de sa fille et l'insouciance de celle-ci. La situation divertit Catalina qui a un goût prononcé pour la mise en scène et la théâtralisation, alors que sa mère, selon la pure tradition, semble habitée par un mauvais pressentiment : « presiento, hija », répond-elle à sa fille alors que Catalina ridiculise ce cliché féminin : « Mi mamá se la pasaba presintiendo³⁷⁶ ». La mère de Catalina n'approuve pas le comportement peu conventionnel de sa fille. Nous avons dans le texte un net contraste entre la mère et la fille. A travers cette technique, Mastretta opère une rupture entre le modèle traditionnel (celui de la mère) et un modèle plutôt moderne (celui de la fille):

³⁷³ *Ibid.*, p. 43

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 46

³⁷⁵ *Mal de amores*, p. 77

³⁷⁶ *Arráncame la vida.*, p. 20

Llegó mi madre con cara de ya es muy noche para que andes fuera de tu casa. Ella nunca estaba fuera de su casa después de las cinco de la tarde, menos sin su marido. Yo le resultaba un escándalo³⁷⁷.

Notons également que la mère est, en dehors de ces caractéristiques qui en font un type ou un stéréotype, très effacée dans le texte, nous n'avons aucune description d'elle, ni désignation par un nom ou prénom, contrairement au père qui occupe une place importante. En réalité, nous pouvons constater que la narratrice parle à peine de sa mère ; c'est une relation mère/ fille qui se caractérise par le manque de communication et de complicité. Le caractère vif et rebelle de la jeune fille s'oppose à la figure obéissante et soumise de la mère. Ainsi, Mastretta construit un personnage féminin qui se forme au fur et à mesure de ses expériences de femme, de mère et d'épouse. Catalina n'est pas le produit d'une volonté parentale. Elle se façonne elle-même en suivant son instinct et ses désirs, contrairement à Emilia qui se construit grâce au socle familial.

Dans *Mal des amores*, c'est la famille de Sol García qui incarne les valeurs traditionnelles. La mère de Sol se rapproche idéologiquement de celle de Catalina. Nous pouvons observer à nouveau, dans la construction de ce personnage, le souci de la romancière de mettre en avant l'idée de la transmission par la femme des valeurs qui oppriment les femmes. Comme nous l'avons vu plus haut dans l'analyse du personnage de Sol, la mère accepte un mariage de convenance, elle n'a donné aucune éducation sexuelle à sa fille et considère que moins elle en saura, mieux cela sera.

Il faut noter que le comportement des femmes est également conditionné par le regard des autres, la bonne ou la mauvaise réputation, la perte de l'honneur, la honte. Il y a une scène révélatrice à cet égard, dans *Arráncame la vida*, lorsque Catalina est en train de penser aux rires de ses amies quand elles découvriront sa nouvelle coiffure, et lorsque son père lui dit : « desde cuándo te importa lo que diga la gente. Ya te pareces a tu mamá³⁷⁸ ». Cet exemple démontre le poids de l'opinion publique sur le comportement de la femme. Un autre exemple qui mérite d'être signalé, c'est le silence des parents de Catalina par rapport à son escapade avec Andrés à la mer ; ils craignent les rumeurs et le déshonneur :

Mis padres me recibieron de regreso sin preguntas ni comentarios. No estaban muy seguros de su futuro y tenían seis hijos, así que se dedicaron a festejar que el mar fuera tan hermoso y el general tan amable que se molestó en llevarme a verlo³⁷⁹.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 177

³⁷⁸ *Ibid.* p. 97

³⁷⁹ *Ibid.* p. 15

De plus, la réaction des parents témoigne de la terreur et de la peur dans lesquelles les familles modestes, comme celle de Catalina, vivaient. C'est une scène dans laquelle la romancière met en relief les rapports entre dominant et dominé ainsi que l'incapacité d'agir face à ceux qui détiennent le pouvoir puisque, si Catalina accepte de partir avec le général par naïveté et ignorance, les parents font semblant par faiblesse et ils se soumettent à la hiérarchie sociale établie, contribuant ainsi à la perpétuer.

b) Le culte de la mère et de la maternité

Le « culte de la mère », très présent dans la société mexicaine, est transcrit dans *Arráncame la vida* à travers le personnage d'Andrés. La relation entre Andrés et sa mère est décrite par la protagoniste comme une « romance » et reflète la vénération de la figure maternelle par l'homme. Ce terme, romantique et sentimental, contraste avec le caractère sanguinaire du personnage d'Andrés. Les brefs moments où Mastretta met en scène Andrés et sa mère, dévoilent une facette insoupçonnée du général tout puissant qui semble sans aucune défense face à sa mère. Dès le début du roman, au premier chapitre, Andrés paraît ému lorsqu'il parle d'elle (« Nada más vive mi madre pero está enferma –dijo con una voz que le oí esa mañana por primera vez y que pasaba por su garganta solamente cuando hablaba de ella³⁸⁰ »). La deuxième fois où Mastretta mentionne la mère d'Andrés, nous avons un portrait détaillé mais subjectif du personnage vu par Catalina. Ainsi, la protagoniste nous fait un portrait physique de *doña Herminia*, la mère d'Andrés (« delgada de ojos profundos y mandíbula hacia adelante. Tenía el pelo blanco y escaso, se lo recogía atrás en un chongo sin mucha gracia ») ainsi qu'un portrait moral qui met en relief le profit qu'elle a tiré de l'ascension de son fils (« estaba acostumbrada a la pobreza pero... no tardó nada en acostumbrarse a la buena vida³⁸¹ »). Andrés lui achète une grande maison en plein centre. La description de la maison, le nombre important de chambres pour accueillir la famille contraste avec le peu de visites que *doña Herminia* reçoit, en soulignant ainsi la froideur du personnage (« Cada pareja y cada nieto tenía su recámara en esa casa, quién

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 22

³⁸¹ *Ibid.*, p. 77 pour cette citation et la précédente.

sabe para qué, porque como doña Herminia no era precisamente cálida, la visitaban poco sus nietos³⁸² ».) Ainsi, le seul membre de la famille qui lui rend visite est Andrés qui aime passer du temps auprès de sa mère : « para que su mamá lo cuidara todo lo que no pudo cuidar y consentir de niño³⁸³ » nous dit avec sarcasme Catalina. La protagoniste ironise sur cette relation entre mère et fils et se met en dehors de ce « couple » lorsqu'elle déclare : « Yo mejor no iba para no estorbar el romance³⁸⁴ ».

Le concept du « culte de la mère » recouvre toute sa dimension à la fin du roman (au chapitre vingt-cinq) où nous retrouvons Andrés mourant en train d'évoquer cette mère si vénérée qui, paradoxalement, est à l'origine de sa décadence politique. De fait, nous apprenons le rôle considérable qu'elle a joué en cherchant toujours des « frères » pour son fils unique Andrés. C'est ainsi qu'à l'enfance elle accueille Rodolfo dans sa maison et, des années plus tard, elle tombe sous le charme de Martín Cienfuegos qu'elle s'empresse d'adopter : « Otro hermano te estoy dando –dijo la vieja – y más te vale cuidarlo, Andrés Ascencio³⁸⁵ ». De fait, Andrés semble incapable d'aller contre la volonté maternelle et n'osera jamais se débarrasser de Cienfuegos pour protéger ses intérêts politiques, comme nous le fait savoir Catalina : « Cienfuegos era el peor enemigo de Andrés porque no podía tocarlo. [...] porque era un conquistador profesional que se ganó a doña Herminia³⁸⁶ ». Catalina nous indique également comment cette mère a imposé sa volonté sans laisser aucune chance à Andrés de la contester : « Este muchacho va a ser como otro hijo para mí, como el que se me murió. Y tiene que ser como un hermano para ti, ¿me oyes Ascencio? –dijo doña Herminia³⁸⁷ ». Dans son dernier monologue, dans un style dramatique, Andrés exprime toute la colère qu'il ressent pour sa mère :

Esa mi madre –empezó a decir sentado en la cama –qué hermanos me dio [...] Y me iba a perdonar mi santa madre pero ese hijo de la chingada farsante le quitaba yo la madre a madrazos. Las dos madres, la puta que lo parió y la pendeja que dio en adoptarlo³⁸⁸.

³⁸² *Ibid.*, p. 77

³⁸³ *Ibid.*, p. 77

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 77

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 364

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 363

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 363

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 365-366

La scène finale de l'enterrement d'Andrés est révélatrice de la froideur de doña Herminia telle que Catalina la décrit : « Ahí en la calle, prendida de Rodolfo, parecía más vieja y frágil que nunca, pero en cuanto entró al coche recuperó su actitud fuerte y desapegada. Ni una lágrima ni una palabra. Noventa y cuatro años³⁸⁹ ». Cette observation finale sur la froideur de la mère, à la mort de son fils unique, souligne le paradoxe de cette relation mère/fils. Andrés n'a jamais pu s'opposer à sa mère, prenant ainsi des risques concernant sa carrière politique alors que sa mère ne semble même pas émue par sa mort.

Le culte de la mère implique aussi celui de la maternité. Nous avons vu que dans *Arráncame la vida*, Mastretta ne fait pas l'apologie de la grossesse. Nous avons dans le texte une discordance entre le discours traditionnel sur la grossesse transmis par « La Chofí » (« Pero es muy noble la maternidad. Yo no conozco una sola mujer que se vea fea cuanto está esperando³⁹⁰ ») et les sensations réelles des personnages pour qui la grossesse est un moment douloureux, comme nous pouvons l'observer dans les déclarations de Catalina (« Yo nunca me sentí más fea³⁹¹ ») ou de Bibi (« Yo no sé quién inventó que las mujeres somos felices y bellas embarazadas³⁹² »). La femme enceinte est mise en valeur par une description poétique et valorisante lorsqu'elle est vue à travers les canons traditionnels comme nous pouvons le constater dans le discours de Pablo s'adressant à Catalina (« Yo siempre supe que te verías linda esperando un hijo³⁹³ »), alors que la jeune femme ne vit pas la grossesse de la même manière (« Yo mis dos embarazos los pasé furiosa. [...] odié mi panza³⁹⁴ »). Dans la construction du personnage de Catalina, Mastretta prive également sa protagoniste de tout instinct maternel. Les termes employés pour désigner l'enfant sont d'une dureté et d'une froideur extrêmes (« la piedra que cargaba en la barriga³⁹⁵ »). Cette vision contraste avec l'émerveillement traditionnel que suscitent les nouveaux-nés chez les parents que nous retrouvons dans *Mal de amores* où la naissance d'Emilia correspond exactement à ce cliché où le bébé est considéré comme « un don du ciel ».

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 380

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 164

³⁹¹ *Ibid.*, p. 166

³⁹² *Ibid.*, p. 164

³⁹³ *Ibid.*, p. 50

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 164

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 70

Dans les deux romans il y a une très nette différence dans la manière dont la maternité est traitée. Catalina est construite surtout en tant que femme et non en tant que mère. Les passages où elle se réfère à son rôle de mère servent le récit dans le but de mettre en évidence une construction qui privilégie les actes de transgression de la protagoniste face aux stéréotypes de la maternité. Ainsi, Catalina devient mère non pas par désir mais par obligation. Curieusement, elle apparaît dans le texte dans des scènes où elle se montre assez tendre et soucieuse de l'avenir de ses beaux-enfants. Ainsi, elle soutient Marcela et Octavio dans leur relation « incestueuse », et elle épaulé également la jeune Lilia lorsque son père décide de la marier de force. De ce fait, nous pouvons tout de même observer que Catalina n'est pas totalement détachée de ses enfants.

En ce qui concerne le personnage d'Emilia, le récit se clôt avec une brève allusion à l'existence de ses enfants et petits-enfants. Il n'y a aucun commentaire sur son rôle de mère, comme si, là encore, Mastretta ne souhaitait pas développer la maternité comme événement important dans la construction de sa protagoniste. Si Emilia est inscrite dans une structure familiale dont le rôle est longuement développé dans le récit, c'est pour mettre en évidence l'impact de l'éducation et si la mère d'Emilia apparaît comme une femme comblée par la maternité, elle n'est pas une mère conventionnelle.

c) La figure du père : tradition et subversion

L'image du père que se construit l'enfant est particulièrement mise en relief dans les deux romans de Mastretta qui y met en œuvre deux modèles différents de la figure paternelle. Nous avons, d'une part, dans les deux textes, un personnage de père, incarné par Diego Sauri et par le père de Catalina, qui symbolisent un « nouveau » modèle et, de l'autre, le personnage d'Andrés, dans sa fonction de père, ainsi que le père de Sol, qui incarnent le modèle traditionnel et autoritaire, selon lequel seul l'homme possède l'intelligence dont est dépourvue la femme. Dans la famille Cuenca, l'évocation de la relation entre le père et le fils met l'accent sur des rapports filiaux compliqués. Dans un premier temps, il y a une distance entre le père et le fils qui finissent par se retrouver émotionnellement et tendrement juste avant la mort du père.

Un personnage de père présente, dans chacun des deux romans, l'autorité parentale dans une société patriarcale en établissant clairement deux comportements opposés. Le père de Catalina apparaît dès le début du récit comme un père protecteur ; en sa présence, Catalina se sent forte d'exprimer ses opinions « dar opiniones con toda la contundencia que me facilitaban la cercanía de mi padre y mi absoluta ignorancia³⁹⁶ ». Leur relation se caractérise par une grande tendresse et complicité. Pourtant, en connaissance de cause, son père est incapable de la préserver d'Andrés lorsque ce dernier « demande » à l'épouser : « que si no le parecía, tenía modo de convencerlo, por las buenas o por las malas³⁹⁷ ». L'attitude du père face aux menaces d'Andrés témoigne d'un système social dirigé par la terreur dans lequel les gens modestes contribuent à la perpétuation d'un système oppressif. Le passage de Catalina de l'autorité parentale à l'autorité de son époux, est symboliquement présenté dans le texte dans la scène du mariage où le père a la possibilité, pour la dernière fois, de prendre la défense de sa fille avant qu'Andrés ne lui fasse comprendre qu'il n'a plus à intervenir dans la vie de Catalina : « Y usted don Marcos, acuérdesse que ella no es su niña y que en esta mesa mando yo³⁹⁸ ». Cependant, le père de Catalina reste son confident le plus proche, celui qu'elle cherche à chaque fois qu'elle vit une crise identitaire. Dans les moments difficiles, c'est son père qui essaie de la raisonner en lui donnant le courage d'assumer ses responsabilités en tant que mère et épouse d'un homme politique.

Catalina essaie, à sa manière, de préserver l'image de ce père tendre en s'opposant à ce qu'il soit impliqué dans les affaires et les crimes d'Andrés. Catalina sacrifie son cheval préféré pour éloigner son père de la corruption politique. La rapidité d'action de Catalina témoigne de l'amour qu'elle porte à son père. Catalina apprécie tout particulièrement les rencontres avec son père qui la transportent à l'époque innocente de l'enfance en contraste avec le monde hypocrite qu'elle côtoie au quotidien. La mort de son père la plonge dans la dépression. Incapable même de s'occuper de son enterrement, Catalina vit dans la tristesse pendant de longs mois et tout ce qui lui rappelle son père la fait fondre en larmes, comme le jour de la représentation de l'orchestre national :

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 11

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 24

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 25

Cómo no estaba mi papá para contarle, cómo no estaba para lamentar con él las equivocaciones de la vida, para ir a preguntarle qué hacer con el deseo fuera de sitio que me estaba montando. Toda la orquesta era mi papá silbando en las mañanas, y yo como siempre que él estaba sin estar [...] me puse a llorar³⁹⁹.

Dans *Arráncame la vida*, au pôle opposé de ce père idéalisé, se trouve la figure d'Andrés dans sa fonction de père. Le personnage incarne parfaitement le discours traditionnel qui prône l'autorité paternelle. Nous pouvons observer la même détermination de contrôler la vie de ses enfants et de prendre des décisions les concernant en agissant toujours dans son propre intérêt. L'exemple le plus représentatif de la façon dont il exerce son autorité paternelle se trouve dans la scène où il arrange le mariage de sa fille Lilia avec Ernesto Alatrisme, dont la famille présente des avantages pour les affaires d'Andrés. Le dialogue entre Andrés et Catalina, à ce sujet, est révélateur d'une structure familiale où le père est le seul à pouvoir prendre des décisions concernant l'avenir des enfants :

–Vigila que Lilia no lleve nada más trajes de baño y pantalones, que lleve algo de vestir porque la van a invitar los Alatrisme una noche.

– ¿Ya organizaste? –le pregunté.

–Sí, ya organicé. Y no me preguntes en ese tono. Es mi hija y yo veo por su futuro. Tú no te metas.

–Cuando te conviene es tu hija, cuando no te conviene es nuestra hija. [...]

–Porque ahora necesita alguien que le asegure el futuro, no quien le limpie los mocos y la ayude con las tareas.

–No voy a dejar que la cases a la fuerza –dije.

– No te preocupes, se va a casar por su gusto⁴⁰⁰.

Andrés est prêt à sacrifier le bonheur de sa propre fille, tout en sachant que celle-ci est amoureuse d'un autre garçon et que son fiancé aime une autre fille. Il use de tous les moyens pour arriver à ses fins et la narratrice suggère une probable intervention d'Andrés dans la mort « accidentelle » de Javier Uriarte, l'amoureux de Lilia :

La niña se desprendió de Javier y volvió a la casa. Pasó junto a su padre y subió hasta el corredor desde el que yo miraba.

– Lo va a matar –dijo sin lloridos –como a tu Carlos lo va a matar.

[...] Seis meses anduvo como iluminada metida en un noviazgo que terminó cuando Javier se fue a una barranca con todo y moto. Nadie supo cómo, pero no salió vivo. Los

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 223

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 257-258

padres recogieron el cadáver y lo enterraron en el Panteón Francés. No hubo más escándalo⁴⁰¹.

Notons que dès le début du récit, lorsque Catalina se réfère à son propre mariage et aux menaces d'Andrés pour l'épouser, la narratrice oppose cette scène à une autre, des années après, correspondant à l'organisation du futur mariage de Lilia. Cette stratégie permet à Mastretta de mettre en relief le fait que la situation de la femme n'a pas beaucoup changé (entre le moment où Catalina se marie et celui où sa belle-fille s'apprête à épouser un homme choisi par son père), en soulignant ainsi que la femme continue d'être considérée comme une monnaie d'échange, soumise à l'autorité parentale. La seule différence entre les deux scènes réside dans le fait que le père de Catalina est pauvre et impuissant face au général Ascencio, alors que ce dernier, riche et puissant, perpétue le discours traditionnel :

¿Piensas que yo voy a ser con mis hijas como tu papá contigo ? Ni madres. A mis hijas no se las lleva cualquier cabrón de la noche a la mañana. A mis hijas me las vienen a pedir con tiempo para que yo investigue al cretino que se las quiere coger. Yo no regalo a mis crías. El que las quiera que me ruegue y se ponga con lo que tenga. Si hay negocio lo hacemos, si no, se me va luego a la chingada. Y se me casan por la iglesia, que ya se judió Jiménez en su pleito con los curas⁴⁰².

Dans *Mal de amores*, Mastretta se réfère également aux relations père/fils qui s'inscrivent dans la tradition patriarcale du père sévère et exigeant, comme nous pouvons l'observer dans les rapports entre Daniel et le docteur Cuenca. Cependant, Mastretta va faire évoluer leur relation pour mettre en relief la prise de conscience, de la part du père, de la dureté avec laquelle il a élevé son fils.

Pour conclure sur la construction de ces deux « prototypes » opposés de la figure paternelle, nous pouvons observer que la relation entre Catalina et son père peut paraître peu réaliste, dans la mesure où, d'une manière générale, ce type de relation affective est absente dans une société régie par des valeurs patriarcales où la fille occupe une place secondaire face au fils de la famille. De fait, à travers la fiction Mastretta rompt les clichés sur les rapports familiaux aussi bien dans *Arráncame la vida* que dans *Mal de amores* où cette idée est développée davantage dans la construction du personnage de Diego Sauri.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 307

⁴⁰² *Ibid.*, p. 24

2. *Un autre modèle possible : la famille d'Emilia*

Nous pouvons constater que, dans les deux romans, dès les premiers chapitres, Mastretta met en scène les familles respectives des deux protagonistes pour mettre en évidence l'importance de la structure familiale dans la construction et l'évolution de Catalina et Emilia. La famille de Catalina, modeste, rustique et illettrée, incapable de s'opposer aux menaces du général Ascencio, contraste avec la famille Sauri. La famille Guzmán est présente uniquement dans le premier chapitre de *Arráncame la vida*. Tous ses membres assistent au mariage de Catalina. La description de cette famille (« no se les quitaba lo ranchero, [...] pelos engomados por delante y despeinados por atrás⁴⁰³ ») fait ressortir les origines modestes de Catalina et explique le fait qu'elle n'en parle plus à aucun moment dans le texte (à l'exception de sa sœur Bárbara⁴⁰⁴ et de son père), mettant ainsi en évidence la rupture entre deux mondes socialement opposés.

Dans *Mal de amores* les membres de la famille Sauri (Diego, Josefa et Emilia) sont facilement repérables et identifiables par leur nom de famille. Philippe Lejeune insiste sur l'importance du nom et du prénom pour le sujet car celui-ci s'y voit tout entier « rassemblé »⁴⁰⁵. Le prénom des personnages est essentiel surtout dans la construction du personnage d'Emilia dans la mesure où il est transmis par les parents. Quant au nom, il inscrit le personnage dans un « avant », une histoire qui lui est étrangère et peut lui sembler étrange. Cet « avant », tout entier récusé ou adopté par le personnage, est cependant toujours confirmé au niveau romanesque puisqu'il structure ce personnage, l'inscrit dans une filiation. La désignation du personnage rend compte de la relation parents/enfants, particulièrement présente dans *Mal de amores* où nous avons deux modèles qui s'opposent : celui de la famille Sauri et celui de la famille Garcia (les parents de Sol).

La base de la cellule familiale des Sauri réside dans la forte présence de la parole et de la communication au sein de la famille, contrairement à d'autres modèles traditionnels présents aussi bien dans *Mal de amores* que dans *Arráncame la vida* où nous avons observé une absence de communication.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 23

⁴⁰⁴ Barbara devient sa secrétaire et disparaît du récit lorsque le couple déménage à la capitale.

⁴⁰⁵ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, p. 34

Dans ce roman, à travers les relations triangulaires, Mastretta met en place une technique de décentralisation. La romancière a structuré le roman autour de relations triangulaires et d'oppositions binaires à l'intérieur de celles-ci. Après l'analyse du triangle amoureux formé par Emilia/Daniel/Zavalza, nous pouvons constater l'existence d'un autre triangle, Josefa/ Diego/Milagros, qui participe également à la construction d'Emilia. Les trois personnages sont surtout liés par leur volonté d'œuvrer pour le bien d'Emilia. La romancière attribue une fonction précise à chacun de ces personnages. Les relations binaires dans ce trio s'organisent autour de Diego et Milagros qui partagent les mêmes idéaux politiques, Diego et Josefa, couple uni par un amour qui ne diminue jamais, Josefa et Milagros, les deux sœurs complémentaires qui servent de modèles féminins à Emilia. Il y a également le triangle Emilia/Josefa/Milagros : les deux femmes l'aiment profondément, l'une lui apprend la stabilité et la prudence, l'autre lui apprend la folie et le risque⁴⁰⁶.

La construction du roman nous révèle une structure où la première apparition du trio dans le texte correspond à la scène de la naissance d'Emilia. Symboliquement, Diego, Josefa et Milagros sont réunis autour du nouveau-né et le rôle que chacun joue dans la construction d'Emilia est défini à partir de ce moment. Ainsi, l'émotion et les larmes de Diego témoignent de l'amour et de l'adoration qu'il porte à sa fille. De même, les deux sœurs Veytia, dans une scène de rituel ancestral, transmettent la conjuration familiale qui est l'origine des femmes Veytia. Par cet acte de transmission, dès la naissance, Emilia est intégrée dans une structure familiale avec une prédominance matriarcale. Dans cette scène, Mastretta met en place également quelques éléments qui révèlent les différences entre Josefa et Milagros. Nous retrouvons Milagros, soucieuse de faire d'Emilia une femme moderne et libre et Josefa, qui dans son rôle de mère, ne souhaite que le bonheur de sa fille sans plus d'ambition. Josefa incarne les valeurs traditionnelles face à Diego et Milagros en ce qui concerne l'éducation d'Emilia.

En ce qui concerne le premier duo, Josefa et Milagros incarnent deux modèles féminins différents. Mastretta met en place une structure où Emilia construit son identité

⁴⁰⁶ Nous pouvons observer que Mastretta utilise également la forme triangulaire pour mettre en opposition les idéologies des personnages. Le triangle Daniel/Emilia/Révolution met en scène le désaccord idéologique entre les deux protagonistes. Parallèlement on a le triangle Emilia/Daniel/la médecine qui distancie les deux amoureux.

en trouvant le juste milieu entre ces deux pôles opposés. Mastretta utilise souvent l'expression « les femmes Veytia » pour parler d'Emilia, Josefa et Milagros, en accentuant de cette manière le fort lien génétique qui les unit ainsi que l'admiration qu'elles éveillent chez les hommes qui les côtoient.

La première scène où nous trouvons les deux sœurs ensemble correspond à la naissance d'Emilia. Mastretta établit d'emblée un contraste dans la construction des deux personnages à travers une technique narrative qui consiste à les décrire comme étant « pareilles et différentes à la fois ». Le narrateur décrit Josefa et Milagros simultanément en utilisant des comparaisons pour faire ressortir les différences et les ressemblances entre les deux femmes. La voix narrative nous en fait un portrait, moral et physique, très complet. Ainsi, si sur le plan physique il y a une différence de taille et d'âge (« cuatro años mayor, un poco más alta »), nous remarquons que les traits du visage se ressemblent (« tenía como ella los pómulos prominentes y la melena oscura »). Bien que la description des yeux s'applique aux deux personnages (« ojos hundidos y curiosos ») et que la complicité entre les deux sœurs soit suggérée par leur regard (« comprenderse con los ojos »), le texte souligne la différence de leur caractère à travers l'expression de leur regard. Ainsi, le regard de Milagros exprime la ténacité du personnage, alors que Josefa semble être plus modérée comme nous pouvons le lire dans le passage suivant :

Al contrario de Josefa, cuyo espíritu conciliador la ayudaba a pasar sin apuro entre los preceptos y prejuicios que regían el mundo en que vivían, Milagros se llenaba de furia cada vez que un juicio ajeno le parecía irrespetuoso y poco universal. Jamás pasaba de largo frente a la posibilidad de una batalla ideológica acerca de Dios, las religiones, la fe, el absoluto y otros riesgos⁴⁰⁷.

Leur point de vue diverge également sur leur choix de vie : Josefa choisit la sécurité du foyer familial, auprès d'un homme respectueux des femmes, contrairement à Milagros qui choisit de ne pas se marier et de ne pas avoir d'enfant en considérant sa liberté comme « pasión primera⁴⁰⁸ » et son mode de vie comme un privilège (« privilegio de vivir como los hombres⁴⁰⁹ »). Josefa semble plus conventionnelle et ne dépasse pas les frontières établies entre les hommes et les femmes. Ainsi, durant les réunions politiques chez les Cuenca, Josefa refuse de franchir le seuil du salon où les hommes se réunissent. Notons qu'il s'agit d'un choix personnel puisque personne ne le

⁴⁰⁷ *Mal de amores*, p.23 à 25 pour toutes les citations concernant les portraits

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 24

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 36

lui impose⁴¹⁰. En revanche, Milagros fait le choix de s'intégrer au monde des hommes comme étant sa seule possibilité de se défaire de sa condition de femme : « No porque ése le resultaba el mejor de los modos, sino porque tenía claro que el mundo de los hombres sólo se puede penetrar portándose como ellos. Lo demás genera desconfianza⁴¹¹ ». Ce passage nous permet de faire une observation importante concernant l'émancipation féminine. Ainsi, Mastretta crée un contraste entre Milagros et Emilia. Nous pouvons constater que Milagros, pour accéder à une liberté intellectuelle, doit accepter les codes du monde masculin, alors qu'Emilia vit sa liberté très naturellement et sans contraintes.

Josefa est prudente alors que Milagros affiche ses convictions politiques. Elles se différencient également sur tout ce qui touche aux tâches ménagères. Sur ce point il y a un contraste établi dans la construction des deux personnages : d'une part, Milagros qui refuse en bloc toute tâche ménagère⁴¹² qu'elle considère comme « algo etéreo » et, de l'autre, Josefa qui, au contraire, aime et assume ses occupations domestiques (« Josefa cocinaba para una cantidad impredecible de visitantes diarios⁴¹³ ») ou encore lorsqu'elle prépare un dîner spécialement pour Zavalza (« Josefa preparó una cena inolvidable [...] por el aroma de duraznos iluminando el pollo que sirvió »⁴¹⁴). Milagros attaque directement Josefa en lui reprochant de donner un mauvais exemple à Emilia qui peut croire que les tâches ménagères sont naturellement attribuées à la femme et son discours souligne sa détermination à intervenir dans l'éducation de la jeune fille : « Lo que me parece es que Emilia vea tu actitud como algo ineludible y natural. Porque será muy tu hija, pero es mi ahijada y ella puede tener otro futuro⁴¹⁵ ».

Les deux sœurs s'opposent également au sujet de Daniel. Josefa reproche à Milagros de donner de faux espoirs à Emilia concernant sa relation avec Daniel, alors que Milagros, par tous les moyens possibles, fait en sorte que l'amour entre Daniel et Emilia reste intact. Josefa reproche à Diego et Milagros d'élever Emilia comme un homme et d'oublier l'essentiel : qu'elle est tout de même une femme sensible : « Emilia

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 35 : « Lo llamé desde lejos. Sin moverse de su lugar, Diego Sauri le pidió que entrara a la sala, pero ella permaneció en la puerta, dilucidando si debía enfrentar el bullicio humeante de aquel salón. »

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 36

⁴¹² *Ibid.*, p. 75 « Milagros detestaba los trabajos que la costumbre les había dado a las mujeres, le parecían suertes menores en las que miles de talentos mayores dejaban el ímpetu que debía ponerse en cosas más útiles »

⁴¹³ *Ibid.*, p. 229

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 248

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 75

no es un hombre. No la pueden tratar como si tuviera los sentimientos tan acomodados como ellos⁴¹⁶ ». Notons, tout de même, que Josefa reconnaît en sa fille des ressemblances avec Milagros, surtout en ce qui se réfère au contrôle de soi : « Pero no se atrevió a turbarlo aún más, demostrándole una compasión que le sabía insoportable. En eso y otras mil cosas, su hija era idéntica a su hermana. Y nadie conocía como Josefa la calidad de las murallas con que esas dos mujeres sabían sitiar sus emociones⁴¹⁷ ».

Pour ce qui est du second duo, le début du roman est révélateur de l'importance que Mastretta donne aux parents d'Emilia dans le déroulement de l'intrigue et la construction de la protagoniste. La romancière prend soin de nous décrire un couple harmonieux et amoureux qui se démarque du modèle traditionnel. Le « coup de foudre » de la première rencontre ne s'éteint jamais jusqu'à la fin du roman. Il semble ainsi important de construire ce couple idéalisé qui devient le catalyseur de la formation d'Emilia.

Dans le couple Diego/Josefa l'opposition opère au niveau de l'éducation qu'ils souhaitent transmettre à leur fille. Dans le texte, la frontière est clairement établie entre une éducation basée sur la réalité (lorsque le père lit les journaux à sa fillette) et une éducation basée sur la fiction (lorsque Josefa lui lit des romans romantiques et sentimentaux⁴¹⁸). Diego souhaite que sa fille soit indépendante, capable de s'exprimer, comme nous pouvons l'observer dans la scène où il reproche à Josefa de parler à la place de leur fillette qui vient de faire un cauchemar. Nous pouvons observer une deuxième opposition à l'intérieur du couple qui concerne leur vision politique. Diego est décrit comme un idéaliste, impliqué dans l'élan de renouveau de la classe politique mexicaine alors que Josefa semble vouloir rester, consciemment, en dehors de tout engagement politique pour protéger sa famille. Cependant, son regard extérieur sur les événements politiques la rend plus objective et c'est l'un des personnages qui portent les jugements les plus lucides sur le processus révolutionnaire. L'opinion des deux parents diverge également au sujet de Daniel : Diego encourage cette relation, par respect pour sa fille, alors que Josefa, bien qu'elle apprécie Daniel, essaie de protéger Emilia en s'opposant à sa relation avec lui. Diego semble peu préoccupé par la morale

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 188

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 247

⁴¹⁸ La référence à Charlotte Brontë et son roman *Shirley* met en relief toute la dimension sentimentale qu'atteint le personnage de Josefa.

sexuelle alors que Josefa est scandalisée lorsqu'elle découvre sa fille en train d'embrasser une femme (en réalité il s'agit de Daniel déguisé en femme). En déclarant «yo no tengo sitio en este siglo⁴¹⁹», Josefa affirme son côté traditionnel et conventionnel, bien qu'il faille nuancer toute affirmation catégorique concernant la construction des personnages de Mastretta qui n'apparaissent jamais manichéens. Josefa s'est toujours méfiée de Daniel depuis le cauchemar d'Emilia et elle rappelle cette scène à Diego le jour où Emilia vit son amour au grand jour : « Ésta es la misma discusión de hace once años, y te lo vuelvo a decir, el niño de los Cuenca es un peligro⁴²⁰ » alors que Diego fait confiance au bon jugement de sa fille et partage son bonheur « No menosprecies su buen juicio. Ella sabe que quiere a Daniel⁴²¹».

Dans les scènes où Mastretta met en évidence les désaccords entre Diego et Josefa, nous pouvons observer que la romancière utilise une technique assez particulière en désignant Josefa par son nom de jeune fille, Veytia, en opposition au nom de famille de Diego, Sauri. Ainsi, les deux personnages sont clairement différenciés par leur patronyme. La romancière utilise le même procédé dans la construction du personnage d'Emilia lorsque celle-ci revendique l'influence de ses deux parents dans son éducation « son côté Sauri et son côté Veytia⁴²² ». Pourtant, lorsqu'Emilia déchire une lettre de Daniel, c'est Josefa qui la reconstitue, morceau par morceau et, après l'avoir lue, redonne les bouts de papiers à sa fille qui refait le même geste avec la même minutie que sa mère : « como no sólo los vicios se heredan, la muchacha supo armar la carta con la misma pericia que su madre⁴²³ ».

Enfin, en ce qui concerne le dernier duo, les rapports entre Diego et sa belle-sœur Milagros se caractérisent par le respect mutuel qu'ils se portent et par l'engagement politique qu'ils partagent. Ce sont les deux personnages qui contribuent le plus à l'éducation libérale d'Emilia. La première fois que le narrateur met en rapport les deux personnages est le moment de la naissance d'Emilia, lorsqu'il nous fait part de l'opinion de Milagros sur Diego : « Por el solo haberse enamorado de Josefa con mirarla, Milagros quería a Diego Sauri como a un hermano y hubiera dado por él la misma vida que daría por su hermana. Además compartía con su cuñado creencias y

⁴¹⁹ *Mal de amores*, p. 132

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 159

⁴²¹ *Ibid.*, p.159

⁴²² *Ibid.*, p. 58 « Emilia que aprendió de su madre a contar sin recato las tribulaciones de su corazón. »

⁴²³ *Ibid.* p. 248

fantasías políticas⁴²⁴ ». En effet, nous assistons à la mise en valeur du respect entre hommes et femmes que la famille Sauri/Veytia incarne dans le texte.

Au terme de ce premier volet de démonstration, soulignons que cette première partie nous a permis de dresser ce qui nous semble être un système commun à l'ensemble des deux romans. L'analyse des différents types de figures romanesques qui forment le « personnel » des deux romans révèle un certain nombre de constantes : quel que soit le cadre, qu'il s'agisse de la famille (Emilia) ou de la société (Catalina), Mastretta propose une nouvelle place pour la femme vis-à-vis de l'homme en construisant un système où l'évolution des protagonistes est fortement liée à celle de l'homme. De ce fait, l'originalité du système proposé par Mastretta se lit à travers une double transgression : transgression de la place attribuée à la femme et transgression de la figure de l'homme. Par ailleurs, nous l'avons vu, les deux textes présentent des figures féminines et masculines qui, pour certaines d'entre elles, investissent les normes traditionnelles dans le but de faire ressortir le caractère subversif des protagonistes et, pour d'autres, incarnent la transgression véhiculée par les protagonistes. Dans tous les cas, la multiplication de ces derniers, constitue un procédé narratif qui fait que les protagonistes n'apparaissent pas comme des figures isolées et écartées de la société en donnant ainsi un effet de vraisemblance. Cela est à mettre en relation avec la manière dont Mastretta dépeint l'évolution de la condition féminine dans un cadre spatio-temporel déterminé que nous proposons d'examiner dans la deuxième partie de cette étude.

⁴²⁴ *Ibid.* p. 24

DEUXIÈME PARTIE :
L'INSCRIPTION DANS UN
REFERENT

Le temps et l'espace forment le cadre dans lequel s'inscrit le personnage, le déterminant fortement. Les espaces créés et recréés par Mastretta ont une fonction à la fois actancielle et symbolique. Nous essaierons de dégager les multiples transgressions que la romancière opère dans la construction d'espaces traditionnellement hostiles. Quant au temps, son traitement dans les textes de Mastretta est particulièrement intéressant non seulement au vu des périodes historiques qui y sont évoquées mais aussi dans la mesure où il constitue une toile de fond dans la construction de personnages féminins transgressifs.

Pour Mikhaïl Bakhtine⁴²⁵, le chronotope (qui se traduit littéralement par « temps-espace ») est « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret ». Selon Bakhtine, le chronotope est fondamental dans le sens où il détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité, inscrivant le personnage romanesque au cœur de ses rapports, dans un référent de l'histoire. Il définit également le chronotope comme « la forme de la réalité la plus vraie ».

De ce fait, il convient de souligner que le cadre spatio-temporel spécifique aux deux romans permet de nouer un contrat de lecture par le biais d'une série de signaux qui indiquent la nature du récit. C'est ainsi que l'incipit des deux romans suggère un contrat réaliste dans la mesure où les deux récits s'ouvrent par la référence à une date et des lieux précis qui ancrent le récit dans un monde familier. Si les deux romans, dès la première page, font référence à un lieu réel, c'est que l'auteur sait que le lecteur, reconnaissant dans le texte ce qui existe hors texte, sera poussé à recevoir l'ensemble de l'histoire comme issu de la réalité ou, du moins, comme vraisemblable. Pour produire un tel effet il suffit que le nom soit vérifiable ou probable : tel est le cas de *Arráncame la vida* qui s'ouvre sur une référence aux « portales » et à la ville de Puebla et de *Mal de amores* qui s'ouvre sur la description d'une île des Caraïbes. Ces deux espaces sont particulièrement efficaces pour dissimuler le caractère fictif du roman : la petite île (son éloignement ne permet pas de contrôler son existence) et la ville de Puebla (son étendue empêche toute vérification).

⁴²⁵ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris : 2001, p. 237

I. L'espace

Notons d'emblée que l'espace est en relation permanente avec le personnage de même qu'il est à la fois un élément fondamental dans la construction de l'intrigue. Il y a deux niveaux essentiels dans la construction spatiale dans l'œuvre de Mastretta: l'espace privé et l'espace public. Il est intéressant de voir dans quelle mesure ces espaces conditionnent les actes et les transformations des personnages. Signalons que l'interaction entre espace privé/ espace public est une caractéristique de l'écriture de Mastretta qui est présente aussi bien dans son œuvre romanesque que dans ses écrits et réflexions personnels que nous retrouvons dans *El mundo iluminado* et *Puerto libre*. Le privé et le public, le personnel et le politique forment un tout indissociable de la philosophie de la romancière de même que de celle du mouvement féministe comme nous pouvons le constater dans cette déclaration de Mastretta :

Yo creo además que cada día sucederá con más frecuencia que la gente empiece a considerar que esta sentencia feminista de lo privado también es público y lo personal es político. Yo creo que esencialmente vamos siendo quienes somos en nuestra vida privada para todo. Si uno es miedoso en su vida privada, es miedoso en su vida política y en su vida pública. Si uno es generoso en su vida privada va a ser generoso con su país. Yo creo que no puedes reñir esas cosas, están intercaladas. Yo creo que hablar de la vida privada es hablar de quienes somos públicamente. Cuando hablamos de nuestras deficiencias personales y cuando decimos no puedo con esto, si te fijas bien, se ve esto en donde nuestro país no puede con las cosas. A mí me parece muy importante darle realce a lo que nos pasa por dentro y a la vida privada. En mis novelas también pasa que la vida privada es importante y eso es a lo mejor lo que hace que la gente diga que son ligeras o que son frívolas⁴²⁶.

D'une manière générale, nous pouvons dégager quelques éléments clés autour desquels Mastretta inscrit les protagonistes dans un espace précis qui se révèle déterminant dans leur évolution. Nous pouvons constater une stratégie commune aux deux romans qui consiste à faire évoluer les protagonistes dans un cercle familial de toute première importance. Nous avons analysé le rôle de la structure familiale dans la construction des protagonistes et notre objectif consiste maintenant à étudier comment cette structure inscrit et fait évoluer les personnages dans un espace fondamentalement

⁴²⁶ LAVERY, Jane E. « Entrevista a Ángeles Mastretta : La escritura como juego erótico y multiplicidad textual. *Anales de escritura Hispanoamericana*, 2001, N°. 30, p. 328, c'est nous qui soulignons Entretien consultable sur internet, <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI0101110313A.PDF>

symbolique. Ce qui nous intéresse dans l'analyse de l'espace, c'est surtout de voir en quoi les espaces créés par la romancière apparaissent comme transgressifs par rapport à la construction des protagonistes. La méthode consiste à observer quels types d'espaces provoquent l'action, la transformation et la transgression des héroïnes en opposition aux espaces qui empêchent leur évolution.

Nous avons délimité deux axes autour desquels Mastretta construit l'espace dans les deux romans. En premier lieu, nous avons la présence dans les deux textes d'espaces extérieurs de toute première importance. Ces espaces extérieurs incluent des espaces urbains, des espaces naturels, comme la campagne et la mer, ainsi que des espaces publics, sociaux et professionnels. La deuxième catégorie que nous avons établie englobe ce que nous avons appelé « espaces privés ». Il s'agit d'espaces intérieurs et fictionnels qui contribuent d'une manière symbolique à la construction des personnages. Notons d'emblée une caractéristique commune aux deux types d'espaces que nous venons d'énoncer. Dans le traitement de l'espace la romancière utilise une opposition entre intérieur/extérieur pour mettre en relief la symbolique et la fonction qu'elle donne à chaque espace. Ainsi, dans la première catégorie nous avons une opposition entre l'intérieur du pays et l'extérieur (l'étranger) de même qu'à l'intérieur du pays nous avons un contraste entre espaces urbains et espaces naturels. Quant aux espaces privés, nous y trouvons également des lieux stratégiques qui relèvent du domaine public. De même, les espaces publics jouent parfois une fonction d'espaces intérieurs. Dans tous les cas, Mastretta crée des espaces géographiques, sociaux et symboliques de toute première importance que nous nous proposons d'étudier dans les pages qui suivent.

A. Espaces extérieurs

1. Espaces urbains/espaces naturels

Dans les deux textes, les espaces urbains sont à la fois des espaces fictionnels et des référents extratextuels. Ce sont des espaces existant hors du texte et recréés dans la fiction par la présence de toponymes tels que Puebla, Izúcar, Cholula, México D.F., Veracruz, Chicago, New York et San Antonio. Cependant, l'espace urbain apparaît statique et les lieux de la diégèse sont des espaces intérieurs et fermés. De ce fait, nous pouvons constater que les espaces privés et intérieurs priment sur les espaces publics et réels aussi bien par l'espace textuel qui leur est consacré que par leur importance symbolique dans le déroulement de la trame romanesque. C'est ainsi que Mastretta donne à voir un espace à la fois ancré dans le monde réel et hors de lui. Si la ville de Puebla est connue par une bonne partie des lecteurs de Mastretta, elle n'apparaît que comme le contenant des véritables espaces romanesques tels que la maison qui relève de la fiction et de l'intime que nous étudierons dans la deuxième partie de ce chapitre consacré à l'analyse de l'espace.

Dans l'œuvre de Mastretta, les actants sont d'emblée localisés dans un chronotope toujours clairement défini. C'est ainsi que la ville de Puebla devient l'unité urbaine par excellence où se déroulent les trames romanesques de *Mal de amores* et *Arráncame la vida*, ainsi qu'une bonne partie des contes réunis dans *Mujeres de ojos grandes* et *Maridos*. Cependant, nous retrouvons la dimension la plus importante de Puebla dans les essais philosophiques réunis dans les recueils *Puerto libre* et *El mundo iluminado*. Pour mieux comprendre l'importance de la ville de Puebla dans l'œuvre de Mastretta ces deux livres apportent des éléments intéressants mais beaucoup trop personnels pour être inclus dans cette étude qui privilégie une démarche basée exclusivement sur l'analyse textuelle des deux romans.

Puebla est une ville pleine de traditions et d'histoire qui se situe à l'intérieur du pays. Globalement, il n'y a pas de descriptions géographiques précises de la ville ni dans *Mal de amores* ni dans *Arráncame la vida* et, pourtant, Puebla est omniprésente. Nous avons surtout la représentation d'une ville (le macrocosmos) à travers le ressenti des personnages (le microcosmos). Mastretta décrit une ville qui n'est pas socialement et politiquement homogène. Dans le récit il n'y a pas une définition précise de ce qu'est

être *poblano*. La romancière nous présente plutôt l'image d'une ville constituée de différents cercles sociaux sur lesquels elle choisit de focaliser le récit. Mastretta utilise le même procédé dans les deux romans.

La ville est vue, par le narrateur de *Mal de amores*, depuis différents points de vue. Nous avons la haute bourgeoisie représentée par la famille de Sol, la classe moyenne représentée par la famille d'Emilia et les classes les plus démunies. Ces mondes ne se rencontrent jamais. Chacun vit dans son cercle social⁴²⁷. La famille d'Emilia qui est de conviction libérale paraît un peu atypique dans cette ville conservatrice. Nous pouvons observer que les parents d'Emilia ne sont pas représentatifs de l'opinion générale de leur classe. Ils apparaissent en marge de la société par rapport à l'éducation qu'ils donnent à leur fille : « Soy como las demás. Sólo que ustedes son más raros que otros padres⁴²⁸ ». Ainsi, par exemple, lorsque Salvador, le frère de Daniel, demande à Sol où elle vit, surpris de ne pas l'avoir vue jusqu'à présent, elle répond qu'elle vit dans une autre Puebla (« Vivo en otra Puebla⁴²⁹ »). Ces détails anodins, à première vue, témoignent de la profonde fracture sociale dans la société mexicaine qui donnera lieu à l'un des mouvements révolutionnaires les plus longs et sanguinaires de l'Histoire du pays. C'est ainsi que la division de la société est exprimée en termes spatiaux.

Nous avons la même représentation de Puebla dans *Arráncame la vida* où le point de vue sur la ville est beaucoup plus subjectif étant donné que la ville et la société sont décrites exclusivement à travers les yeux de Catalina, narratrice et protagoniste du roman. Ainsi, toutes les classes sociales sont présentes dans le récit de Catalina, comme nous avons pu l'observer dans la multitude de personnages secondaires. Cependant, la narratrice met l'accent sur un cercle social, en particulier, qui est la bourgeoisie mexicaine qu'elle dénonce à de multiples occasions. Dans ce roman, Mastretta se réfère à quelques lieux stratégiques de rencontres sociales comme *los portales*, le salon de coiffure et le salon de massage pour donner vie à des espaces où nous voyons l'échange entre femmes et c'est l'une des originalités de cette œuvre littéraire, nous y reviendrons.

Dans les deux romans, Mastretta construit un espace cyclique autour de la ville de Puebla. La romancière construit le parcours initiatique des deux protagonistes en les

⁴²⁷ Notons, tout de même, que parmi les protagonistes il y a Milagros, Emilia, Daniel et Zavalza qui, dans certaines occasions, pour des motifs idéologiques ou professionnels, sont amenés à fréquenter les plus démunis.

⁴²⁸ *Mal de amores*, p. 73

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 99

faisant partir de Puebla à un moment donné de leur vie et en les faisant revenir à la fin de leur parcours initiatique. D'ailleurs cette stratégie est nettement plus évidente dans *Mal de amores* où Emilia désire le retour dans sa ville natale et la maison familiale.

Si l'essentiel de la diégèse des deux romans se déroule dans un espace urbain qui est la ville de Puebla et les espaces privés qui le constituent, nous pouvons observer la présence d'autres espaces extérieurs comme la campagne et la mer. Ces espaces n'apparaissent qu'à travers des allusions et les souvenirs de certains personnages et, pourtant, ils deviennent de véritables espaces romanesques grâce à leur valeur symbolique dans la construction des protagonistes féminines. Dans les deux textes, la mer apparaît comme la métaphore du désir sexuel de la femme. Nous avons évoqué dans l'analyse du personnage de Catalina l'importance de la mer dans l'initiation sexuelle de la jeune adolescente. Nous avons également souligné qu'à partir de cette première expérience sexuelle Catalina associe tout au long du texte son désir sexuel à la mer lorsqu'elle déclare : « quise ver el mar y cerré los ojos ». Nous observons un usage identique de la mer dans la construction du personnage d'Emilia. Celle-ci découvre la mer pour la première fois à l'enfance accompagnée par ses parents, sa tante et Daniel. Dans le texte, le voyage à la mer est associé à la joie d'Emilia de retrouver Daniel. C'est l'une des rares occasions où les deux enfants ont la possibilité de se voir après le départ de Daniel à l'internat et le texte souligne leur complicité :

En cuanto se abrieron las puertas, Daniel irrumpió en el vagón haciendo más escándalo que una feria. Emilia le dio la bienvenida a gritos. Se abrazaron riéndose hasta rodar por el suelo y sólo cuando el movimiento volvió a sacudir el tren, Josefa logró acomodarlos en dos sillones [...].

Todo era verde o agua a su alrededor.

Anduvieron por ese paisaje hasta quedarse dormidos uno contra otro. Empezaban a sentir frío cuando un largo silbar de la máquina les anunció que habían llegado a Boca del Monte. [...] Desde entonces, siempre que sentía frío, Emilia añoraba esa noche junto al fuego de la posada.

Al día siguiente, cuando llegaron a Veracruz para instalarse en el Hotel de México, justo en la playa del muelle, frente al primer mar de sus ojos, Emilia conoció el calor del trópico y el café en que sus padres se enamoraron de golpe y sin regreso⁴³⁰.

Dans cette première scène, la métaphore de la mer trouve toute sa symbolique. Nous pouvons observer que la fascination de Mastretta pour la mer se traduit au niveau de la construction romanesque : aussi bien Catalina qu'Emilia vivent des sensations

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 65-66

fortes dès leur premier contact avec la mer⁴³¹. Dans *Mal de amores*, le narrateur souligne davantage la force attirante de la mer lorsqu'il rappelle le coup de foudre de la première rencontre de Diego et Josefa dans ce même endroit où Emilia voit la mer à côté de Daniel dont elle tombe éperdument amoureuse dès l'enfance. L'effet que la mer opère est toujours présent dans les textes de Mastretta comme une expérience assez violente et brutale. Par la suite, Emilia associe la mer au plaisir sexuel lorsqu'au chapitre dix-sept elle décide de partir avec Daniel à Izúcar. Dans cette scène, Daniel réapparaît après une longue absence et Emilia rompt ses fiançailles avec Zavalza pour le suivre. Bien que la scène se passe à Puebla et que le village d'Izúcar se trouve à l'intérieur du pays, le désir d'Emilia est associé à la mer, comme nous pouvons l'observer dans cette scène sensuelle et érotique :

Emilia Sauri cerró los ojos y vio el mar, vio una luna inmensa y excéntrica columpiándose contra el cielo, vio a Daniel esperándola frente a la estación del internado a los doce años, vio el árbol del jardín, vio el estanque mojando sus piernas, la piedra negra sobre su mano, le tenue oscuridad del tamazcal. Se imaginó por dentro : húmeda, belicosa, triunfante. Y por primera vez bendijo a su fortuna llamándola, por primera vez no quiso guardarse el ruido de montañas brotándole del cuerpo⁴³².

Cependant, le personnage le mieux associé à la mer dans *Mal de amores* est celui de Diego Sauri, originaire d'une « île paradisiaque » des Caraïbes dont il parle tout

⁴³¹ Le thème de la mer est un motif récurrent lié à la sexualité féminine que nous retrouvons également dans le personnage de *la tía Natalia*, une des protagonistes de *Mujeres de ojos grandes* (pp. 73-76). L'attirance pour la mer est souvent présente dans les textes de Mastretta comme un phénomène inconscient, inexplicable presque magique, comme nous pouvons l'observer dès la première phrase qui ouvre le conte sur *la tía Natalia* : « Un día la tía Natalia Esparza, mujer de piernas breves y redondas chichis, se enamoró del mar. No supo bien a bien en qué momento le llegó aquel deseo inaplazable de conocer el remoto y legendario océano, pero le llegó con tal fuerza que hubo de abandonar la escuela de piano y lanzarse a la búsqueda del Caribe [p. 73] ». La mer apparaît dans le texte comme la promesse d'une vie aventureuse et extraordinaire qui permet l'évasion du quotidien monotone : « El llamado del mar se hizo tan fuerte que ni su propia madre logró convencerla de esperar siquiera media hora. [...] Ahí, pensó ella, hasta los hombres debían ser distintos. [...] tan harta estaba ella del mantel y del piano, que salió tras los tíos sin ningún remordimiento. No sabía por dónde era el camino, sólo quería ir al mar ». [pp. 73-74] Après un long voyage et la rencontre avec deux pêcheurs dont l'un abuse de sa jeunesse et de sa naïveté, *la tía Natalia* arrive enfin à la mer. Elle est submergée par l'émotion face à l'immensité de l'océan : « La tía Natalia no lo podía creer. Corrió al agua empujada por sus últimas fuerzas y se puso a llorar sal en la sal ». [p.75]. Cependant à la fin du conte nous retrouvons le personnage de retour à Puebla, sa terre natale. Bien que la jeune femme semble vieillie et qu'elle garde le mystère autour de son séjour à la mer [« Nadie sabe cómo fue la vida de la tía Natalia en Holbox. Regresó a Puebla seis meses después y diez años más vieja, llamándose la viuda de Uc Yam »], nous pouvons observer que cette expérience lui procure l'indépendance financière et sexuelle puisque le récit se termine par la mise en scène d'un personnage féminin qui dispose de sa vie à sa guise [« No se casó nunca, nunca le faltó un hombre, aprendió a pintar y el azul de sus cuadros se hizo famoso en París y en Nueva York. Sin embargo, la casa en que vivió estuvo siempre en Puebla, por más que algunas tardes, mirando a los volcanes, se le perdieran los sueños para irsele al mar »]. Cet exemple nous montre une fois de plus l'importance du symbole de la mer dans la construction de personnages féminins transgressifs.

⁴³² *Mal de amores*. p.253

le temps à sa femme. Ce n'est pas un hasard si le texte s'ouvre sur la description de sa terre natale : « Diego Sauri nació en una pequeña isla que aún flota en el Caribe mexicano. Una isla audaz y solitaria cuyo aire es un desafío de colores profundos y afortunados ». L'incipit du roman véhicule une dimension symbolique toute particulière qui ouvre sur des interprétations riches de sens. L'île peut être, à notre avis, interprétée dans le roman d'au moins deux manières. Tout d'abord, nous retrouvons dans les premières pages de la diégèse la recreation d'une île dont le nom « La isla de mujeres » ainsi que la couleur qui lui est associée « el azul » sont tout aussi symboliques. Notre première interprétation de l'île rend compte de sa dimension de centre spirituel dans le texte de Mastretta. Pour la deuxième interprétation que nous souhaitons avancer, nous prendrons en considération une analyse qui met en relief un des traits essentiels de l'île, celui de refuge : « La recherche de l'île déserte, ou de l'île inconnue, ou de l'île riche en surprises, est un des thèmes fondamentaux de la littérature, des rêves, des désirs. L'île serait le refuge, où la conscience et la volonté s'unissent, pour échapper aux assauts de l'inconscient : contre les flots de l'océan, on cherche le secours du rocher⁴³³ ». Cette poétique définition semble s'accorder parfaitement à la construction du personnage d'Emilia. Si la protagoniste de *Mal de amores* ne voit jamais l'île natale de son père, nous pouvons considérer que l'éducation que ce dernier lui inculque intègre toutes les valeurs positives du symbole de l'île. De même, l'amour trouble entre Daniel et Emilia amène celle-ci à se réfugier dans la solidité que Zavalza lui offre dans la clinique qui se révèle être en réalité l'île paradisiaque où Emilia trouve la paix intérieure et la réalisation professionnelle. Cette deuxième île est, à notre avis, le véritable espace transgressif dans la construction de la protagoniste de *Mal de amores*.

L'île de Diego reste par la suite un lieu d'évasion et elle n'est évoquée qu'à travers les souvenirs de ce dernier qui aime se remémorer sa terre natale. Tout au long du texte il y a une superposition entre les volcans et la Puebla de Josefa et l'île tropicale de Diego, chacun des deux faisant valoir la beauté de sa terre natale. Dans le dernier chapitre, le narrateur nous fait part du désir de Josefa de visiter enfin l'île dont elle a entendu si souvent parler et dont elle tombe amoureuse au point de vouloir s'y installer alors que tout au long du texte le narrateur souligne à plusieurs reprises l'attachement de Josefa à sa ville, Puebla. Paradoxalement, comme nous pouvons le voir dans ce même

⁴³³ *Dictionnaire des symboles. Op. Cit.* p. 520

passage, Diego, à son tour, a adopté la ville de Puebla au point de vouloir y rester pour toujours :

–Vamos a ver tu mar –le pidió una tarde.

Dos días después emprendieron el viaje. Desde entonces no hubo para Josefa una idea de paraíso que no estuviera teñida por el azul del Caribe.

–Aquí tendríamos que quedarnos a bien morir – dijo tocada por su incorregible romanticismo.

–Yo extrañaría el aire de los volcanes –contestó Diego.

Cette scène conforte l'idée selon laquelle la mer reste associée à l'évasion imaginaire dans l'œuvre de Mastretta. C'est l'espace qui est toujours lié au bonheur réel ou imaginaire des personnages.

La campagne est l'autre élément naturel qui apparaît de manière symbolique dans les deux textes. Si dans *Arráncame la vida* la campagne symbolise la liberté et l'insouciance pour Catalina (rappelons la scène avec Pablo ou encore celle avec Carlos), dans *Mal de amores* le *locus amoenus* se transforme en *locus horribilis*. Si Emilia découvre dans sa jeunesse le passé glorieux de sa région, Puebla, grâce aux excursions organisées par Milagros, lors de la longue période de guerre le narrateur nous décrit le chaos dans le pays à travers la description de villages meurtris, déserts et poussiéreux. Il y a deux moments clés dans le texte où l'action se passe dans des endroits isolés, loin de la ville où nous voyons Emilia appréhender ces espaces hostiles face à la ville et au foyer familial protecteur. La transformation de la ville en espace de protection et celle de la campagne en symbole de danger, rend compte de la violence des faits historiques qui y sont liés. La première scène dans *Mal de amores* qui montre cette nouvelle valeur négative donnée à la campagne correspond au moment où Emilia part avec Daniel pour vivre sa première expérience de la guerre. Le chapitre dix-huit s'ouvre sur l'entrée d'Emilia et Daniel dans le village d'Izúcar dont la description hostile contraste avec le bonheur des amoureux :

Izúcar era un pueblo caliente y arisco. Nadie lo hubiera considerado un buen lugar para su luna de miel, pero la luna era de miel sobre las cabezas de Emilia Sauri y Daniel Cuenca la noche que se tendieron en la yerba, al lado de los cañaverales, en la soledad oscura y tibia que los bordeaba. No había duda ni pena que cupiera bajo el cielo que los cubrió. Durmieron como muy pocos han logrado dormir sobre la tierra.

Al día siguiente entraron al pueblo caminando por unas calles terrosas, a las que regía el olor a la caña fermentándose. Eran calles con casas chaparras por las que andaban hombres vestidos de calzón blanco y sombrero de petate, mujeres descalzas y palúdicas, con los hijos colgando como fruta en sus brazos. En la puerta de un salón, un poco más alto que las casas, había dos hombres esgrimiendo como armas dos vasos llenos de pulque. [...] Se miraron muy serios, como si estuvieran comprometiendo su destino con ese trago.

Había cerca de ambos unos doce hombres haciendo con sus voces una conversación densa, y en medio de ellos, tres niñas con los vestidos chorreados de mugre y las caras pringadas con barro de varios días⁴³⁴.

Dans ce long passage descriptif, le village semble hostile et répugnant : les odeurs, le machisme accentué des hommes sont mis en avant et, pourtant, Emilia va vite appréhender ce monde étranger. Loin du cocon familial, la jeune fille s'adapte à la vie des habitants en essayant d'améliorer leur quotidien avec de simples conseils d'hygiène. Emilia tisse des liens amicaux avec les femmes d'Izúcar et la déchirure est d'autant plus grande lorsque Daniel souhaite qu'elle parte se mettre à l'abri en vue de la future révolte : « Cuando al cabo de cinco semanas, Daniel le habló de marcharse, lloraba como si el mundo se le estuviera partiendo en dos⁴³⁵ ».

La deuxième expérience d'Emilia dans un village sinistré par la guerre intervient au chapitre vingt-et-un lorsqu'elle part à la recherche de Daniel qu'elle croit mort. L'entrée d'Emilia au Mexique témoigne du chaos qui règne dans le pays. Le contraste entre son aspect vestimentaire à l'américaine et la joie de rentrer au pays témoigne de la détermination d'Emilia qui surprend par ses actes parce qu'au lieu de choisir le confort de la vie américaine elle rentre dans son pays dévasté par la guerre. Cette scène nous permet également de constater que la passion d'Emilia pour Daniel s'inscrit dans le registre de l'amour sentimental et mélodramatique, nous y reviendrons :

Emilia Sauri entró a México por una aduana que no había recibido viajeros en mucho tiempo. Mientras revisaba su pasaporte y viéndole la facha de muñeca vestida en el extranjero, el guardia aduanal le preguntó qué se le había perdido en un lado del mundo, tan perdido para la gente como ella.

–¿Me creería que la vida ? –le contestó Emilia sin descomponer su gesto de princesa.

–No –le dijo el guardia sellándole un papel de entrada impreso en las garigoleadas épocas de la dictadura.

–¿Aquí quién manda ahora ? –preguntó Emilia

–El que va pudiendo –dijo el guardia y se perdió en una explicación larguísima sobre los diferentes militares insurrectos, para su gusto legales o ilegítimos gobernantes de la plaza en los últimos meses. Emilia se detuvo a oírlo hablar el idioma que hacía tiempo no sonaba en sus tímpanos, y no supo qué hacer con el gusto que le provocaba escucharlo, sino prometerse que no volvería a vivir más de un mes en otro sitio del planeta⁴³⁶.

Emilia part à la recherche de l'être aimé à travers le nord du pays qui représente un vaste territoire à explorer ; cet espace, décrit à la fois comme immense et hostile, est

⁴³⁴ *Mal de amores*, p.255

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 263

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 298

propice à l'aventure, au danger ; il évoque le « far west » et pour autant l'inclusion d'Emilia dans un tel cadre constitue une autre forme de transgression, même si les raisons qui la guident sont conformes aux stéréotypes du féminin :

¿Adónde iba ella con su persona y su tonta ilusión de encontrarse a Daniel en alguna parte ? Estaba entrando a un país, no a la sala de su casa, y a un país cuya frontera con los Estados Unidos era inmensa y cuya extensión no le cabría en los ojos por más que la recorriera de arriba abajo toda su vida. ¿De dónde sacaba su tía Milagros que ella podía dar con Daniel buscándolo por el norte de México ? Como si el norte de México fuera a caberle en una mano cuanto lo pisara, como si el norte de México fuera un parque y no esa extensión negra y seca que recorrió durante días sin encontrar nada⁴³⁷.

Au bout d'un parcours douloureux à travers des villages déserts et dévastés Emilia arrive désespérée dans un village tout aussi sinistré que ceux qu'elle a traversés à la recherche de Daniel : « Era martes cuando entró a un pueblo que la recibió callado y silvestre. Igual que por otros, caminó buscando que las calles tuvieran nombres de héroes y las banquetas piedras oscuras y bien organizadas. Pero el lugar no tenía para recibirla sino un clima seco y unas casas chaparras con las que Emilia no sabía cómo tratar⁴³⁸ ». Nous pouvons observer que, dès les premières lignes de la séquence, le narrateur établit une parfaite corrélation entre l'espace et l'état extérieur et intérieur de la protagoniste. Le paysage désert, sec et dévasté correspond à l'apparence physique désastreuse d'Emilia : « Se miró flaca, despeinada, ojerosa, cargando cuatro bultos y una incertidumbre, con cara de ser extraña hasta para sí misma⁴³⁹ ». Cette scène est révélatrice de l'échec de la guerre qui ne laisse que des ruines et transforme les gens en ruines.

Cependant, la force et la résistance psychologiques de la protagoniste sont mises en avant dans le texte dès les pages qui suivent. Emilia retrouve la combativité et, quelques heures après les retrouvailles amoureuses avec Daniel, elle se consacre à son autre passion : la médecine. C'est l'une des scènes clés du récit où la profession d'Emilia est mise en valeur. Le narrateur décrit le quotidien sinistre d'un village qui fut prospère autrefois. Les gens ont appris à survivre se contentant du peu qu'il leur reste. Cependant, le narrateur souligne la précieuse arrivée d'un médecin dans le village : « De entre todos los profesionistas, los únicos respetados y necesarios por el rumbo eran

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 299

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 300

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 300

los médicos⁴⁴⁰ ». Dans ce contexte, ce sont les réflexions intérieures de Daniel qui soulignent à la fois le désarroi révolutionnaire et la supériorité d'Emilia :

Viéndola transitar entre los enfermos, Daniel supo que Emilia era más fuerte que él, más audaz que él, menos ostentosa que él, más necesaria en el mundo que él con todas sus teorías y todas sus batallas⁴⁴¹.

Nous retrouvons également dans les textes de Mastretta, et surtout dans *Mal de amores*, une opposition entre l'intérieur et l'extérieur du pays. Dans ce roman nous pouvons percevoir une décentralisation de l'espace tant au niveau national qu'au niveau international. Au niveau international nous avons un parallèle entre les relations du Mexique avec l'Espagne, d'une part, et du Mexique avec les Etats-Unis, de l'autre. Le Mexique ne dépend plus de l'Espagne comme dans le passé et les liens avec les Etats-Unis deviennent de plus en plus forts. Nous pouvons noter cela quand Emilia décide de poursuivre ses études à Chicago. Ce contact avec l'extérieur n'est pas arbitraire. Mastretta est en train de présenter symboliquement comment l'influence des Etats-Unis va se faire de plus en plus présente dans le pays. Une influence économique et institutionnelle. Ce n'est pas le seul personnage à se rendre là-bas, il y a aussi Daniel, Sol, l'amie d'Emilia et le mari de cette dernière ainsi que le poète Rivadeneira qui s'y déplace à l'occasion avec Milagros. En revanche, il n'y a personne qui soit allé en Espagne à part Diego, mais à une époque lointaine. Le narrateur évoque au début du roman les voyages de Diego en Europe pendant sa jeunesse. Diego évoque souvent avec nostalgie cette époque de sa vie et souhaite inculquer à sa fille la même passion pour découvrir de nouveaux pays.

Ces différents exemples montrent le changement des relations historiques, politiques et économiques entre l'Espagne, les Etats-Unis et le Mexique. Par conséquent, il est évident que les liens avec l'Espagne perdent leur importance pour donner lieu à la naissance de nouvelles relations que beaucoup de personnages essaient de développer avec les Etats-Unis. Même dans le cas de Diego nous pouvons noter que le seul ami avec qui il est resté en contact c'est l'américain Hogan.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 305

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 307

2. *Espaces publics et sociaux*

Notons d'emblée une première grande différence dans la conception des espaces de réunion et d'échange social dans les deux romans. Dans *Arráncame la vida*, les espaces qui offrent une possibilité d'évasion à la protagoniste, sont des espaces extérieurs où les femmes peuvent se réunir et échanger librement entre elles. En revanche, dans *Mal de amores*, Mastretta transforme des espaces traditionnellement oppressifs pour la femme, comme la maison, en espaces de liberté. Ce premier constat nous permet de faire quelques observations concernant la construction des protagonistes et les techniques narratives utilisées par Mastretta. Commençons tout d'abord par l'analyse de l'impact de l'espace dans la construction du personnage de Catalina. Nous analyserons dans la deuxième partie de ce chapitre le poids de la maison dans la construction du personnage ; cependant, il convient d'avancer quelques observations pour argumenter notre propos. La maison, dans le cas de Catalina, devient le symbole de l'enfermement et de l'impossible évasion, c'est une maison oppressive et étouffante freinant le désir d'évasion de la jeune femme. Pour équilibrer le récit, par rapport aux traits transgressifs dans la construction de la protagoniste, Mastretta crée des espaces permettant à l'héroïne d'affirmer plus facilement sa personnalité. Cependant, ces espaces libérateurs, à première vue, se transforment en autre forme d'oppression pour la protagoniste. Observons que dans *Arráncame la vida* les espaces d'échange social sont toujours liés aux apparences. Bien que la parole y circule souvent librement, il ne faut pas oublier l'oppression que les femmes exercent sur elles-mêmes dans ces mêmes espaces de libre échange. Les significations induites par le portrait que nous avons dressé de la femme traditionnelle correspondent au domaine du paraître, de l'apparence, de l'extériorité brillante qu'exige le milieu.

Nous avons souligné la présence, dans *Arráncame la vida*, d'une multitude de modèles sociaux féminins. Ainsi, *los portales*, le salon de coiffure, le salon de massage, entre autres, deviennent des espaces marqués par la forte présence féminine. En accord avec le système de personnages qu'elle a mis en place, la romancière crée également des espaces où nous pouvons observer les échanges entre femmes. Dans *Arráncame la vida* l'accent est mis sur des espaces publics liés exclusivement à la femme contrairement à *Mal de amores*.

Nous pouvons observer que Mastretta crée deux types d'espaces publics : d'une part, il y a dans le texte des espaces stratégiques où les femmes peuvent se réunir et échanger et, de l'autre, il y a l'évocation d'espaces et d'édifices publics qui permettent de donner une vraisemblance au récit. Dans *Arráncame la vida* l'espace extérieur est en parfaite corrélation avec le système de personnages féminins. Le procédé confirme le projet narratif de l'auteur de mettre en scène la femme, d'une manière générale, et la protagoniste Catalina, en particulier, dans des espaces qui incitent à l'évolution. C'est ainsi que nous pouvons observer la transformation de Catalina à partir de certaines scènes qui se déroulent dans des espaces extérieurs. Catalina commence à prendre conscience de la vraie nature d'Andrés à partir du moment où elle sent le regard critique des femmes qui fréquentent le salon de coiffure de « la Güera ». Lors de la disparition de Maynes, c'est également dans le salon de coiffure que Catalina apprend sa mort.

Ángeles Mastretta met l'accent sur ce que Philippe Hamon appelle des « lieux cybernétiques ». Nous utilisons le terme selon la définition du théoricien : « endroits où se stocke, se transmet, s'échange, se met en forme l'information⁴⁴² ». Ainsi, les salons de rencontres, les lieux de passage, les lieux d'où l'on observe un spectacle, le salon de coiffure, « los portales » que nous retrouvons dans *Arráncame la vida*, deviennent des espaces de toute première importance dans la construction des personnages.

Le texte s'ouvre sur cet espace symbolique de l'urbanisation mexicaine que sont « los portales » où toutes les classes sociales se mélangent. Ce lieu de rencontres sociales est à l'origine de la première transformation dans la vie de Catalina : sa rencontre avec le général Ascencio : « lo conocí en un café de los portales. En qué otra parte iba a ser si en Puebla todo pasaba en los portales : desde los noviazgos hasta los asesinatos, como si no hubiera otro lugar⁴⁴³ ». Dès l'ouverture du récit, Mastretta plante le décor de son roman : un récit d'amour, désamour, haine et meurtres. Au chapitre sept, la narratrice revient sur l'importance des *portales* dans la vie sociale de Puebla lorsqu'elle déclare : « De verdad en Puebla todo pasaba en los portales. Ahí estaba parado Espinosa cuando le dieron la puñalada que lo sacó del negocio de los cines, por ahí se paseaba Magdalena Maynes con sus vestidos nuevos antes de que la desgracia se le apareciera⁴⁴⁴ ». C'est aussi bien l'endroit des rencontres amoureuses que des

⁴⁴² **HAMON, Philippe.** « Le savoir dans le texte ». *Revue des Sciences humaine*. 1975, N° 4, p. 489-499, cité par Henry Mitterand dans *Le discours du roman*. p. 193

⁴⁴³ *Arráncame la vida*. p. 9

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 123

disparitions et des meurtres, comme nous pouvons l'observer dans la scène de la disparition du père de Magdalena : « Meses después el licenciado desapareció. Lo secuestraron una noche al cruzar los portales⁴⁴⁵ ».

Dans la perspective de cette analyse, observons un autre élément qui se dégage dans les textes de Mastretta et plus particulièrement dans *Mal de amores* où le narrateur se réfère à nombreuses reprises au train. Compte tenu de ce qu'il signifie au niveau national, le train est un autre espace important à étudier dans l'œuvre de Mastretta. D'une part, il représente les liens avec les Etats-Unis et, d'autre part, il montre comment son installation rapide a changé la vie des Mexicains.

Ce sont les Etats-Unis et l'Angleterre qui ont financé la construction des chemins de fer au Mexique. Par conséquent, les intérêts économiques de ces deux puissances ont énormément influencé la Révolution Mexicaine. Leur investissement dans la construction ferroviaire se fait dans le but de développer les affaires pétrolières de même qu'ils envisageaient également la guerre comme une source de revenus. Dès le début de la Révolution, les Etats-Unis ont cherché à se lier aux leaders révolutionnaires pour leur proposer du matériel militaire et des armes, et cette attitude n'a jamais cessé. Le contrôle des chemins de fer a été déterminant dans les affrontements pendant la Révolution. La guerre se transforme en un jeu d'intérêts économiques qui n'aident en rien les révolutionnaires⁴⁴⁶.

En plus de ces aspects historiques et économiques, le train a plusieurs significations symboliques qui interviennent, à notre avis, dans la construction du personnage d'Emilia. Dans l'expérience et l'analyse des rêves, le train s'inscrit parmi les symboles de l'évolution. Inconsciemment, le point de départ de cette nouvelle évolution que le couple Emilia/Daniel va connaître se trouve au moment où ils montent dans le train révolutionnaire et la nouvelle séparation des deux protagonistes va se concrétiser dans leur ville d'arrivée, où le processus d'évolution initié dans le train aboutit à une autre étape de leur destinée. Ce n'est pas un hasard si le narrateur de *Mal de amores* décrit l'extrême misère que la jeune Emilia découvre dans le train et le dégoût qu'elle en éprouve :

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 124

⁴⁴⁶ NUNES, Américo. *Les révolutions du Mexique*. Paris : Flammarion, 1975, Chapitre II « Les chemins de fer, le pétrole, Díaz et l'opposition ». p. 39-68

Lo supo desde la primera jornada : jamás olvidaría ese viaje. La experiencia del horror vuelto costumbre no se olvida jamás. Y tanto horror vieron sus ojos esos días que mucho tiempo después temía cerrarlos y encontrarse de nuevo con la guerra y sus designios. Sólo Daniel podría haberla metido en semejante pena y sólo siguiéndolo pudo ella tragarse la podredumbre y el dolor como algo inapelable. Cruzaba el tren frente a una hilera de colgados con las lenguas de fuera, y ella se abrazaba a Daniel para exorcizar el disfrute de esas caras, la efigie de un niño tratando de alcanzar las botas en el aire de su padre, el cuerpo doblado sobre sí de una mujer pegando de gritos [...] ⁴⁴⁷.

Cette ultime déchéance à travers la description du train rend compte de cette image réaliste et cruelle d'une extrême pauvreté et misère à la fois matérielles et spirituelles. C'est ainsi que le train, qualifié par des adjectifs comme « desvencijado » et « polvoriento ⁴⁴⁸ » devient un espace symbolique qui présage à la fois l'essoufflement de la lutte révolutionnaire et le virage crucial de la relation entre Emilia et Daniel :

No había en los vagones de ese tren ninguna rudeza destinada a ordenar la convivencia, cada quien hacía con el espacio que le tocaba, con su cuerpo y sus necesidades lo que le venía en gana. Había quienes prendían lumbre para echar tortillas dentro del vagón, utilizando los restos del terciopelo roto que aún quedaba en algunos de los escasos asientos, quienes orinaban en las esquinas o desde las ventanas, quienes dormían medio encuerados, maldecían a sus parejas o se les iban encima sin interesarse en lo más mínimo por la opinión de los otros viajeros ⁴⁴⁹.

Ces pages d'une extrême justesse descriptive défilent devant nos yeux comme des images cinématographiques qui ont un impact immédiat sur la protagoniste qui semble devenir davantage déterminée dans ses réflexions intérieures et plus tranchante dans ses jugements:

Muchas veces, mientras Daniel escribía de prisa o conversaba con los soldados, Emilia se preguntaba qué hacía ella contemplándolo, sin más utilidad en el mundo que saberse a su disposición, sin más posible tarea que revisar a un herido para el que no tenía cura en sus manos, enfrentándose un día y otro al hecho de que la medicina no vale sin la ayuda que le dan las boticas. [...] Aquel tren, visto por ella, tenía más enfermos que sanos, más débiles que recios, más gente necesitada de una cama y un tónico que de una pistola y un general tras el que irse a la revolución ⁴⁵⁰.

Dans cet espace où l'homme semble réduit à un état primaire et bestial, le personnage d'Emilia se démarque par son aura hors du commun. A la fin du chapitre le narrateur nous donne le point de vue que Daniel porte sur la jeune femme. Nous

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 317

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 318

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 318

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 319

observons dans ce passage une description proche de celle d'une héroïne dramatique. Emilia est certes affaiblie physiquement mais semble plus déterminée que jamais grâce à sa curiosité et son désir de toujours apprendre de nouvelles méthodes de guérison. La passion et la vocation professionnelles d'Emilia semblent être les éléments déterminants de la construction romanesque du personnage :

Daniel la veía cada tarde más flaca y más desherrapada, pero más intrépida que la anterior, cruzando frente a las desgracias que los primeros días la horrorizaban, con un respeto silencioso y una congoja austera que había aprendido a no externar, la veía hacer a diario el intento de peinarse los cabellos mugrosos, de limpiarse la cara o sonreír a ratos como si el mundo no estuviera desbaratándose, y entendió que la iba queriendo para siempre, como no querría nunca a nadie más⁴⁵¹.

Le fait de monter dans le train traduit également un rapprochement avec la politique des Etats-Unis. L'influence de l'individualisme des libéraux nord-américains va provoquer un changement dans le peuple mexicain. L'origine communautaire de la Révolution va être vite oubliée et chacun va essayer de profiter des diverses opportunités pour se faire une place dans la société. Ainsi, Emilia commence à prendre conscience de sa relation avec Daniel après être montée dans le train révolutionnaire jusqu'au moment où elle le laisse partir pour poursuivre son chemin. Le changement de mentalité n'est pas présenté d'un point de vue négatif dans le roman de Mastretta puisque le nouvel individualisme permet à la femme de se réaliser, comme nous l'observons dans le personnage d'Emilia qui intègre dans son comportement cette nouvelle mentalité. L'urgence de vivre le présent, comme si l'avenir n'existait pas, correspond à la philosophie post-moderne. Nous pouvons noter que la vie d'Emilia dans le train s'adapte à cette philosophie :

Al principio, Emilia se había empeñado en mantener en alto las dotes civilizatorias que con tanto cuidado habían puesto en ella sus padres, pero con el tiempo aprendió a guiarse como los otros pasajeros, según sus necesidades se lo pedían. Incluso se hizo al ánimo de esperar a la oscuridad de la media noche para levantar su falda y cobijar a Daniel bajo ella, en un juego que sobre la certeza de la muerte, revaluaba la vida en la trabazón de sus cuerpos⁴⁵².

A partir de cette expérience vitale dans le train, Emilia adopte cette attitude que l'on pourrait qualifier de post-moderne, lorsqu'elle décide de profiter du présent jusqu'à

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 323

⁴⁵² *Ibid.*, p.318-319

la fin de sa vie. L'anachronisme que suppose l'utilisation de l'expression « post-moderne » pour un personnage qui évolue au début du 20^{ème} siècle se justifie par la volonté de Mastretta de construire un personnage très en avance sur son époque. Nous pouvons observer ce comportement dans l'épisode où elle rencontre Daniel aux Etats-Unis. Elle est allée là-bas pour assister à une conférence et son professeur, Hogan, ne comprend pas qu'elle puisse rater des découvertes scientifiques à cause d'un amant retrouvé:

- ¿ Te hace promesas ? –preguntó Hogan deslumbrado con la luz de su cara.
- Es una promesa –contestó Emilia.
- ¿ De qué ? –preguntó – Hogan.
- De presente –dijo Emilia al besarlo para despedirse⁴⁵³.

Après la guerre, aussi bien le pays que le personnage d'Emilia retrouvent la paix. Elle trouve symboliquement la paix auprès d'une relation stable et complice avec le docteur Zavalza.

3. Espaces professionnels

Si l'enfance d'Emilia et son amour passionnel pour Daniel sont marqués spatialement par deux maisons accueillantes et protectrices, il ne faut pas oublier la vocation d'Emilia pour la médecine qui est fondamentale dans la construction du personnage. C'est ainsi qu'on voit évoluer l'héroïne dans des endroits stratégiques, comme la clinique de Zavalza ou l'Université de Chicago et le laboratoire du docteur Hogan. Mastretta crée des espaces spécifiques et différents pour les deux histoires d'amour d'Emilia. Le seul endroit qui reste lié aux deux hommes, Daniel et Antonio, est *la Casa de la Estrella*.

Zavalza transforme en quelques mois une vieille ferme en clinique moderne. Il fait la surprise à Emilia qui ne se doute pas un seul instant de ce qu'il est en train de préparer. Le narrateur décrit l'implication de Zavalza en soulignant le fait qu'il a utilisé l'argent prévu pour le mariage et le voyage de noces avec Emilia pour créer cet endroit : « Con el dinero que no se había gastado en ir a Europa y casarse, Zavalza convirtió la finca en un pequeño hospital ». Nous retrouvons Emilia éblouie devant le bâtiment qui

⁴⁵³ *Ibid.*, p.388

s'ouvre à ses yeux : « Emilia Sauri recorrió el lugar con más entusiasmo del que hubiera puesto en todos los días de sorprenderse con las maravillas de Europa⁴⁵⁴ ». Emilia s'approprie l'espace dès la seconde où ses yeux se posent sur le petit hôpital. Nous la voyons en action, entrant et sortant d'une chambre à l'autre, inspectant le moindre détail et se projetant dans l'avenir en imaginant l'ameublement : « Fue y vino de un cuarto a otro, se imaginó y dispuso cómo acomodar los muebles, abrió y cerró las ventanas, aprobó el exacto verde del pasto en el jardín⁴⁵⁵ ». Zavalza lui fait découvrir progressivement tous les aménagements de l'hôpital jusqu'à la petite salle d'opération équipée de matériel tout neuf. Le narrateur dévoile un Zavalza particulièrement touchant lorsqu'il raconte toutes les péripéties qu'il a surmontées pour se procurer le matériel. Dans ce passage, ce qui nous intéresse le plus c'est la réaction d'Emilia qui semble enchantée par le travail de Zavalza. C'est une scène dans laquelle le narrateur souligne bien l'envie de la jeune fille de pratiquer la médecine. Nous retrouvons une Emilia pleine de joie de vivre, éblouie comme un enfant devant un nouveau jouet. C'est également une scène clé dans la trame romanesque où nous voyons Zavalza prendre de l'importance dans le cœur d'Emilia d'une façon plus déterminante. En effet, l'héroïne commence à apprécier la paix que cet homme humble lui procure.

Nous pouvons considérer que Zavalza commence à occuper une place de plus en plus importante dans le cœur d'Emilia à partir du moment précis où la jeune fille se met à chanter une chanson d'amour : « Cerca de su cuerpo sintió la dócil emoción de la paz, y la encontró tan nueva que se dejó salir de la boca una canción de amores a cuyo ritmo se puso a bailar⁴⁵⁶ ». Cette clinique devient l'espace par excellence qui consolide l'amour entre Emilia et Antonio. Au cours de ses voyages initiatiques ainsi que l'expérience de la guerre qu'elle vit auprès d'un Daniel de plus en plus désabusé, Emilia se remémore souvent la clinique de Zavalza. Le narrateur se réfère à quelques scènes où Emilia ressent le besoin de la science du docteur Zavalza de même que la stabilité que l'homme Antonio lui procure. C'est ainsi qu'au chapitre vingt-cinq le narrateur nous décrit une Emilia qui se marie clandestinement à Daniel dans la capitale où ce dernier retrouve la flamme politique alors qu'Emilia se consacre aux malades. Au moment où l'héroïne semble unie à son amoureux après une série de péripéties, la romancière décide de faire revenir dans les pensées de la jeune fille le souvenir de Zavalza :

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 270 pour cette citation et celle qui précède.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 270

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 272

Admitió que añoraba su mundo : la sopa de su madre, la música de su padre, los pequeños litigios de ambos, los cuentos de Milagros, los brazos de Zavalza, capaces de espantar el demonio de sus nostalgias. Nunca pensó que alguna vez le haría falta ese abrazo a sólo siete horas de haber dormido con Daniel⁴⁵⁷.

Lorsque Daniel est contraint à l'exil, Emilia décide de retrouver les siens au lieu de le suivre. C'est ainsi qu'à la fin du roman elle retourne à Puebla, heureuse de retrouver ses parents, sa tante, Zavalza et son travail dans la clinique : « Volvió a trabajar con Zavalza en el hospital nacido en los tiempos de calma y promesas anteriores a su última partida. [...] Zavalza la recibió con la misma naturalidad con que se cede al encanto de la luna cruzando el mediodía⁴⁵⁸ ». La clinique devient l'endroit qui consolide leur complicité professionnelle ainsi que leur amour. Ils développent ensemble ce projet modeste au départ et le narrateur nous fait part de l'agrandissement de l'hôpital : « Dos años después, para marzo de 1919, el hospital tenía veinte camas y siete médicos más⁴⁵⁹ ». Emilia réussit à faire venir travailler avec elle son amie Sol, don Refugio et la vieille Teodora. L'arrivée de cette dernière confirme l'importance qu'Emilia donne aussi bien à la science qu'aux connaissances ancestrales et au pouvoir curatif des herbes enseigné par son père.

Dans la clinique nous retrouvons à la fin du roman un personnage complètement épanoui dans son travail. Emilia pratique la médecine avec bonheur auprès de l'homme qui a su la comprendre et lui apporter la paix intérieure. Là où la romancière aurait pu mettre une fin à son récit, elle décide de créer un dernier rebondissement dans la trame romanesque pour mener au bout son projet de création d'un personnage féminin transgressif. C'est ainsi, qu'elle fait réapparaître dans la vie d'Emilia Daniel qui semble indispensable à l'équilibre de l'héroïne. L'ambiguïté du personnage d'Emilia est clairement accentuée à travers ses relations amoureuses. C'est une caractéristique du personnage qui nous permet d'établir une certaine ressemblance avec le personnage de Catalina. Cependant la seule différence, et pas la moindre, consiste à dire qu'Emilia assume son choix alors que Catalina n'a jamais eu le courage d'aller jusqu'au bout de son rêve.

L'Université de Chicago et le laboratoire du docteur Hogan sont également des espaces liés à l'épanouissement professionnel de la protagoniste. L'arrivée à Chicago témoigne de la détermination et la ténacité de la jeune Emilia. Elle refuse de suivre

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 344

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 366

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 375

Daniel dans sa quête révolutionnaire utopique et elle décide de suivre son destin de médecin. Nous avons souligné sa capacité d'adaptation dans une ville au climat hostile qu'elle apprivoise en peu de temps : « Dos meses después seguía nevando. Sin embargo, ella había aprendido a caminar en el hielo⁴⁶⁰ ». Dans cette ambiance scientifique Emilia a la possibilité d'approfondir ses connaissances dans les meilleures conditions. Cependant, le narrateur nous dévoile une fille attachée à sa terre natale, à la maison familiale dont elle parle sans cesse au cours de son séjour de deux ans à Chicago. La romancière établit une analogie entre la grande ville américaine en perpétuel mouvement et le trouble émotionnel d'Emilia qui pense aux siens :

Por dentro, el paisaje de Emilia se parecía al de la ciudad. A ratos intentaba la luz, la certeza de que tenía razón, la ironía como un alivio para su nostalgia y su incertidumbre, pero la mayor parte del tiempo la ensombrecían las noticias que iban llegando de México. Cada catástrofe recibida en la distancia tendía a crecer por las noches. Llenaba de ruidos todos sus días [...] ⁴⁶¹.

Cette scène nous permet de souligner un élément fondamental qui caractérise la relation que le narrateur établit entre Emilia et les différents endroits où elle est amenée à vivre soit par sa passion pour Daniel soit par sa passion pour la médecine : le désir de retourner à la maison, nous y reviendrons.

La clinique, nous l'avons dit, vient se dessiner comme un nouvel espace libérateur pour la femme. Nous avons dans ce symbole une différence essentielle dans la construction des protagonistes féminines : si Catalina obtient une certaine indépendance à la mort d'Andrés en affichant le bonheur de pouvoir enfin avoir un espace à son goût (une maison près de la mer), Emilia trouve son indépendance dans un espace lié au travail tout en gardant son équilibre émotionnel.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 286

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 286-287

B. Espaces intérieurs : la double valeur de la maison

Dans la construction de l'espace, Mastretta accorde une large place à la maison dans la structure narrative des deux romans. C'est le lieu par excellence dans le macrocosmos de la ville. Nous pouvons même considérer « la maison » comme un personnage à part entière dans la trame romanesque. Dans les deux romans, la maison joue un rôle différent : dans *Mal de amores* c'est un lieu de réconfort et d'amour, alors que dans *Arráncame la vida* la maison est symbole d'enfermement. De ce fait, nous nous interrogerons sur la manière dont la maison intervient dans la construction et la transformation des personnages et, surtout, celle des protagonistes féminines. Notre méthode consiste à voir les déplacements des personnages dans cet espace ainsi que la valeur symbolique de celui-ci. Nous analyserons les stratégies narratives transgressives que la romancière met en place dans la construction de cet espace traditionnel. Dans les deux textes, Mastretta cherche à rendre perceptibles toutes les facettes d'un espace, traditionnellement intime et réservé à la femme, qui devient, à travers l'écriture de la romancière, un espace de réunions et d'échanges sociaux.

Le rôle prépondérant de la maison dans l'œuvre de Mastretta peut s'inscrire dans le concept de la *domus*⁴⁶², au même titre que le postulat selon lequel la maison est une caractéristique de l'écriture féminine⁴⁶³. Nous retiendrons pour notre analyse quelques idées développées par Michèle Ramond sur les emboîtements et les osmose dans la *domus*, d'autant plus que celle-ci se réfère, dans les exemples qu'elle cite, à *Mal de amores* d'Ángeles Mastretta. Notons d'emblée que le concept, avec sa forte symbolique, s'applique également à l'étude de l'espace dans *Arráncame la vida* (« car la propriété de ces demeures inaugurales est d'être éternellement réversibles et superposables »), selon les propos de Michèle Ramond⁴⁶⁴.

⁴⁶² RAMOND, Michèle. « Les romans des femmes » dans Bussière-Perrin, Annie (Coord.), *Le roman espagnol actuel 1975-2000. Tome II. Pratiques d'écriture*, Montpellier, CERS, 2001, p. 341-382

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 353 « Le demeure est fondatrice, elle est le *fiat lux* des récits, le corps-cocon ruineux, prestigieux, lamentable ou vénérable mais dans tous les cas mémorable à partir duquel va s'établir la relation avec tout lecteur, comme si l'acte d'écrire était avant tout non pas faire une relation d'événements mais entrer en relation avec l'autre en l'invitant et en l'accueillant dans sa maison ».

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 355

1. La maison dans *Arráncame la vida*

Dans *Arráncame la vida* la *domus* offre plusieurs niveaux de lecture. D'une part, la maison atteint une dimension sociale et devient ainsi le symbole de la réussite. La maison est également un espace hostile pour Catalina et elle devient ainsi un symbole d'enfermement. Mastretta met, tout particulièrement, l'accent sur la chambre à coucher et le salon : deux espaces privilégiés à l'intérieur de la maison que nous proposons d'analyser séparément pour rendre compte de leur dimension symbolique et transgressive dans le texte. En effet, *la domus* se dessine dans ce roman comme l'espace d'une création : elle est le lieu de la remémoration de l'histoire personnelle de Catalina. C'est, à la fois, le lieu de la « naissance » de Catalina en tant que femme et le lieu de l'inaction et de la résignation à sa condition de femme. Dans tout les cas, c'est l'espace qui déclenche la progressive transformation du personnage et permet d'accéder à son intimité. En effet : « la géographie de l'espace romanesque correspond à ce que l'on pourrait appeler la géographie psychologique du personnage. D'un côté le monde des signes convenus où s'entrecroisent intrigues, alliances etc., de l'autre, les lieux de retrait, de l'essence de l'être⁴⁶⁵ ».

a) La maison comme espace de la vie conjugale

Dans *Arráncame la vida*, la romancière décrit, avec une grande précision, les deux maisons que Catalina et Andrés occupent successivement à Puebla. Catalina parle avec une certaine distance de la première maison *la casa de la 9 Norte* : « Era una casa grande para nosotros dos. Una casa en el centro, cerca del zócalo, la casa de mis papás y las tiendas⁴⁶⁶ ». C'est une description classique qui donne des informations sur la dimension de la maison et sa localisation géographique dans le macrocosmos de la ville. Tous ces éléments témoignent de l'appartenance sociale du couple. L'organisation urbaine traditionnelle des villes mexicaines est clairement définie socialement. La place centrale (*el zócalo*) et le centre ville sont réservés aux classes dirigeantes et aux riches. Plus on s'éloigne du centre plus on se dirige vers les quartiers populaires et pauvres.

⁴⁶⁵ MITAUX, Jean-Philippe. *Le personnage de roman*. Paris : Nathan, 1997, p. 17

⁴⁶⁶ *Arráncame la vida*. p. 27 pour cette citation et la suivante.

Dans un premier temps cette maison, par sa situation géographique « en el centro », procure une certaine liberté à la jeune Catalina qui peut se promener partout : « Yo iba a pie a todas partes y nunca estaba sola ». Au début la maison est associée à la joie et l'insouciance de la jeune mariée amoureuse de « son général ». La maison prend, dans un premier temps, une dimension protectrice. Ainsi, lors de l'arrestation d'Andrés, la jeune Catalina se retrouve toute seule la nuit dans le lit conjugal, sans aucune protection. A ce moment du récit, la maison devient une sorte de refuge contre l'agressivité du monde extérieur. Le lendemain Catalina ne veut pas sortir de chez elle, de peur des commentaires des gens aux cours de cuisine. Elle affronte tout de même le fameux « qu'en dira-t-on » mais, de retour à la maison, Catalina s'effondre et paraît toute petite face à l'immense maison : « abrí la puerta con la llave gigante. ¡Andrés ! – grité. Nadie me contestó. Me senté en cuclillas a llorar⁴⁶⁷ ». Ce passage montre symboliquement une jeune fille sans repère en l'absence d'Andrés. La scène souligne l'innocence et la dépendance émotionnelle de Catalina au début de son mariage. Lorsque Andrés réapparaît, Catalina réaffirme également l'importance de la sexualité dans sa vie puisqu'elle cherche à vérifier qu'on n'a pas endommagé la virilité de son mari : « Me quité los zapatos y empecé a desabrocharme los botones del vestido. Metí las manos bajo su camisa, lo jalé hasta el pasto del jardín. Ahí comprobé que no le habían cortado el pito⁴⁶⁸ ».

L'image de la maison protectrice est déconstruite d'emblée au chapitre suivant lorsque cette même maison devient un lieu d'enfermement et de tristesse pour la jeune Catalina. La maison devient inhospitalière à partir du moment où la protagoniste commence à se rendre compte de la vraie nature de son mari. Il y a un net contraste qui s'instaure entre la représentation de la maison dans les deux chapitres. Ce contraste se manifeste dans la manière dont la protagoniste se positionne à l'intérieur de l'espace. La jeune fille joyeuse, contente de monter à cheval avec son mari, se retrouve abandonnée dans l'immense maison : « Empecé a volverme una mujer que va de las penas a las carcajadas sin ningún trámite, que siempre está esperando que algo le pase, lo que sea menos las mañanas iguales. Odiaba la paz, me daba miedo⁴⁶⁹ ». Cet état d'esprit est accompagné par une description plus négative de la maison. L'imposante maison est réduite à une petite chambre en pisé au fond du jardin cachée par les arbres.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 40

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 40

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 42

C'est un endroit dans la propriété que Catalina choisit pour s'isoler : « me sentaba en el suelo con las piernas encogidas a pensar en nada ⁴⁷⁰ ». C'est son refuge, un espace coupé de la maison pour souligner le poids de la vie quotidienne que la demeure lui offre.

Au chapitre cinq, l'ascension politique d'Andrés est symboliquement et matériellement accompagnée par le changement de lieu d'habitation. La première description de cette nouvelle maison met l'accent sur la difficulté d'y accéder. Le nom de la maison, *la casa del cerro de Loreto*, traduit également cette idée d'enfermement et d'isolement accentuée par la description qui suit : « Quedaba en la subida pero no sobre la calle principal, había que desviarse y entrar por unas callecitas estrechas entre las que aparecía de repente una barda larguísima que le daba la vuelta a la manzana. Tras ella y el jardín estaba la casa ⁴⁷¹ ». La situation géographique de la maison peut avoir une double interprétation : d'une part, la difficulté d'y accéder et, de l'autre, la difficulté de s'en échapper. La protagoniste-narratrice poursuit la description en surenchérissant sur le nombre de pièces et de salles de réception : « catorce recámaras, un patio en el centro, tres pisos y varias salas para recibir. No me quiero ni acordar del trabajo que costó ponerle muebles a todo eso ⁴⁷² ».

La nouvelle maison ainsi que les nouvelles fonctions d'Andrés correspondent à la période de la vie de Catalina que nous avons intitulée dans l'analyse du personnage celle de « la femme complice ». Notons une constante dans la manière dont la protagoniste appréhende les demeures où Andrés l'emmène vivre. Dans les deux exemples (*La 9 Norte* et *la casa del cerro de Loreto*) Mastretta montre un personnage qui franchit avec joie le seuil de la maison. Dans le premier cas, il s'agit d'une jeune adolescente curieuse de connaître la vie et, dans le deuxième cas, il s'agit d'une jeune maman de deux enfants qui s'ennuie dans son rôle de mère. Par conséquent, nous pouvons constater que Catalina appréhende, dans un premier temps, d'une manière positive chaque nouvelle demeure. Elle semble même heureuse dans sa seconde maison à cause des nouvelles fonctions qui lui sont attribuées en tant qu'épouse du gouverneur de Puebla. Cette immense maison, symbole de l'ascension sociale devient également un lieu de rencontres sociales de par le poste politique d'Andrés :

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 43

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 71

⁴⁷² *Ibid.*, p. 71

La fiesta entró a nuestra casa sin ningún respeto. Tuve que hacerme cargo de un equipo de meseros y achichincles que los ayudantes de Andrés metieron en mi cocina. Desde el desayuno empezaban los banquetes. [...] Se pusieron mesas por todo el jardín y en dos semanas pasé de ser una tranquila madre sin más que hacer que cuidar dos bebés, a ser la jefa de cuarenta sirvientes y administrar el dinero necesario para que a diario comieran en mi casa entre cincuenta y trescientas personas⁴⁷³.

Cependant, la protagoniste est vite désabusée. Les crises identitaires que Catalina vit sont à l'origine de plusieurs transformations dans la construction du personnage, comme nous avons pu l'observer. L'espace de la maison intervient ainsi d'une manière déterminante dans le processus d'évolution du personnage. C'est ainsi que la maison devient l'espace de la routine, de l'inaction et des apparences, contrairement à d'autres espaces dans le texte qui provoquent l'action, la remise en question et l'expression de la vraie nature de la protagoniste. Ainsi, Mastretta crée un espace cyclique auquel la protagoniste-narratrice n'arrive pas à échapper malgré la prise de conscience de la vraie nature de son mari et les tentatives d'émancipation qui se manifestent dans le discours et les actes du personnage. *La casa del cerro de Loreto* devient l'espace où nous voyons naître plusieurs facettes du personnage de Catalina. C'est l'espace où se produisent plusieurs événements essentiels du récit.

La protagoniste de *Arráncame la vida* appréhende sa maison d'une manière assez ambiguë. Bien que la maison soit ressentie comme un espace hostile dans la globalité du récit, il faut dire que Catalina apprécie le confort que celle-ci lui procure. Nous pouvons observer cette facette du personnage lorsque Catalina rentre chez elle après une tentative de fugue. La misère qu'elle a découverte lui fait apprécier le confort de sa maison : « regresé pronto, y me dio gusto entrar a mi casa⁴⁷⁴ ». C'est une scène où l'ambiguïté du personnage, rebelle et soumise à la fois, se manifeste d'une façon assez nette. De plus, dans la séquence suivante, Catalina décrit sa maison comme une forteresse, un lieu clos et hostile dans lequel elle se sent réduite à un objet de décoration. Les rapports ambigus entre Catalina et sa maison servent le récit dans le but de souligner les contradictions du personnage qui se manifestent à tous les niveaux de la construction romanesque : ambiguïté par rapport à son mari, par rapport au pouvoir qu'il incarne et au confort qu'il lui offre ; ambiguïté par rapport à ses amants et à la manifestation de son désir d'émancipation et d'indépendance. Au chapitre six, il y a un long passage descriptif où la protagoniste donne son point de vue sur cette maison :

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 72

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 93

Fortaleza a la que le sobran cuartos, por la que no podía caminar sin tropiezos, tenía cientos de trampas para los que no estaban habituados a sortearlas todos los días. Sólo se podía salir en coche o a caballo porque quedaba lejos de todo. Nadie que no fuera Andrés podía salir en la noche, estaba siempre vigilada por una partida de hombres huraños, que tenían prohibido hablarnos y que sólo lo hacían para decir : "lo siento, no puede usted ir más allá"⁴⁷⁵.

Dans tous les passages où la protagoniste-narratrice fait référence à sa maison, nous pouvons observer une stratégie narrative qui consiste à faire coïncider la manière dont la protagoniste appréhende l'espace avec son état d'esprit. La maison vue comme prison par la protagoniste correspond à la condition de « complice officielle » à laquelle Catalina ne peut pas échapper, de même qu'il lui est impossible de sortir librement de sa maison.

Dans la deuxième partie du roman, lorsque la famille déménage vers la capitale, la maison de Puebla continue tout de même à occuper une place importante dans le récit. Cette maison devient plus étouffante au moment où la famille revient à Puebla pour les fêtes⁴⁷⁶. Catalina est contrariée de partir et elle théâtralise son départ devant son amant en mettant en avant l'hostilité de la maison de Puebla : « casi me gustó tener que decirle que me iría cuatro días al encierro de Puebla, sin él, con mi marido, con mis hijos y mis sirvientas, mi casa, mezcla de guardia y convento, llena de corredores y macetas, recovecos y fuentes⁴⁷⁷ ». L'arrivée à Puebla est accompagnée par le point de vue que Carlos porte sur la maison: « Carlos me hizo notar que la casa no se veía de lejos, estaba escondida y sin embargo desde la terraza uno podía ver la ciudad a punto de irse a dormir⁴⁷⁸ ». Cette remarque d'un personnage extérieur qui voit pour la première fois la maison conforte l'image de maison cachée, isolée « estaba escondida ». Carlos dévoile, en même temps, une autre facette de la maison, celle de « maison espion » aussi bien au sens propre qu'au sens figuré. Sa situation sur les hauteurs permet naturellement d'observer le paysage qu'offre la ville, mais en même temps c'est aussi une « maison espion » dans le sens où tout le système oppressif vis-à-vis des habitants est mis en place depuis la maison du gouverneur, toutes les décisions importantes sont prises dans cette maison. C'est ainsi que la maison devient un élément hostile non seulement pour la protagoniste mais aussi pour les habitants de Puebla.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 93-94

⁴⁷⁶ Nous nous référons à la période où la famille vit à la capitale et se rend à Puebla pour les fêtes. Catalina vit sa grande passion avec le musicien Carlos Vives qui fait partie du voyage.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 254

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 261

L'incertitude dans laquelle les gens vivent est mise en relief dans le discours de Catalina lorsque, dans le même passage où elle retranscrit le discours de Carlos, elle parle aussi de sa propre vision de la ville et de ses habitants: « La gente en Puebla se encerraba temprano, se metía en sus casas de puertas grandes y no andaba en la calle dando vueltas después de las ocho⁴⁷⁹ ». Cette description témoigne du climat d'incertitude et de peur dans lequel les habitants vivent. Dans ce cas, la maison avec sa grande porte d'entrée symbolise un espace protecteur face à l'agression de l'extérieur. Nous allons revenir sur ce symbole dans *Mal des amores* où nous retrouvons le même élément dans la construction de l'espace.

L'ascension politique d'Andrés est toujours accompagnée dans le texte par un changement de résidence. Si, pour Andrés, la demeure reste un signe extérieur de richesse et de pouvoir, pour Catalina la maison a toujours une dimension ambivalente. C'est ainsi que nous la retrouvons au chapitre douze dans sa nouvelle maison de la capitale *La casa de las Lomas*⁴⁸⁰. Le début de sa nouvelle vie à la capitale correspond à une profonde crise identitaire dans laquelle Catalina s'est installée à la mort de son père. Nous retrouvons la protagoniste dans son immense maison, toute seule, sans aucun repère, et son mari comme seule alternative de distraction : « Para colmo no estaban mis amigas a la vuelta de la esquina [...] Pablo estaba en Italia, Arizmendi era un invento, lo único posible se volvió Andrés y él me dejaba días en la casa de las Lomas⁴⁸¹ ». Catalina devient une femme parmi tant d'autres comme le souligne Andrés :

Aquí no eres reina y no te conocen en la calle, ni puedes hacer fiestas que todos agradezcan, ni tienes que organizar conciertos de caridad o venir conmigo en la sierra. Aquí hay muchas mujeres que no se asustan con tus comentarios, muchas que hasta los consideran anticuados. Pobre de ti⁴⁸².

Dans cette maison elle ne fait qu'attendre le retour d'Andrés, elle se met à déprimer lorsque celui-ci disparaît pendant des jours. Catalina est complètement inactive et attend que les choses viennent à elle jusqu'au jour où elle rencontre le musicien Carlos Vives. La construction de l'espace est d'une grande importance dans l'évolution du personnage au cours de cette période de sa vie. Pour la première fois dans le texte, l'épouse du général Ascencio ressent la liberté que l'extérieur lui apporte par

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 261

⁴⁸⁰ *Las Lomas* est un quartier résidentiel pour riches.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 180

⁴⁸² *Ibid.*, p. 181

rapport à l'enfermement associé à sa maison : « Yo me había dejado encerrar sin darme cuenta, pero desde ese día me propuse la calle⁴⁸³ ». « No sé por qué me dio por el encierro, pero ahora que volví a ver la calle me sentí otra⁴⁸⁴ ».

Dans la description de la maison de *Las Lomas*, Catalina dépeint dans le moindre détail sa salle de bain. Cette description intervient à un moment clé dans la construction du personnage lorsqu'on retrouve Catalina dans sa salle de bain après sa première nuit d'amour avec Carlos. Il s'agit d'un espace immense et démesuré : « tenía un baño tres veces más grande que la recámara, con las paredes cubiertas de espejos y un tragaluz que hacía entrar el mediodía en el cuarto con la misma fuerza que en el jardín. Alrededor de la tina, en la que podían caber cinco gentes, había muchas plantas. El baño era mi rincón favorito, ahí me escapaba a estar sola⁴⁸⁵ ». La salle de bain devient l'endroit où la romancière choisit de mettre dans la bouche de l'héroïne un monologue intérieur qui souligne la facette théâtrale du personnage. Le choix de cette pièce, en particulier, par rapport au discours que Catalina y tient est plein de significations symboliques. Le discours de Catalina révèle pour la première fois dans le texte un personnage déterminé et transporté par ses sentiments. Elle semble décidée à quitter son mari, ses enfants, le confort financier pour entamer une nouvelle vie auprès de son amant : « Dejar al general con todo y los hijos, la tina, las violetas, la cuenta de cheques que nunca se vacía –. Me quiero ir con Carlos⁴⁸⁶ ». Le rite du bain représente symboliquement la naissance de la nouvelle Catalina puisque sa rencontre avec Carlos devient un élément déclencheur de la transformation de l'héroïne d'*Arráncame la vida*. La symbolique du bain associe les significations de l'acte d'immersion et de l'élément eau⁴⁸⁷. Pour notre analyse nous retiendrons l'idée de l'immersion : « L'immersion est une image de régression utérine. Il satisfait un besoin de détente, de sécurité, de tendresse, de ressourcement, le retour à la matrice originelle étant un retour à la source de vie », selon la définition que nous donne le dictionnaire des symboles. Ainsi, nous pouvons interpréter la rencontre de Catalina avec Carlos comme le retour à la vie pour la protagoniste. Le retour à une vie simple, sans apparences, le retour au sentiment noble de l'amour lorsque Catalina déclare : « Toda la vida me la he pasado queriendo

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 191

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 192

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 243

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 244

⁴⁸⁷ *Dictionnaire des symboles, Op. cit.* p. 96

que me quieran⁴⁸⁸ ». Notons également que Catalina reste attachée à son mari malgré les nombreuses prises de conscience de la vraie nature de celui-ci, jusqu'au jour où elle rencontre Carlos et commence à rêver d'une autre vie, d'un nouveau départ.

Son amour pour Carlos la rend plus audacieuse, comme nous pouvons l'observer dans la scène où la famille va à Puebla accompagnée par le musicien. Catalina s'arrange pour pouvoir rendre visite à son amant la nuit dans la maison où dort également le tout-puissant Andrés : « Cuatro noches pasé en el cuarto de Carlos, escapándome cuando Andrés se dormía, pretextando el catarro de Checo y la conversada con Lili hasta muy tarde⁴⁸⁹ ». Lorsqu'on amène le cadavre de Carlos à la maison *del cerro de Loreto*, le parcours de somnambule de la protagoniste rend compte de l'hostilité de la maison avec ses innombrables chambres et couloirs étroits : « el corredor estaba oscuro. De abajo llegaba sólo la luz suficiente para caminar junto a las mecedas sin caerse. [...] De nuestro cuarto al del helecho había cinco minutos de escaleras y corredores. Caminé por la oscuridad con la experiencia de otras noches, fui al jardín, luego a mi cuarto⁴⁹⁰ ».

Paradoxalement, après la mort de Carlos, Catalina trouve refuge dans la maison de Puebla : « Me quedé en Puebla. Volver a México me asustaba. En la casa del cerro tenía paredes y recuerdos tan revisados que me protegían. Ya no quería desafíos ni sorpresas⁴⁹¹ ». Elle va encore plus loin en achetant une maison en face de la tombe de Carlos où elle peut faire vivre librement la mémoire de son amant. Catalina organise un culte à l'amant défunt ce qui nous permet de dire qu'elle réintègre de cette manière les stéréotypes traditionnels. Nous retrouvons un personnage à nouveau résigné lorsque la protagoniste déclare :

Mejor hacerme vieja vigilando los noviazgos ajenos, sentada en el jardín o junto a la chimenea, metida en la casita que compré frente al panteón de Tonanzintla, a la que iba cuando tenía ganas de gritar y esconderme. Era un cuarto de ladrillos en el que puse una mecedora y una mesa con mis cajas de fotos y recortes. No le entraba el sol porque en el patio había un árbol enorme sobre el que se enredó una bugambilia que pasaba del árbol al techo de la casa, cubría las tejas y se asomaba por las ventanas. Ahí berreaba yo hasta quedarme dormida en el suelo y cuando despertaba con los ojos hinchados volvía a Puebla lista para otra temporada de serenidad⁴⁹².

⁴⁸⁸ *Arráncame la vida*. p. 216

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 262

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 297

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 302

⁴⁹² *Ibid.*, p. 302

Au chapitre vingt-deux, nous retrouvons Catalina entièrement dévouée au culte de l'amant disparu. Son quotidien est rythmé par les allers et retours entre la maison de Puebla et celle de Tonanzintla : « Quería espantar los recuerdos, pero sin el ruido de Lili era todavía más difícil. Iba de Puebla a Tonanzintla, de la tumba de Carlos al jardín de mi casa, incapaz de nada mejor que comerme las uñas⁴⁹³ ».

b) La maison: espace d'intimité /espace de réception

Comme nous l'avons souligné au début de notre analyse, Mastretta met l'accent, dans la construction textuelle de la demeure, sur quelques pièces clés à l'intérieur de la maison. C'est ainsi que la chambre à coucher joue plusieurs fonctions dans le texte. C'est un endroit aussi important dans la construction du personnage de Catalina que dans celui d'Andrés. Mastretta utilise cet espace privé dans sa stratégie narrative transgressive. La romancière donne un point de vue sur l'Histoire, avec un grand H, d'une manière assez originale. Elle montre, en adoptant le point de vue de son épouse, la manière arbitraire de prendre des décisions d'un homme politique depuis l'alcôve. Cette manière d'associer le sexe à la politique n'est pas novatrice en soi et c'est un aspect que nous n'allons pas développer ici. En revanche, l'originalité de Mastretta est à étudier par rapport au panorama littéraire mexicain et l'importance de l'Histoire sur laquelle tant d'écrivains mexicains se sont penchés dans leurs œuvres⁴⁹⁴. Revenons maintenant sur la valeur symbolique et transgressive de la chambre à coucher dans la construction de l'espace.

En ce qui concerne le personnage de Catalina, la chambre à coucher est tantôt source de joie, tantôt source de tristesse et de haine. C'est l'espace associé à la sexualité de la protagoniste qui est accentuée dans le texte comme une caractéristique transgressive de celle-ci. Ainsi, la sexualité de Catalina se manifeste dans cet espace où elle nous dévoile son intimité. La chambre à coucher de la première maison reflète l'insouciance de la jeune fille, son envie naturelle de profiter des plaisirs corporels : « yo me quedaba quieta tapándome los ojos y pensando en el mar o en bocas riéndose⁴⁹⁵ ». Dans une autre scène, Catalina donne libre cours à ses fantasmes sexuels

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 320

⁴⁹⁴ Nous allons revenir sur la dimension historique du texte dans le deuxième chapitre de cette partie.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 27

lorsqu'elle est pressée de retrouver son lit pour se masturber en pensant à son objet de désir :

Entré corriendo, subí las escaleras a brincos, pasé por el cuarto de los niños y no me detuve como otras noches, fui directo a mi cama. Me metí bajo las sábanas y pensé en Fernando mientras me tocaba como la gitana⁴⁹⁶.

Dans la deuxième maison à Puebla, la chambre à coucher occupe une place ambivalente. C'est toujours l'endroit où la protagoniste rejoint, pleine de désir, son mari. Lorsqu'elle commence à découvrir la facette meurtrière d'Andrés, le désir sexuel de Catalina prédomine sur toute autre manifestation d'indignation et de haine envers celui-ci, comme nous pouvons l'observer dans une scène où Catalina, après l'avoir supplié de ne pas impliquer son père dans ses affaires, se laisse séduire par Andrés : « tenía unas manos grandes. Me gustaban tanto como las tenían otros. O por eso me gustaban. No sé. [...] Quise ver el mar y cerré los ojos⁴⁹⁷ ». Pendant la période où Catalina vit sa deuxième crise identitaire elle accomplit un acte assez symbolique en fermant à clé sa chambre pour se couper de ses enfants :

Después de la tarde que vomité, resolví cerrar el capítulo del amor maternal [...] Desde esa noche cerré mi puerta con llave. Cuando llegaron en la mañana los dejé tocar sin contestarles. [...] Se fueron acostumbrando y yo también⁴⁹⁸.

Dans le chapitre suivant Catalina est à l'origine d'un autre acte de rébellion en refusant de coucher avec Andrés : « Pero yo seguí con las piernas cerradas, bien cerradas por primera vez⁴⁹⁹ ». Par ces deux actes symboliques Catalina affirme son désir de rupture avec les codes traditionnels. La chambre à coucher devient ainsi, à notre avis, un espace de transgression où la protagoniste affirme, d'une part sa sexualité, et se déclare maîtresse de son corps en affirmant ainsi son individualité.

La salle de réception joue un rôle de lieu de rencontres sociales. Bien qu'il s'agisse d'un espace privé (à l'intérieur de la maison), la fonction première du salon est liée à l'extérieur. C'est l'espace dans la maison qui est associé au paraître. A travers la description des banquets ainsi que celle de la haute bourgeoisie qui les fréquente, Mastretta véhicule une critique sociale à travers le regard impitoyable que Catalina porte sur ce monde. Il faut surtout noter que Catalina est impitoyable envers les femmes

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 129

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 108

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 113

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 127

de la haute bourgeoisie. Elle nous en fait un portrait burlesque et satirique pour mettre en relief l'hypocrisie d'un monde qui vit sur les apparences. Il y a chez Catalina une prise de conscience par rapport à la futilité de la vie mondaine qui déclenche en elle une crise identitaire.

Nous avons choisi une scène dans le texte qui retranscrit ce que nous avançons dans notre analyse. Notons d'emblée que le personnage de Catalina garde toujours cette position ambiguë envers tout ce qu'elle dénonce dans son discours. Notons que, dans un premier temps, les réceptions lui plaisent. De cette manière, elle s'inscrit dans les clichés qui caractérisent la classe sociale qu'elle dénonce ensuite. Nous pouvons observer qu'elle est aussi futile que les femmes de la haute bourgeoisie lorsqu'elle déclare :

No me quiero ni acordar del trabajo que costó ponerle muebles a todo eso. [...] Se pusieron mesas por todo el jardín y en dos semanas pasé de ser una tranquila madre sin más quehacer que cuidar dos bebés, a ser la jefa de cuarenta sirvientas y administrar el dinero necesario para que a diario comieran en mi casa entre cincuenta y trescientas personas⁵⁰⁰.

La salle de réception est l'espace qui permet de voir à quel point Catalina cache sa vraie nature en public. Bien qu'elle soit consciente de son rôle décoratif dans la maison, Catalina attache une grande importance à l'apparence physique comme nous pouvons l'observer au chapitre six lorsqu'elle confesse :

Diez minutos antes de que llegaran las visitas quería ponerme a llorar, pero me aguantaba para no correrme el rimel y de remate parecer bruja. [...] [D]e todos modos me costaba disimular el cansancio frente a aquellos señores que tomaban a sus mujeres del codo como si sus brazos fueran el asa de una tacita de café⁵⁰¹.

Le soir du fameux dîner, Catalina dresse un portrait impitoyable des femmes de la haute bourgeoisie, nous l'avons vu. Nous allons uniquement ajouter un nouvel élément à cette analyse par rapport à l'espace où se déroule la scène. Il est évident que la salle de réception est un espace qui empêche l'évolution de la protagoniste. Il y a un net contraste entre le discours de Catalina qui se remémore son passé et les actes dont elle est la protagoniste à ce moment de sa vie : plongée dans cet espace dichotomique où le paraître prévaut sur l'être et où le dévoilement de l'être intime devient dangereux, Catalina se voit obligée d'adhérer aux normes.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 71-72

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 94-95

c) La maison parentale

La maison parentale de Catalina, *la casa de la 2 poniente*⁵⁰², joue également un rôle important dans la construction du personnage. Il y a quelques brèves allusions dans le texte qui ne correspondent pas à une description classique. La stratégie narrative de Mastretta consiste à recréer un espace familial dans un but très précis. Il s'agit de suivre l'évolution de Catalina à travers les visites qu'elle rend à ses parents. Dans les moments de doute, Catalina cherche toujours le réconfort auprès de ses parents. Mastretta suggère la dimension protectrice de la maison familiale de l'enfance à travers les liens qui unissent Catalina à son père. Il n'y a pas un attachement matériel à la maison parentale puisque nous n'avons aucune description de la part de la protagoniste-narratrice. En revanche, le lien fort qui unit Catalina à son père transforme la maison familiale en un appui moral indispensable pour la protagoniste. Ce que Catalina vient retrouver dans la maison familiale, c'est l'insouciance de l'enfance. C'est ainsi que nous retrouvons Catalina au chapitre six se précipitant pour voir son père après s'être coupé les cheveux suite à sa première crise identitaire : « Fui a casa de mis padres en busca de apoyo⁵⁰³ », déclare-t-elle. La maison familiale évoque chez la protagoniste des sensations liées à l'odeur du café préparé par son père⁵⁰⁴ et l'odeur de la campagne : « Lo abracé. Me estuve un rato pegada a su cuerpo, evocando el olor del campo y sintiendo el del café. Se estaba bien ahí y me puse a llorar⁵⁰⁵ ».

Nous avons dans le texte une seule indication qui révèle l'appartenance sociale de Catalina avant son mariage avec le général Ascencio. Il s'agit de la scène où Catalina se remémore son premier fiancé, José Ibarra, et les circonstances de leur séparation. Il la quitte contraint par sa famille pour des raisons d'appartenance sociale, Catalina étant pauvre et lui riche. La jeune Catalina rentre en larmes chez elle et retrouve du réconfort auprès de ses parents. Cette brève scène dans le récit révèle, par la suite, une facette du personnage de Catalina qui, quelques années après, savoure sa vengeance lorsque José Ibarra semble malheureux dans son couple et que sa nièce devient la maîtresse d'Andrés en déshonorant la famille Ibarra.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 121

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 96

⁵⁰⁴ La narratrice décrit en détail le soin avec lequel son père prépare le café.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 97

2. La maison dans *Mal de amores*

Dans *Mal de amores* l'élément de la maison occupe une toute autre dimension dans la construction de la protagoniste Emilia. Il y a deux demeures dans le récit qui jouent un rôle déterminant dans l'évolution du personnage : la maison familiale et la maison du docteur Cuenca. La maison familiale est le lieu intime par excellence, celui où la jeune Emilia naît, fait ses premiers pas, grandit, s'éduque, vit sa première expérience sexuelle ainsi que sa première déception amoureuse. Au cours de ses séjours à l'étranger où à travers le pays, Emilia cherche toujours à recréer l'ambiance de la maison familiale : ses odeurs, son calme et son réconfort.

Curieusement, la description de la maison des Sauri, *La casa de la Estrella*, intervient dans la chronologie du récit après celle du docteur Cuenca. Ce choix narratif retient notre attention pour deux raisons. Dans un premier temps il nous semble important de faire quelques observations sur ce qui semble être une stratégie narrative de la part de Mastretta. Si nous avons dans le texte, en premier lieu, la description de la maison du docteur Cuenca, c'est pour mettre en relief l'importance de cette demeure dans la construction de la trame romanesque. C'est l'endroit où Emilia est introduite à partir de l'âge de trois mois, c'est là qu'elle rencontre Daniel, c'est là qu'elle développe ses qualités artistiques et son don pour la médecine, c'est là qu'elle tombe éperdument amoureuse de Daniel en découvrant en même temps les limites de sa passion. Par conséquent, il est évident que la maison du docteur Cuenca est à étudier dans notre analyse au même niveau que la maison familiale puisqu'elle est à l'origine de plusieurs transformations dans le personnage d'Emilia. Dans un deuxième temps, c'est aussi une maison qui joue dans le texte un rôle de lieu de réunions politiques et culturelles que nous nous proposons également d'étudier pour rendre compte de sa dimension sociale. Dans ce roman, la *domus*, est à l'image de ses habitants : accueillante, novatrice, lieu de naissance et renaissance.

a) La casa de la Estrella

La maison des Sauri est aussi cosmopolite, chaleureuse et accueillante que ses habitants. Le narrateur de *Mal de amores* consacre tout un chapitre à la description de la maison, qui apparaît comme un être vivant avec son propre passé et sa propre histoire. La maison a plusieurs facettes et elle a de multiples fonctions dans le texte. Ainsi, nous pouvons observer que *La casa de la Estrella* est divisée en deux parties : il y a la pharmacie de Diego qui donne à la maison sa dimension sociale. C'est une maison ouverte à l'extérieur d'une part, étant donné le travail de Diego et, de l'autre, à cause des réunions politiques qui s'y tiennent. Cette partie de la maison est associée au personnage de Diego. La deuxième partie de la maison, c'est-à-dire la partie privée où se trouvent les habitations de la famille, est étroitement liée à Josefa. Ces deux parties de la maison sont symboliquement séparées par les fonctions qu'elles incarnent dans le texte ainsi que par la personnalité des personnages qui y laissent leur empreinte. Cependant, Mastretta réunit les deux parties de la maison dans une entité indissociable par le biais du personnage d'Emilia. En effet, ce n'est pas surprenant si l'on considère que la fille des Sauri incarne le mélange de deux mondes, de deux types d'éducatons inculquées respectivement par Josefa et Diego. Ainsi, Emilia se déplace avec aisance d'un monde à l'autre, d'un espace à l'autre et elle se sent aussi à l'aise dans la pharmacie de Diego que dans la cuisine de Josefa.

Notons d'emblée l'importance du nom de la maison, *La casa de la Estrella*, qui réunit à lui seul, d'une manière assez poétique, toute la dimension positive que la maison des Sauri incarne. Nous avons surtout retenu du symbole de l'étoile sa qualité de source de lumière. Son caractère céleste en fait aussi un symbole de l'esprit⁵⁰⁶. Dans ce sens, la maison des Sauri incarne parfaitement l'esprit libéral, novateur et émancipateur de ses habitants.

Les premières informations que le narrateur nous donne sur la maison des Sauri sont liées à la pharmacie de Diego où se tiennent des réunions politiques clandestines : « Hacía más de tres años que en la botica habían empezado a reunirse todos aquellos que por motivos justificados, viejos anhelos democráticos o pura vocación conspirativa, tenían algo en contra del gobierno⁵⁰⁷ ». Dès le début du récit, le narrateur met en avant

⁵⁰⁶ *Dictionnaire des symboles*, p. 416

⁵⁰⁷ *Mal de amores*, p. 28

le climat politique instable du Mexique au début du 20^{ème} siècle. Par crainte de représailles, les réunions sont déplacées dans la maison du docteur Cuenca.

Le chapitre quatre est entièrement consacré à la description de la maison des Sauri. Le narrateur insiste sur l'histoire de la maison et la manière dont l'oncle de Josefa l'a obtenue. C'est une maison gagnée dans un pari par l'oncle de Josefa : « parte de una antigua mansión colonial que sobrevivió con heroísmo a los once sitios padecidos por la ciudad de Puebla [...]. Fue la única herencia de Josefa Veytia, y con ella le bastó para ser la más satisfecha [...]. Tenía una larga historia, pero Josefa la recibió sin conocer más que la última⁵⁰⁸ ». Le malheur de l'ancien propriétaire contraste avec le bonheur du couple Sauri. Diego et Josefa vont mettre toute leur énergie pour redonner à la maison la splendeur qu'elle eut autrefois : « Josefa y Diego se instalaron en la casa de la Estrella y dedicaron cuanto tiempo y dinero fueron teniendo libre a convertirla en la taza de plata que según ellos había sido alguna vez⁵⁰⁹ ». Les deux parties de la maison sont décrites séparément dans des séquences différentes. Cette stratégie narrative soulignée typographiquement met en relief les deux facettes de la demeure des Sauri. Le narrateur commence par la description de la pharmacie de Diego : c'est une description qui éveille tous les sens, en particulier l'odorat - « olor a madera » -, et la vue -« brillos de porcelana »-. L'utilisation de bois précieux comme le cèdre souligne symboliquement la noblesse d'âme de Diego. Le narrateur insiste sur le nombre considérable de flacons aux contenus divers pour témoigner du sérieux que Diego met dans son travail : « no le faltaba un remedio. [...] Tardó muy poco tiempo en convertir su local en algo mucho más refinado y completo que una droguería como cualquier otra⁵¹⁰ ».

Le deuxième étage de la maison représente l'espace de Josefa, c'est elle qui prend en charge l'entretien de l'espace privé de la famille. C'est un lieu caractérisé par l'abondance de plantes, fleurs et lumière. Josefa transforme le couloir de la maison (un espace hostile) en source de lumière et d'apaisement : « Emilia descubrió los encantos de aquel túnel iluminado en cuanto fue capaz de gatear ». Emilia fait ses premiers pas dans cet espace végétal qui l'accompagne dès sa naissance et devient ainsi le symbole de son caractère libre et indépendant, comme une plante sauvage, comme le remarque à juste titre Josefa : « la hilera de plantas que acompañaba como una selva la audacia de

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 39

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 42

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 42-43 pour cette citation et celles qui précèdent.

su hija⁵¹¹». Le narrateur met en avant l'ambiance protectrice de la maison créée par Josefa pour le bien-être de la famille. Dans la même scène, la romancière introduit Emilia dans la pharmacie de son père où elle va également faire ses premiers pas. Cette scène est assez symbolique et montre simultanément les premiers pas d'Emilia dans l'espace de sa mère et dans celui de son père : « ésa fue la primera vez que ella ponía los pies en el suelo de su padre ». Emilia est attirée par les flacons que Diego tient dans ses bras et c'est ainsi qu'elle se met à marcher vers lui. C'est une manière métaphorique d'anticiper sur le futur intérêt d'Emilia pour la médecine et les remèdes. Notons dans cette scène que les deux parents restent émerveillés et émus devant leur fille : « Josefa se inundaba en la sal de dos lágrimas enormes », tandis que Diego : « se dedicó a pronosticarle un parte del luminoso futuro de su hija⁵¹² ». Dans la manière dont la romancière divise l'espace de la maison des Sauri nous pouvons observer une stratégie transgressive qui consiste à faire évoluer un personnage masculin à l'intérieur d'un espace réservé exclusivement à la femme dans la tradition patriarcale. Diego est aussi présent dans l'espace privé que Josefa bien que chacun règne dans un espace délimité par rapport à ses occupations quotidiennes.

Nous pouvons également observer que le narrateur utilise le nom de la maison, *La casa de la Estrella*, pour désigner la famille Sauri. Ainsi la maison est indissociable de ses habitants, en parlant de la maison le narrateur parle aussi de la famille, la maison est un membre de la famille, s'il n'y a pas la maison il n'y a pas la famille. Si cette demeure devient le lieu protecteur des Sauri, il convient d'ajouter que ceux qui la visitent l'adoptent aussi rapidement comme nous pouvons l'observer dans deux scènes représentant respectivement l'appropriation de la maison par Daniel Cuenca et Antonio Zavalza :

Cuando la luz del amanecer iluminó el comedor, Zavalza se despidió sintiendo que de cualquier modo las dos mujeres Veytia y los hombres que con ellas vivían lo habían dejado entrar a su familia y eran la familia toda que él siempre ambicionó⁵¹³.

Emilia est profondément liée à la maison familiale, au paysage magnifique des volcans qu'on peut contempler à perte de vue : « Daniel y Emilia habían abierto un balcón que daba a la calle y estaban recargados en el barandal viendo hacia el poniente. Los volcanes rompían el cielo con el azul oscuro de sus cuerpos, y no parecían

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 43 pour cette citation et la précédente.

⁵¹² *Ibid.*, p. 45

⁵¹³ *Ibid.*, p. 251

inmutarse con nada. [...] De sobra sabía que Daniel podía vivir sin ella y sin los volcanes, como había sabido vivir sin su casa, su paisaje y sus juegos, desde muy niño⁵¹⁴ ». Cette caractéristique du personnage nous permet d'observer une facette de l'héroïne que nous n'avons pas encore évoquée. Si nous avons souligné à de nombreuses reprises le caractère transgressif du personnage, il faut tout de même souligner que le fort lien qui unit Emilia à la maison familiale et à ses parents dévoile la facette traditionnelle du personnage.

Dans la maison des Sauri, le narrateur se réfère également à la chambre d'Emilia. Dans les moments difficiles, Emilia a pour habitude de s'enfermer pendant des jours dans sa chambre. Nous avons deux scènes dans le texte où le personnage apparaît désespéré à cause de Daniel. Ce sont les seuls où nous voyons Emilia abattue et où elle se permet de montrer ses faiblesses. La première scène se produit le jour du mariage de Sol lorsqu'Emilia rencontre Antonio Zavalza. Elle est sans nouvelles de Daniel et s'enferme dans sa chambre. Pour ses parents, Daniel est la cause de l'enfermement de leur fille et Josefa ne cesse de reprocher à Diego et à Milagros la manière dont ils élèvent Emilia. Lorsqu'ils arrivent enfin à entrer dans la chambre, ils découvrent une jeune fille couchée par terre dans un pyjama rose d'enfant. Ce détail anodin rend Emilia plus réelle et fragile. La jeune adolescente forte et indépendante est finalement décrite dans ce passage comme une jeune fille qui vit un chagrin d'amour irrémédiable. La deuxième scène correspond au moment où Emilia décide d'épouser Zavalza. Un jour, elle reçoit une lettre de Daniel qu'elle déchire après l'avoir lue. Nous la retrouvons dans sa chambre en train de recoller les morceaux que Josefa a laissés dans sa chambre. Emilia remet la lettre dans sa boîte à trésors et elle croit enfermer à jamais, à ce moment du texte, le souvenir de Daniel.

Le narrateur instaure également un lien entre les femmes qui habitent la maison, Josefa et Emilia, et les hommes qui les admirent. La maison qui se trouve être l'espace féminin par excellence fait preuve de la force attirante des femmes qui y vivent. Ainsi, nous pouvons parler, d'une certaine manière, de la dimension magique de la maison. Diego se trouve ensorcelé par la maison et Josefa au point de renoncer à ses envies de voyager. Après une vie d'aventures à travers l'Europe, Diego trouve bon port dans cette maison familiale. Le solitaire Antonio Zavalza, célibataire endurci, adopte *la casa de la*

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 135

Estrella non seulement à cause des charmes d'Emilia mais aussi à cause de la chaleur de la maison qui accueille ce voyageur du monde :

La casa de la Estrella aceptó formalmente la entrada de la sabiduría y la paciencia con que iba por la vida el doctor Antonio Zavalza. Josefa preparó una cena inolvidable, no sólo por el asunto que la provocaba, sino por el aroma a duraznos iluminando el pollo que sirvió⁵¹⁵.

Au chapitre dix, nous retrouvons Emilia dans le cadre de la maison familiale. Dans le même chapitre, Emilia découvre à l'extérieur de chez elle la pauvreté. Mastretta met en relief, par contraste, la maison protectrice face à l'extérieur qui symbolise le danger. Cette opposition entre les deux espaces permet de dégager une facette très importante dans la construction du personnage d'Emilia qui sous-entend que l'inscription dans un espace protecteur n'entraîne pas une fragilité paralysante. Il s'agit de sa capacité d'action et d'adaptation dans des endroits hostiles et menaçants. Le sang froid d'Emilia et son instinct de survie sont particulièrement à souligner dans la construction d'un personnage transgressif qui dompte avec facilité les espaces de danger.

Mastretta construit ainsi un personnage qui s'approprie chaque nouvel espace avec une facilité déconcertante. En réalité, Emilia recrée partout où elle va l'ambiance de la maison familiale. C'est ainsi qu'on la voit débarquer à San Antonio à la mort du docteur Cuenca, apportant dans sa valise des souvenirs du pays : « cargaba una valija de gobelino, un maletín lleno de frascos, el chelo que un día le regaló el doctor Cuenca [...]»⁵¹⁶. En quelque temps, Emilia transforme la petite maison en copie de *la Casa de la Estrella* : « Emilia fue llenando la casa de plantas y convirtió las dos habitaciones de la pequeña vivienda cercana al río en un rincón salpicado de cajas y cosas, dentro del que Daniel llegó a reconocer hasta el olor que imperaba en la Casa de la Estrella⁵¹⁷ ». Au chapitre vingt-deux, le narrateur montre Emilia qui, de retour au Mexique à la recherche de Daniel, s'installe dans une petite chambre avec ce dernier. La protagoniste personnalise en trois jours la pièce:

No habían pasado más de tres noches durmiendo en el cuarto de cal y adobe, cuando Emilia Sauri ya le había impreso carácter de hogar. Sobre la destartalada cómoda instaló una foto del doctor Cuenca tocando la flauta, una de Diego y Josefa

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 248

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 279

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 280

mirándose a los ojos y otra de Milagros Veytia sentada en el borde de una fuente. [...] convirtió la habitación en un hueco festivo en cuyo ambiente se olvidaba la vida tosca y triste del pueblo todo⁵¹⁸.

Plus tard dans le récit, lorsqu'Emilia s'installe avec Daniel dans la capitale, nous la retrouvons en train de recréer son monde avec la même vélocité :

Llevaba dos años sin verlos, pero los cargaba a todas partes, la seguían en sus gestos, en sus furias, en su debilidad, en su esperanza. Los encontraba al verse en el espejo, al repetir el gesto de cansancio con que su padre se frotaba los ojos, al tararear la cancioncita que su madre chiflaba mientras se consumía en busca de algo extraviado⁵¹⁹.

Tous ces exemples nous donnent à voir finalement un personnage féminin beaucoup plus conventionnel que l'analyse de la première partie de notre travail le laissait entendre en particulier dans la mesure où elle assume autant son héritage maternel que l'héritage paternel. Emilia serait en quelque sorte un personnage idéal parvenant à être à la fois une parfaite femme d'intérieur et une femme exerçant avec succès et passion une profession. Mais il convient d'ajouter qu'Emilia vit une sorte de voyage initiatique à l'intérieur et à l'extérieur du pays qui montre son caractère déterminé et indépendant. Mastretta crée un espace cyclique dans la construction du personnage d'Emilia où l'action commence et se termine au même endroit, la ville de Puebla et *la casa de la Estrella*. C'est ainsi, que cette jeune fille qui a l'opportunité de vivre son rêve américain choisit finalement le retour au pays auprès de sa famille. C'est aussi, à notre avis, une manière indirecte de revendiquer une identité nationale et latino-américaine à une époque où des millions de Mexicains cherchent encore à passer la frontière avec les Etats-Unis.

b) La maison du docteur Cuenca

Un premier constat s'impose d'emblée en ce qui concerne la construction narrative de la maison du docteur Cuenca. Mastretta met en scène une maison dont les habitants sont des hommes, le docteur Cuenca et ses deux fils Daniel et Salvador. Il n'y a aucune présence féminine dans cette demeure, ce qui constitue en soi une

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 310

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 344

transgression par rapport à l'idée traditionnelle de la maison comme espace féminin par excellence. Mais Mastretta fait de cette maison sans femme un foyer déséquilibré dont les conséquences vont se répercuter dans l'éducation des fils Cuenca. C'est surtout Daniel qui va souffrir de l'absence maternelle et ce trouble émotionnel est perceptible dans sa relation avec Emilia. Pendant son enfance, Daniel trouve une mère de substitution dans le personnage de Milagros. A partir de l'adolescence, la Révolution devient symboliquement sa nouvelle mère de substitution. Le concept de « la mère patrie » trouve toute sa signification dans l'engagement politique de Daniel et la ferveur avec laquelle il défend ses idéaux politiques. C'est ainsi que la maison des Cuenca est doublement importante puisqu'elle joue un rôle primordial dans la construction des personnages d'Emilia et de Daniel.

Dans sa dimension sociale, la maison du docteur Cuenca est un lieu de rencontres culturelles et politiques. C'est une maison accueillante et ouverte au monde, fréquentée tous les dimanches par des intellectuels et des musiciens. C'est une ruche où la pensée démocratique et libérale s'agite avec effervescence. La description de la maison du docteur Cuenca intervient au chapitre trois, tout au début du récit, ce qui met en avant son importance dans la construction des personnages. La demeure est étroitement liée à son propriétaire puisque le chapitre s'ouvre sur la description du docteur Cuenca, son âge, sa profession, sa situation familiale (veuf avec deux enfants) et sa maison : « una casa cercana a los primeros maizales que rodeaban la ciudad y a siete cuadras del zócalo y la catedral. Una casa regida por dos ejes : la indeleble y mítica compañía de su jardín y el gran salón dedicado a las reuniones de los domingos⁵²⁰ ». Le narrateur instaure un contraste, d'une part, entre l'ambiance stricte qui règne dans la maison pendant la semaine et l'ambiance décontractée des réunions du dimanche, de l'autre. A travers ce contraste la romancière construit également les diverses facettes du personnage du docteur Cuenca dont la transformation dominicale est liée également à celle de sa maison : « El doctor tocaba una flauta dulce y ambigua que contradecía la rigidez militar con que iba por la vida a las horas de trabajo. [...] A cambio, durante la semana, el hombre vivía con un rigor profesional que incluso merecía el respeto de sus enemigos⁵²¹ ».

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 30

⁵²¹ *Ibid.*, p. 30

Plus loin, dans le même chapitre, nous avons une séquence de vingt-trois lignes où le narrateur décrit dans les moindres détails la maison du docteur Cuenca en mettant l'accent sur la porte d'entrée de la maison :

La casa del doctor Cuenca tenía una gran puerta de madera tallada que hacía sonar sus golpes por el jardín y el corredor hasta que llegaban a la cocina. [...] Era una casa que tenía la puerta cerrada porque en Puebla las puertas siempre se han cerrado, como si un continuo temor al mundo de la calle cercara las moradas⁵²².

Nous retrouvons dans cet extrait une similitude avec *Arráncame la vida*, où la protagoniste Catalina évoque également la peur des gens cachés derrière leurs portails. C'est un élément qui conforte la dimension protectrice de la maison par rapport à l'extérieur. La menace vient de la rue et cette particularité témoigne d'un climat politique dangereux. Cependant, derrière la porte de cette maison, la romancière crée un espace de libre expression. C'est ainsi que la maison reste symboliquement « ouverte » à toute pensée novatrice. Le narrateur souligne ce rôle de la maison du docteur Cuenca dans le passage qui suit :

Pero en práctica, la puerta de esa casa podía considerarse abierta, como están abiertas las puertas en los pueblos de la tierra caliente. Todo el que llamaba tenía derecho a entrar y buscarse un sitio entre los árboles del jardín, una silla en la sala junto al piano o un lugar en el comedor frente a la sopa de arroz⁵²³.

Le salon de la maison est l'espace où se tiennent les réunions politiques et culturelles. Sa caractéristique principale réside dans son rôle de lieu de rencontres sociales⁵²⁴. Le narrateur retranscrit l'ambiance de cet espace en faisant appel à une description olfactive « el bullicio humeante de aquel salón » ; « todo en esa sala olía al mundo de los hombres⁵²⁵ ». C'est également un lieu réservé aux hommes, la majorité des femmes ne s'y aventurant pas, comme nous pouvons l'observer dans la scène où Josefa reste au seuil du salon en cherchant des yeux son mari. Notons, cependant, la présence de quelques femmes dans ce monde masculin parmi lesquels le narrateur se

⁵²² *Ibid.*, p. 33

⁵²³ *Ibid.*, p. 33

⁵²⁴ Nous pouvons observer une différence dans la dimension symbolique du salon dans les deux romans. Cela nous permet de dégager une caractéristique importante de l'écriture de Mastretta qui utilise les différents éléments de l'espace d'une manière ambivalente d'un roman à l'autre. Comme dans la construction des personnages, nous observons que jamais rien n'est systématiquement tranché dans l'écriture de la romancière dont la principale caractéristique, à notre avis, reste l'ambivalence. Ainsi, si le salon dans *Arráncame la vida* est lié à l'apparence, nous observons que dans *Mal de amores* c'est l'espace du libre échange d'idées.

⁵²⁵ *Mal de amores*, p. 35-36

réfère à Milagros. C'est Milagros qui introduit Emilia dans ce monde dès sa première visite chez les Cuenca en affirmant ainsi, d'une manière symbolique, le rôle qu'elle joue dans l'éducation de sa nièce : « En sus brazos la niña iba y venía entre señores, cada vez con menos cobijas y más ruido⁵²⁶ ».

Au chapitre cinq, le narrateur revient sur la description de la maison du docteur Cuenca et de ses visiteurs. Dans cette scène il y a un autre élément qui se détache par rapport à la singularité de la maison. Le narrateur met l'accent sur les habits des visiteurs pour souligner la libre pensée qui habite l'intérieur de la maison par rapport aux coutumes traditionnelles de l'extérieur. De ce fait nous pouvons parler de la construction d'une maison transgressive puisqu'on y rompt avec les concepts traditionnels liés à l'habit dominical. Dans ce passage le personnage de Josefa apparaît lié aux traditions, en opposition au reste des personnages :

Josefa Veytia había crecido sabiendo que la ropa de los domingos debía ser elegante y que desde los niños hasta los viejos estaban obligados a pasear sus mejores disfraces en ese día. Sólo entre aquel grupo de amigos estafalarios que su marido y el doctor Cuenca habían ido pizcando, se usaba vestirse los domingos con atuendos más desvalijados que los de la semana⁵²⁷.

La deuxième fonction de la maison dans le texte est liée à la construction des personnages d'Emilia et de Daniel. C'est l'endroit où naît le topique selon lequel l'amour qui naît à l'enfance dure jusqu'à la mort, d'où l'importance d'analyser le lien entre la maison et la construction puis l'évolution du couple. La maison des Cuenca trouve sa place d'espace stratégique dans le récit lorsque le narrateur choisit de nous décrire dans le moindre détail le moment où Emilia, âgée à peine de trois mois, frôle le seuil de la maison pour la première fois. Ainsi, dès sa naissance, le destin d'Emilia est lié à la maison des Cuenca. Elle s'y rend tous les dimanches avec ses parents. Le rite des visites dominicales rythme les rencontres entre Emilia et Daniel durant l'enfance. Le narrateur met l'accent sur deux scènes importantes qui rendent compte de la relation qui lie Emilia à Daniel. La première scène correspond à la première visite d'Emilia chez les Cuenca. Ce qu'il faut souligner dans ce passage c'est la façon dont Daniel cherche à voir la jeune créature. Daniel est curieux et impatient de voir « le trésor » des Sauris et il se met à crier avec une telle force qu'il provoque les larmes du bébé : « Daniel Cuenca había gritado con tal fuerza para exigir su parte de niña, que los adultos enmudecieron

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 36

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 50

por un segundo y el juguete de los Sauri se puso a llorar⁵²⁸ ». Daniel se penche sur Emilia pour s'excuser et s'enfuit : « Daniel se enderezó, borró de su gesto la placidez de la curiosidad satisfecha, dio la vuelta y salió corriendo⁵²⁹ ». Ce détail attire notre attention pour deux raisons. D'une part, soulignons que la réaction innocente du jeune Daniel révèle deux comportements qui vont marquer sa relation avec Emilia : l'attirance et la fuite. D'autre part, il est important de souligner le rôle que Milagros joue dans leur relation en se positionnant toujours comme la protectrice du couple.

Le deuxième passage dans lequel le narrateur met en scène les jeunes enfants se situe au chapitre cinq. Le narrateur marque l'importance de ce dimanche en particulier dès l'ouverture du chapitre : « Fue un domingo memorable⁵³⁰ ». Dans ce chapitre le narrateur rend compte de l'évolution de la relation entre Daniel et Emilia : la rivalité enfantine se transforme en amitié et complicité. Dans un premier temps, nous avons la scène dans le jardin où le provocateur Daniel lance un défi à Emilia qui n'hésite pas à se débarrasser de sa robe encombrante pour courir, grimper sur un arbre ou encore plonger dans l'étang où Daniel a jeté sa robe. Dans la même séquence, le narrateur accélère le récit et nous retrouvons Daniel et Emilia un an après cette scène en train de se dire adieu puisque Daniel part pour l'internat :

Para entonces Emilia y Daniel habían cambiado su litigio por complicidad. Pasaban las tardes del domingo trepando árboles, intercambiando las piedras que coleccionaban durante la semana, pateando el agua del estanque mientras se turnaban para rascarse la espalda. Esto último en cumplimiento de un contrato que había establecido Emilia para evitarse una desavenencia con su amigo⁵³¹.

Au chapitre six, le narrateur nous livre le point de vue que Daniel et Emilia ont sur la maison. Cette scène correspond au moment où Daniel, qui passe toute l'année à l'internat, ne rentre dans la maison familiale que pour de rares moments : « Los domingos extrañaban a Daniel más que los otros días. El jardín de los Cuenca se le hacía tan inmenso como era largo el tiempo⁵³² ». Le jardin est l'espace de la maison que le narrateur associe à Daniel⁵³³. Par ailleurs, c'est également l'endroit où naît l'amitié

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 36

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 37

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 50

⁵³¹ *Ibid.*, p. 56

⁵³² *Ibid.*, p. 68

⁵³³ Daniel affectionne également le bassin du jardin familial ce qui, dans son cas, peut être interprété selon la psychanalyse qui fait de la mare un des symboles de l'inconscient et de la mère, le lieu des germinations invisibles.

entre Daniel et Emilia qui se transforme, par la suite, dans ce même endroit, en sentiment amoureux. Le choix n'est pas anodin si on prend en compte la dimension symbolique première du jardin dans la mémoire collective : « Le jardin est un symbole du Paradis terrestre, du Cosmos dont il est le centre, du Paradis céleste dont il est la figure, des états spirituels, qui correspondent aux séjours paradisiaques⁵³⁴ ». Le narrateur nous décrit la joie et l'innocence de Daniel et Emilia qui s'y retrouvent pour jouer pendant leur enfance. C'est également dans ce même jardin qu'ils échangent leur premier baiser, au chapitre sept, lors d'un dimanche de représentation. Là encore, il s'agit d'un dimanche tout particulier puisque les deux jeunes gens se retrouvent après une séparation de trois ans. Les retrouvailles sont sans appel, le coup de foudre est immédiat lorsque le narrateur nous fait partager le point de vue que chacun a sur l'autre. Le constat est le même : aussi bien Emilia que Daniel perçoivent chez l'autre une attirance physique : « no era y era el Daniel de su memoria. [...] el nuevo Daniel enhebró en las emociones de Emilia Sauri el terror a un intruso. [...] No recordarían sus palabras, porque más que oírse estaban perdidos cada cual en cada uno. Daniel veía a Emilia con la sorpresa de quien descubre que un juguete ha mutado en diosa⁵³⁵ ». Dans l'obscurité du jardin ils échangent leur premier baiser impatient. Ce même soir, Emilia se rend également compte de la ferveur révolutionnaire de Daniel. Le jardin devient ainsi le refuge où elle peut exprimer toute sa colère face à son père à qui elle reproche, pour la première fois, ses implications politiques. Dans le jardin, l'étang est son endroit favori et il devient symboliquement le témoin du chagrin d'Emilia. Le marais est un symbole ambivalent qui exprime aussi bien la tristesse, « l'œil qui a trop pleuré » que la sérénité : « l'eau calme est l'image de la tranquillité que rien ne vient perturber⁵³⁶ ». C'est un endroit qui est en parfaite corrélation avec la construction du personnage d'Emilia. A ce moment du récit, le narrateur annonce la naissance d'un amour passionnel et douloureux, lorsque Emilia laisse parler son cœur devant son père :

Fueron juntos hasta el estanque Emilia no podía tener conversaciones largas en otro lugar de esa casa. Cuando su padre intentó hablarle después de abrazarla, ella lo fue llevando hacia aquel silencio. [...] En cuanto estuvieron cerca del estanque, Emilia se sacó del pecho un montón de agravios [...]. Su voz hendía el jardín haciendo reclamos⁵³⁷.

⁵³⁴ *Dictionnaire des symboles*, p. 531

⁵³⁵ *Mal de amores*, p. 87-88

⁵³⁶ *Dictionnaire des symboles*

⁵³⁷ *Mal de amores*, p. 94-95

Plus tard dans la soirée dans ce même jardin, Emilia prend congé de Daniel et son amie Sol la retrouve : « Sol buscó a su amiga y supo sin haber estado nunca ahí que la encontraría en el jardín⁵³⁸ ». Toute allusion à la maison du docteur Cuenca disparaît au chapitre quatorze lorsque celui-ci décide de partir aux Etats-Unis pour y être en sécurité. Le narrateur marque ainsi symboliquement, par l'éloignement du jardin-paradis des amours enfantines, la fin d'une enfance insouciante et le début d'une Révolution qui va faire évoluer les protagonistes.

3. La maison dans la construction des personnages secondaires

La *domus* est également omniprésente dans la construction des personnages secondaires, en particulier, dans le système des personnages féminins secondaires. Paradoxalement, dans *Arráncame la vida*, les deux personnages féminins, Pepa et Bibi, dont la construction est étroitement liée à leur demeure, semblent mieux appréhender cet espace hostile par le biais d'une série de ruses. Dans le cas de Pepa, la maison est décrite comme un espace clos, une prison dorée sans issue possible « no salía nunca ; la tenían encerrada », nous dit la narratrice. Dans le chapitre huit, la protagoniste-narratrice présente son amie Pepa dans son espace de vie quotidienne. Pepa choisit elle-même cette situation et ne s'oppose guère à l'enfermement imposé par son mari. Dans une description détaillée Mastretta met en scène un personnage docile et obéissant :

Prefirió encontrar quehaceres en su casa. La convirtió en una jaula de oro, no había rincón sin detalle. El patio estaba lleno de pájaros y para los brazos de los sillones, los centros de las masas, las vitrinas y los aparadores tejía interminables carpetas. Todo en su cocina se freía con aceite de olivo, hasta los frijoles, y todo lo que comía su marido lo guisaba ella. Se portaba como si ése fuera todo el mundo existente⁵³⁹.

Cependant, Mastretta détourne le cliché de la femme au foyer exemplaire en créant un personnage féminin qui se sert de sa maison pour mieux retrouver son amant à l'extérieur. Cette maison idyllique et paradisiaque est vue comme une prison par Catalina et Mónica, alors que Pepa soigne son nid conjugal pour profiter librement de l'épanouissement sexuel que l'extérieur lui procure. La sérénité de la maison de Pepa

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 102

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 137

contraste avec la petite chambre qu'elle loue pour retrouver tous les jours son amant : « Se encontraban en las mañanas. Todos los días de diez y media a doce y media en un cuartito alquilado como bodega arriba del mercado de La Victoria⁵⁴⁰ ». Notons la connotation libératrice véhiculée par le nom du marché « La Victoria » que nous pouvons interpréter comme la victoire et la libération personnelle de Pepa malgré l'enfermement imposé par son mari. Paradoxalement sa « cage dorée » semble plus libératrice que celle de Catalina puisque Pepa détourne l'enfermement et la vigilance de son mari. La maison de Pepa ainsi que la description de sa vie quotidienne de parfaite maîtresse de maison sont le symbole des stéréotypes traditionnels. Cependant, Mastretta transgresse les clichés en faisant vivre à l'un des personnages les plus traditionnels dans le récit, une aventure amoureuse épanouissante qui perdure dans le temps puisqu'à la fin du roman une référence de Catalina à son amie nous indique que celle-ci continue de fréquenter son amant.

Certes, pour Pepa l'espace de la transgression se trouve à l'extérieur de sa maison, dans une petite chambre quelconque (une anti-maison mais un espace intérieur quand même) qui contraste avec sa demeure⁵⁴¹. Cependant, cet espace libérateur l'aide à mieux vivre dans l'autre espace d'enfermement. Dans cette scène, tout l'humour de l'écriture de la romancière ressort avec force lorsque Pepa nous dit que son amant est le seul homme que son mari jaloux la laisse voir. Ainsi, Mastretta ridiculise le stéréotype du mari jaloux en démontrant la force des espaces libérateurs pour la femme associés toujours à l'extérieur de leur maison.

Voyons maintenant comment Mastretta utilise l'espace dans la construction du personnage de Bibi. De même que Pepa, Bibi est enfermée par son amant-protecteur dans une cage dorée et luxueuse. Dans le chapitre dix, consacré exclusivement au personnage de Bibi, dans la première séquence Mastretta décrit l'épouse d'un médecin humble et modeste qui, à sa mort, laisse sa femme sans argent. C'est par nécessité que la belle Bibi devient la maîtresse du richissime général Gómez Soto. Lorsque Catalina retrouve Bibi quelques temps après son départ pour la capitale, la protagoniste-narratrice de *Arráncame la vida* initie le récit par la description de la maison de celle-

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 138

⁵⁴¹ Mastretta, semble-t-il, prend ainsi au pied de la lettre, pour en détourner l'usage, l'expression « casa chica » qui désigne traditionnellement pour les Mexicains la seconde maison, celle où le mari a installé sa maîtresse.

ci : « era una casa enorme y loca como la nuestra⁵⁴² ». De même que Pepa, Bibi dispose d'un jardin idyllique plein de fleurs et de plantes : « nos sentamos frente a la alberca llena de gardenias y velas flotantes⁵⁴³ ». Mastretta met en scène, par contraste, les promesses de voyages de Gómez Soto et la triste réalité dans laquelle il enferme sa maîtresse : « No la dejaba salir ni a comprar ropa. Todo lo llevaba a la casa : vestidos, zapatos, sombreros de París. Como si la pobre necesitara sombrero de red para pasearse por los corredores de su casa. Hasta un teatro le hizo al fondo del jardín. Ahí le llevaba los artistas⁵⁴⁴ ».

La maison de Bibi reflète le statut social de son protecteur. Avec beaucoup d'humour Catalina parle des fleurs que le général fait venir tous les jours de Fortín⁵⁴⁵, pour mettre en relief la résignation de Bibi qui n'ose pas se plaindre de l'enfermement dans lequel elle vit en préférant souligner les soi-disant preuves d'amour du général au lieu d'admettre sa désillusion. Catalina porte un regard critique sur la grandeur démesurée de la maison de Bibi : « Fuimos a sentarnos a la sala que parecía el lobby de un hotel gringo. Alfombrada y enorme. Con razón invitábamos tanta gente a nuestras fiestas, había que llenar las salas para no sentirse garbanzo en olla⁵⁴⁶ ». La maison est également un lieu de réunion sociale lorsque Catalina se réfère à la fête chez Bibi pour célébrer la date anniversaire du journal de Gómez Soto. Mastretta crée un parallélisme entre les deux personnages. Les belles demeures que les deux femmes occupent sont le reflet de la réussite sociale de leurs conjoints mais en même temps elles représentent l'enfermement intérieur qu'elles subissent : Bibi est coupée de l'extérieur au sens propre et figuré, alors que pour Catalina la maison est l'espace où elle s'enferme toute seule.

Dans la construction du personnage de Bibi nous pouvons observer une évolution dans la manière dont celui-ci appréhende l'espace : à partir du moment où la jeune femme devient l'épouse légitime du général Gómez Soto, au chapitre vingt-deux. Catalina met en avant sa nouvelle condition en soulignant les nombreux voyages que son amie entreprend en énumérant tous ses déplacements : « Los recién casados fueron a Nueva York y después a Venecia, de modo que a la Bibi por fin le pegó un sol que no fuera el del jardín de su casa. Recorrieron el país en el tren que el general compró para

⁵⁴² *Ibid.*, p. 158

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 158

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 162

⁵⁴⁵ Une ville qui se trouve à sept heures de route de Puebla.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 168

poder visitar sus periódicos, ella lució por todas partes el aire internacional que tanto tiempo cultivó entre cuatro paredes⁵⁴⁷ ». D'une manière assez satirique la narratrice dénonce l'enfermement de Bibi en utilisant des jeux de mots sur la lumière comme nous pouvons l'observer dans des expressions telles que « le pegó un sol que no fuera el del jardín » ou « lució el aire internacional que tanto tiempo cultivó entre cuatro paredes ». La découverte du monde extérieur sera à l'origine d'une autre transformation dans le personnage de Bibi. Celle-ci confie à Catalina avoir trouvé en Espagne un amant dont elle est folle amoureuse. Bibi se déclare prête à divorcer pour vivre librement son amour. Nous retrouvons un personnage transporté par ses sentiments : « Me enamorado – dijo –. Me enamorado. Me enamorado – repitió en distintos tonos, como si se lo dijera a sí misma », au point d'être dégoûtée par son mari : « Ya no soporto al viejo pestilente con el que vivo. Pestilente, lépero, aburrido y sucio⁵⁴⁸ ». Cependant la révolte de Bibi est brève et elle retrouve vite le comportement d'épouse dévouée, désabusée par le comportement de son amant.

Dans *Mal de amores*, le narrateur nous fait également découvrir les demeures de certains personnages féminins secondaires. Nous allons surtout prendre en compte les descriptions des maisons de Milagros et de Sol García qui sont étroitement liées à la construction des personnages. En ce qui concerne la maison de Milagros, nous avons une seule référence dans le texte au chapitre neuf. Il s'agit d'une description brève mais assez détaillée qui complète parfaitement le portrait de Milagros. Le narrateur fait découvrir la maison à travers le point de vue de Josefa qui se précipite chez sa sœur. Le narrateur nous décrit le trajet et la distance qui séparent la maison de Milagros de *la casa de la Estrella* : « De su casa a la de su hermana eran siete cuerdas en línea recta y dos a la izquierda⁵⁴⁹ ». Dans le salon l'accent est mis sur le piano qui reste toujours ouvert pour porter bonheur, selon les croyances de Milagros. Le salon n'est pas décrit en détail mais le narrateur suggère l'harmonie de l'endroit et des objets qui ont une histoire et un destin particuliers : « Todo lo demás tenía también una razón de ser y un destino en aquel lugar. Todo estaba regido por una silenciosa pero deliberada armonía⁵⁵⁰ ». Le narrateur nous informe indirectement sur la passion de Milagros pour

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 325

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 325-326 pour les deux citations.

⁵⁴⁹ *Mal de amores*, p. 126

⁵⁵⁰ *Ibid.* p. 126

les vieux objets ce qui s'accorde parfaitement avec la façon d'être du personnage qui revendique la culture indigène à travers sa manière de s'habiller. La voix narrative suggère l'implication de Milagros dans la propagande clandestine lorsque Josefa retrouve sa sœur exténuée dans sa chambre obscure, tenant dans les bras quelques affiches qu'elle a collées à travers la ville durant la nuit.

Observons que ce n'est pas un hasard si nous ne retrouvons qu'une seule fois le personnage de Milagros dans sa demeure. Ce procédé narratif est révélateur du caractère transgressif du personnage. C'est une femme militante, toujours dans l'action, préoccupée de l'avenir politique de son pays. Mastretta construit ainsi un personnage féminin qui s'oppose aux clichés traditionnels en refusant d'accomplir les tâches ménagères et de rester cloîtrée dans sa maison. Par conséquent, l'espace qui est associé à Milagros dans le texte, c'est l'extérieur, ce qui s'accorde parfaitement avec l'esprit libre et indépendant du personnage. Dans la partie consacrée à l'analyse des espaces extérieurs nous avons souligné l'importance de Milagros dans la construction du personnage d'Emilia à travers l'utilisation de l'espace.

L'analyse de l'espace nous a permis de souligner son rôle considérable dans la construction du « système des personnages » et celle des figures féminines, en particulier. Cette spécificité du rapport des deux protagonistes à l'espace rejoint une autre particularité dans la construction des personnages d'Emilia et de Catalina : leurs rapports au temps, à l'Histoire et à la mémoire que nous proposons d'étudier dans les pages qui suivent.

II. Le référent historique : la visée du choix

L'œuvre de Mastretta, dans sa globalité, présente une matière historique sérieuse incorporée à l'intrigue principale basée sur les préoccupations féminines de Catalina dans *Arráncame la vida* et l'épanouissement amoureux et professionnel d'Emilia dans *Mal de amores*. Il convient de signaler que, d'après les déclarations de la romancière, le choix historique s'est imposé à elle dans un double but : d'une part, il s'agit de donner un point de vue original sur les événements historiques et, de l'autre, il s'agit de donner plus d'épaisseur aux protagonistes féminines qui doivent lutter pour affirmer leur identité à une époque où les codes patriarcaux sont omniprésents.

Dans les deux textes Mastretta se réfère à des événements historiques réels en donnant des dates, des lieux, des noms de figures historiques. Ces éléments apparaissent de façons diverses dans les textes et donnent aux deux romans une dimension de témoignage historique. Mastretta évoque à la fois des faits qui impliquent une période ou une date précises ainsi que la mise en scène des « héros » nationaux qui font appel à la mémoire collective. Les époques marquantes de l'Histoire mexicaine jouent un rôle narratif très important dans les deux textes. Nous pouvons observer que l'Histoire devient à la fois matière romanesque et ressort narratif. De plus, Mastretta associe les figures féminines à la mémoire de leur histoire personnelle et de l'histoire de leur pays.

Le traitement du temps dans le texte contribue ainsi à la création de l'effet-personne, une illusion de vie qui participe de l'effet de réel et de la réception par l'instauration d'un « système de sympathie »⁵⁵¹. Notons que, dans les deux romans, la romancière adopte des stratégies narratives différentes pour incorporer le référent historique à l'intrigue. Si dans *Arráncame la vida* elle choisit de changer les noms des figures historiques, nous pouvons observer que dans *Mal de amores* elle ancre les personnages historiques directement à l'histoire subjective des protagonistes. Nous nous proposons d'étudier de quelle manière le rapport des personnages aux événements historiques contribue de façon significative à la construction du système des personnages dans les deux romans.

⁵⁵¹ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992 « Le personnage comme personne », p. 108-149

A. Des événements, des dates inscrivent le personnage dans un référent historique

1. Le référent historique dans *Arráncame la vida*

Dans *Arráncame la vida* le référent historique joue deux fonctions essentielles. D'une part, les indications temporelles et la focalisation du récit sur quelques événements clés soulignent l'importance du contexte historique dans la construction du personnage de Catalina. D'autre part, le camouflage des noms des personnages historiques qui deviennent des personnages de fiction, véhicule des effets de sens intéressants et subversifs. Comme nous l'avons signalé dans la première partie, Mastretta déclare avoir voulu au début raconter l'histoire du général Ascencio. Ce qui l'intriguait c'était de raconter la manière dont un cacique exerçait le pouvoir dans une ville comme Puebla. Mais en réalité, elle s'est rendu compte que tout ce qu'elle savait sur ce *caudillo*, c'étaient des anecdotes qu'elle avait entendues dans son enfance. Par conséquent, elle a décidé de raconter l'histoire du général du point de vue de son épouse, comme elle a pu le déclarer:

El que sabe mucho y, al mismo tiempo, nada de un hombre; el que puede desconocerlo, pero también saber de su intimidad no es más que su mujer. [...] La novela que empecé para hablar de Andrés, acabó siendo la novela de Catalina⁵⁵².

Cette déclaration de Mastretta permet également de poser la question de la véridicité du roman : s'agit-il de faits réels où d'une histoire basée sur des rumeurs ? La rumeur justifie-t-elle l'ancrage des personnages dans un référent historique qui se veut véridique ? Dans tous les cas nous aurons la possibilité de revenir sur la question dans l'étude consacrée à la filiation du roman à la tendance du Nouveau roman historique. Il nous semble cependant essentiel de souligner les avantages que présente pour la romancière le choix de fictionnaliser les personnages historiques. Nous avons vu, dans la première partie, que ces personnages pouvaient ainsi intervenir directement dans les aventures de la protagoniste ; mais leur dimension « fictive » permet également une grande liberté dans la dénonciation de leur conduite.

⁵⁵² ROFFE, Reina. « Entrevista con Ángeles Mastretta ». *Cuadernos Hispanoamericanos* : 1999, N° 593, p.83

Dans *Arráncame la vida*, la protagoniste-narratrice donne, à certains moments du récit, des indications temporelles très précises. Dans le chapitre quatre, il y a des indices qui nous permettent de dater l'année de naissance de Catalina lorsqu'elle parle de l'arrivée des enfants d'Andrés nés hors mariage: « Virginia era meses mayor que yo. Octavio nació en octubre de 1915 y era unos meses menor⁵⁵³ ». Ce passage nous permet également de situer l'action du récit dans le contexte des années trente/quarante, parce que nous savons que Catalina s'est mariée à l'âge de quinze ans. Nous avons plusieurs références à des événements réels de l'époque qui permettent, sans aucun problème, de reconstruire certaines dates.

Dans un premier temps il est important de rappeler certains événements clés de l'époque pour mieux comprendre le système politique auquel se réfère le personnage-narrateur lorsqu'il nous raconte les manœuvres de son mari. Ensuite nous allons voir comment et dans quel but la narratrice décrit ce monde. En premier lieu, il faut noter que l'année 1930 coïncide avec la période de la « Grande dépression » qui commence avec le « krach » de Wall Street en 1929, la paralysie économique affecte alors profondément le pays. Pascual Ortiz Rubio est président du Mexique mais il ne reste que deux ans au pouvoir à cause des divergences avec Calles. Calles représentait en effet le pouvoir réel puisqu'il comptait sur l'appui de l'armée et était le chef du P.N.R. (*Partido Nacional Revolucionario*), dont il est par ailleurs le fondateur.

L'anticléricalisme de Calles que la bourgeoisie, les propriétaires fonciers et une grande partie du peuple voyaient comme un affront de plus à leurs valeurs traditionnelles, est brièvement mentionné dans le récit de Catalina. Il s'agit du moment où Catalina raconte qu'elle a pu continuer ses études grâce à une bourse obtenue dans un collège clandestin où l'enseignement était fait par des religieuses :

Estaba prohibido que enseñaran, así que ni título, ni nada tuve, pero la pasé bien. Todo se agradecía. Aprendí los nombres de las tribus de Israel [...] y todos los hombres y mujeres que cruzaban la Historia Sagrada. Aprendí que Benito Juárez es masón y había vuelto del otro mundo a jalarle la sotana a un cura para que ya no se molestara en decir misas por él, que estaba en el infierno desde hacía un rato⁵⁵⁴.

⁵⁵³ *Arráncame la vida*. p. 51

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 16

Dans le premier chapitre du roman il y a une référence à Calles, mais celui-ci apparaît sous le nom de Jiménez⁵⁵⁵. Calles a été surnommé « el jefe máximo de la revolución ». Andrés emploie le même terme lorsqu'il évoque sa participation à la guerre *cristera* dirigée par Jiménez (Calles dans l'histoire réelle) et lorsqu'il renonce à se marier à l'église:

Andrés me convenció de que todo eso eran puras pendejadas y de que él no podía arruinar su carrera política. Había participado en la guerra anticristera de Jiménez, le debía lealtad al jefe máximo, ni de chiste se iba a casar por la iglesia. Por lo civil sí, la ley civil había que respetarla, aunque lo mejor, decía, hubiera sido un rito de casamiento militar⁵⁵⁶.

Dans le deuxième chapitre du roman la narratrice se réfère indirectement à la guerre des *cristeros* et au conflit entre l'Eglise et l'Etat en racontant la détention d'un prêtre⁵⁵⁷ pendant l'office dans l'église où elle est allée prier pour le retour de son mari:

Unos gendarmes entraron por el pasillo y a empujones se abrieron paso hasta el altar. Mareada por la gente y el incienso pude oír cuando unos de ellos le dijo al cura: -Tiene usted que venir con nosotros. Ya sabe la razón, no haga escándalo⁵⁵⁸.

Cette brève scène est révélatrice des tensions persistantes dans la société mexicaine. Catalina décrit la ferveur de ceux qui pratiquent le culte religieux. Les *¡Viva Cristo Rey! ¡Viva Cristo Rey!*⁵⁵⁹ font résonner les échos de la guerre *cristera* où les gens mouraient en criant ce slogan. La scène nous permet également de souligner l'ambivalence de Catalina par rapport à la religion. Si la protagoniste se précipite à l'église pour prier pour la libération d'Andrés, nous pouvons observer qu'elle le fait plus par mécanisme que par pure dévotion :

No se me ocurrió otra cosa que correr a la iglesia de Santiago. Me habían contado la llegada de una virgen nueva capaz de cualquier milagro. Me arrepentí de todas las misas a las que había faltado y de todos los viernes primeros con los que no había cumplido⁵⁶⁰.

⁵⁵⁵ Rappelons que dans le roman beaucoup de personnages politiques peuvent être facilement identifiés avec des personnages historiques réels comme nous l'avons déjà développé dans la partie consacrée à l'étude du monde masculin dans *Arráncame la vida*.

⁵⁵⁶ *Arráncame la vida*, p. 19

⁵⁵⁷ Il faut noter que le prêtre va être emprisonné pour « organizar una manifestación contra la ley de cultos », et Andrés va être libéré. Cette scène montre le fonctionnement injuste du système politique en place.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 37

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 36

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 34

Soulignons dans cette scène l'humour qui envahit les pages à travers le discours de Catalina lorsque celle-ci déclare :

Me hiqué hasta adelante para que la virgen me viera mejor. Estaba llena la iglesia y temí que mi asunto se perdiera entre la gente. [...] Yo iba contestando los padres nuestros, las aves marías y las jaculatorias con un fervor que no tuve ni en el colegio. Por dentro decía : « Cuídamelo virgencita ; devuélvemelo, virgencita ⁵⁶¹ ».

Dans ce lieu de culte, la romancière met l'accent sur la présence des femmes lorsqu'elle décrit l'image de femmes dévotes : « Por el pasillo del centro varias mujeres se arrastraban de rodillas hasta el altar, con los brajos en cruz. Dos lloraban. Pensé que debería estar entre ellas, pero me dio vergüenza. Si tenía que llegar a eso para que saliera Andrés, seguro que no regresaría⁵⁶² ». Ces lignes nous suggèrent que les mesures anticléricales n'eurent pas d'impact sur les pratiques religieuses de la population.

Catalina se réfère une nouvelle fois à la guerre *cristera*⁵⁶³ et à la cruauté des événements lorsqu'elle évoque l'arrivée de deux filles naturelles d'Andrés, Adriana et Lilia, dont la mère a été religieuse. Le récit souligne les barbaries des militaires dans le conflit en suggérant un possible viol:

Adriana y Lilia eran hermanas gemelas, hijas de una novicia que estaba en el convento de las capuchinas de Tlalpan cuando Andrés fue con el ejército a cerrarlo durante la persecución religiosa⁵⁶⁴.

Soulignons que Catalina n'a pas vécu directement la *guerra cristera*, si on considère qu'elle est née en 1915 comme nous l'avons souligné plus haut ; au moment du conflit elle est jeune fille et ne semble pas connaître le déroulement et les conséquences du conflit. Sur cette période de l'histoire mexicaine, la protagoniste-

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 34-35

⁵⁶² *Ibid.*, p. 35

⁵⁶³ **COVO-MAURICE, Jacqueline.** *La Révolution Mexicaine. Son passé et son présent.* Paris : Ellipses, 1999, p. 79-81. Du point de vue historique, la guerre cristera a lieu entre 1926-1929 mais il faut souligner que le conflit entre l'Eglise et l'Etat a des origines bien plus lointaines. La guerre de la *Reforma* de 1858-1861 se termine par la victoire de l'Etat et la nationalisation des biens de l'Eglise. Le conflit s'accroît en 1917 avec l'adoption de la Constitution. La présidence de Calles va poursuivre la politique anticléricale d'Obregon mais le conflit va devenir plus violent. En 1925 la "Liga para la defensa de la libertad religiosa" est créée. Elle va devenir, par la suite, l'instrument de combat des partisans de l'ancien régime. En juillet 1926 la haute hiérarchie catholique va suspendre tous les services religieux. Cette mesure extrême qui prive une nation profondément religieuse de l'exercice du culte signifie une déclaration de guerre au gouvernement de Calles. Le premier janvier 1927 la Ligue va appeler le peuple à prendre les armes au nom du Christ. Cela va donner lieu à des combats sanglants qui vont opposer d'une part l'armée à une population fanatique qui croyait défendre la foi. La guerre se termine en juin 1929 et l'Eglise reconnaît la souveraineté de l'Etat.

⁵⁶⁴ *Arráncame la vida.* p. 71

narratrice se remémore le point de vue de la jeune fille ignorante qu'elle fut sans porter un regard critique, même depuis la maturité comme c'est le cas dans ces commentaires sur d'autres faits historiques. Catalina rapporte ce qu'elle a entendu de la part d'Andrés ou ce qu'elle a vécu enfant. La scène qui retient notre attention est celle à l'église où Catalina décrit la ferveur des gens qui pratiquent le culte catholique mais elle semble étrangère aux pratiques religieuses, comme nous l'avons souligné plus haut. En revanche, à partir du moment où Catalina épouse le général Ascencio, nous pouvons considérer que l'époque et les événements que la protagoniste évoque rendent compte de la manière dont elle les a vécus et perçus en tant que témoin direct. Catalina se positionne dans le texte en tant qu'observatrice de ses contemporains. De plus, en tant que sujet appartenant à un groupe marginal (il s'agit de sa condition de femme), Catalina revendique le droit à la mémoire d'un groupe social écarté de la représentation officielle de l'Histoire.

D'une manière générale, nous pouvons noter que le récit évoque essentiellement l'époque de la présidence de Lázaro Cárdenas et de son successeur Manuel Avila Camacho⁵⁶⁵. La présidence de Cárdenas se caractérise par le désir de fortifier l'institution présidentielle grâce au soutien des classes populaires. La réforme agraire s'accélère notablement. Le gouvernement distribue des millions d'hectares aux paysans et leur donne des armes pour qu'ils puissent défendre leur terre. Cárdenas accélère l'unification du mouvement ouvrier avec la création en 1936 de la C.T.M. (Confederación de Trabajadores de México) qui à côté de la C.N.C. (Confederación Nacional de Campesinos), se transforme en l'un des piliers du cardénisme. Sa politique économique se caractérise par le désir de reconstruire l'économie mexicaine et de diminuer l'influence étrangère en nationalisant le pétrole le 18 mars 1938. La narratrice évoque cet acte politique parce qu'à l'époque ce fut une décision controversée :

Cuando Aguirre nacionalizó el petróleo, el único periódico de Puebla que mostró entusiasmo fue *el Avante*. Andrés estaba furioso, le parecía una necesidad eso de meterse en pleitos con países tan poderosos nada más expropiarles lo que él llamaba un montón de chatarra⁵⁶⁶.

⁵⁶⁵ Rappelons que, dans le roman, Cárdenas apparaît désigné par le nom de Aguirre et Ávila Camacho est désigné par le nom de Rodolfo Campos (Fito).

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 89

La nation toute entière participe à l'indemnisation des compagnies étrangères en offrant des bijoux, des objets précieux. Cet acte politique a contribué à augmenter le sentiment national. La narratrice parle de ce processus qui peut paraître un peu anecdotique mais qui correspond à la réalité des faits :

Cuando la señora Aguirre llamó a las mujeres de todas las clases sociales a cooperar con dinero, alhajas y lo que pudieran para pagar la deuda petrolera, Andrés me mandó a formar parte del Comité de Damas que presidía doña Lupe⁵⁶⁷.

C'est aussi une période pendant laquelle le mécontentement du peuple à l'égard de la classe politique augmenta de plus en plus, étant donné qu'au milieu de la misère dans laquelle le peuple vivait, les scandales de l'enrichissement et de la corruption politique devenaient de plus en plus insupportables. Dans son roman Mastretta fait référence à cette période historique où la lutte pour le pouvoir est menée par les nouveaux caciques issus de cette même Révolution. La corruption existait à tous les niveaux de la hiérarchie sociale surtout en période d'élection. Cela est largement souligné dans le récit de Mastretta lorsqu'elle montre que tout se décidait par la fraude, les menaces et dans le sang pour contrer toute opposition. Mastretta rend compte de cette situation à travers l'élection de Fito à la présidence du pays (il s'agit des élections présidentielles de 1940 dans l'histoire réelle) :

[...] los militantes del PRM tuvieron que salvar a la Revolución robándose las urnas en que perdía Fito. [...] Bravo se fue a Venezuela. [...] Sus adeptos se levantaron de todos modos y los mataron como chinches. El triunfo le pertenecía a Fito por 3.400.000 votos contra 151.000 de Bravo⁵⁶⁸.

Auparavant, c'est-à-dire dès que l'éventualité de la candidature de « Fito » se précise, Catalina nous fait part de l'opinion que d'autres personnages ont de lui. Ainsi, l'exclamation de Mónica au sujet du candidat souligne davantage la fadeur du personnage : « Así que nos esperan seis años de este tedio –dijo Mónica en la puerta –. ¡Qué horror !⁵⁶⁹ ».

La candidature de « Fito » va refroidir ses relations avec Andrés, qui manœuvre pour reconquérir la confiance de son ami et, lorsqu'il arrive à ses fins, sa déclaration souligne la faiblesse de Fito qui apparaît comme une marionnette « ahora a ser

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 90

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 173

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 144

presidentas⁵⁷⁰ ». Le pluriel de « presidente » met en évidence l'incapacité de Rodolfo à prendre des décisions, il n'a pas l'indépendance d'exercer le pouvoir et dépend politiquement de ceux qui le soutiennent. Il semble ainsi que le choix d'un homme faible et sans aucune autorité s'explique car c'est ce qui correspond aux attentes de ceux qui souhaitent se servir de lui dans leur propre intérêt. On lui donne également le surnom de « Income tax⁵⁷¹ » et Mónica interprète ce surnom comme l'équivalent de « pinche impuesto », ce qui montre que Rodolfo est un candidat imposé par un groupe d'hommes politiques. Nous pouvons observer que Catalina caractérise « Fito », au début de sa présidence, comme « incapaz de ordenar⁵⁷² » ; « sin autoridad⁵⁷³ » ; « solo no podía con los pleitos⁵⁷⁴ ». Cependant son attitude semble, selon Catalina, changer à partir du moment où il commence à écarter Andrés de sa place de conseiller privilégié : « Rodolfo parecía dispuesto a decidir él solo quién se quedaría en su lugar, y estaba resultando claro que su compadre le estorbaba en eso⁵⁷⁵ ». Ce qui se passe, comme le texte permet de le comprendre, c'est que Rodolfo semble imposer son autorité en écartant Andrés, alors qu'en réalité il tombe sous l'influence d'un autre homme politique. Le personnage de Fito concentre sur lui une grande partie de la charge critique de Mastretta contre les dirigeants politiques issus de la Révolution, qui apparaissent ainsi dépourvus des qualités nécessaires pour mener à bien la vie politique du pays.

Dans son premier roman Mastretta dénonce également les manœuvres des hommes politiques qui s'enrichissent en s'appropriant les terres distribuées aux paysans. Ces faits soulignent l'échec des revendications révolutionnaires des paysans que nous retrouvons, par exemple, dans une scène au chapitre cinq où Andrés essaie de se mettre à l'écoute des problèmes des paysans durant sa campagne électorale :

Le pusieron una tarima y hasta ahí subían los indios con sus problemas, que si les faltaban bueyes, que si un tipo les quitaba la tierra que la Revolución les había dado, que si no les había tocado tierra de la que dio la Revolución, que si no querían que sus hijos crecieran como ellos. Sólo un día soportó Andrés esa tortura. [...] Los mítines se

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 150

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 176 pour cette citation et la suivante.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 222

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 344

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 345

⁵⁷⁵ *Ibid.* p. 347

volvieron breves, el de Tehuacán duró sólo una hora. Después nos fuimos a nadar a El Refugio [...] ⁵⁷⁶.

L'arrogance des dirigeants politiques, le désintérêt pour les problèmes nationaux sont soulignés davantage dans des scènes où Andrés ordonne l'assassinat d'un paysan pour acquérir ses terres où encore lorsqu'il menace un docteur dont il veut acheter la maison à moitié prix. Bien que le fond politique soit très important dans le déroulement de l'intrigue, rappelons que l'évolution de Catalina constitue l'élément fondamental de ce roman. Elle raconte sa vie rétrospectivement et du point de vue de la femme mûre qu'elle est devenue. Cette structure temporelle permet au personnage-narrateur d'observer avec critique et ironie les actes de la jeune fille qu'elle fut, d'une part, et de démasquer l'hypocrisie du monde politique, de l'autre. Dans *Arráncame la vida* il y a une double reconstruction de la mémoire : d'une part il y a Catalina qui à travers sa quête personnelle se remémore son passé pour mieux se projeter dans le futur et, de l'autre, ses souvenirs opèrent une remémoration du passé collectif des Mexicains durant l'époque de la reconstruction du pays après la Révolution. C'est ainsi que le passé individuel dans le texte de Mastretta reflète le passé collectif de toute une nation.

2. Histoire/microhistoire : Mal de amores

Notons que dans *Mal de amores* le référent historique est présent à tous les niveaux de la construction du système des personnages. Tous les personnages du roman apparaissent liés aux événements historiques en tant qu'acteurs ou simples témoins. Deux grandes lignes de réflexion s'imposent dans notre étude. En premier lieu, il s'agit de voir comment l'interaction entre l'Histoire réelle du pays et l'histoire subjective des personnages se révèle être le pilier de la construction romanesque. En deuxième lieu, nous allons voir l'originalité de ce choix dans la construction d'un personnage féminin transgressif.

Dans *Mal de amores*, le narrateur ancre les personnages dans un référent historique englobant un siècle, de 1874 (chapitre un) à 1963 (chapitre vingt-sept). Bien que le temps historique semble étiré sur plusieurs décennies, le narrateur met l'accent

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 78

sur quelques événements de première importance en établissant toujours un parallélisme entre la réalité objective historique et la réalité subjective des personnages. C'est ainsi que la romancière met en scène les répercussions des grands faits historiques sur la vie quotidienne des personnages fictifs en donnant libre cours à son imagination et en reflétant l'espoir de tout un pays. La principale stratégie narrative de Mastretta consiste à créer des liens entre les personnages fictifs et les grands acteurs de la Révolution. Dans la représentation du processus révolutionnaire, Mastretta met en scène les causes et les conséquences du mécontentement populaire ainsi que le désir de profond changement du système socio-politique. La romancière nous donne des points de vues différents sur les faits historiques, il y a un effort d'objectivité puisqu'aucun des acteurs clés du soulèvement n'est présenté d'une manière manichéenne. La dictature de Porfirio Diaz apparaît aussi bien sous un angle positif que négatif. De même, les grands leaders révolutionnaires, Madero, Huerta, Zapata, Villa et Carranza, apparaissent dans le récit sous le prisme d'un regard critique qui met en évidence leurs contradictions. L'originalité de ce roman consiste à mettre en avant les répercussions des décisions politiques dans la vie d'une famille de la classe moyenne. Les actes des figures historiques, les conflits d'intérêts entre les leaders révolutionnaires rendent compte de l'opinion générale sur la trahison de l'idéal révolutionnaire.

Dans le système des personnages, Mastretta met en scène la répercussion des faits historiques sur deux générations. Elle introduit également le personnage féminin en tant qu'acteur de l'Histoire. Nous pouvons considérer *Mal de amores* comme roman transgressif car féministe mais nous pouvons également constater que la romancière adopte les idées partagées par de nombreux romanciers de sa génération et des générations antérieures quant au bilan que l'on peut faire de la révolution. Mastretta ne parle pas uniquement du passé et du présent. La réflexion sur le présent nous amène à avoir une vision sur l'avenir de sorte que passé, présent et avenir s'entrelacent constamment d'une manière cyclique. Le développement cyclique du temps est également exprimé à travers l'écriture de Mastretta dans *Mal de amores*. Le roman s'inscrit dans les concepts de la circularité et de la dualité de façon consciente dans le but de rompre la linéarité et le centre du récit. Dès le premier chapitre, nous pouvons observer ce procédé. Il y a une référence au temps en situant les personnages dans un moment historique concret où la romancière montre les relations entre l'Espagne et le Mexique. La dualité se trouve dans le fait de mettre en scène l'histoire officielle de

l'époque où l'Espagne se trouve complètement détachée du Mexique après la Guerre d'Indépendance et l'histoire des personnages à travers laquelle le narrateur souligne les liens familiaux qui unissent les deux pays lorsqu'il énonce les origines espagnoles de Josefa :

Josefa Veytia había ido a Veracruz desde Puebla con su madre y su hermana Milagros, a esperar un barco procedente de España en el que debía llegar su tío, Miguel Veytia, un hermano menor de su padre. [...]. El tío Miguel Veytia vivía medio año en Barcelona y medio en Puebla. En cada uno de los dos lugares dedicaba buena parte de su tiempo a hablar de los negocios y complicaciones que tenía en el otro⁵⁷⁷.

Le narrateur nous informe en même temps de la situation politique en Espagne lorsque l'oncle de Josefa prolonge son séjour pour célébrer la proclamation de la République : « Según supieron las Veytia esa tarde, en España se había proclamado la República dos semanas antes y las emociones liberales del tío lo habían obligado a quedarse hasta que la celebración deviniera tedio⁵⁷⁸ ».

La circularité est visible par le biais de deux voies : le référent historique et l'histoire des personnages. Le contenu historique est évoqué à travers des références aux monarques au pouvoir alors que la microhistoire inclut le départ de Diego Sauri du Mexique vers l'Europe et son retour pour s'installer définitivement au Mexique, ce qui ferme la circularité parallèle sur les deux niveaux. Ce n'est pas une coïncidence si le premier chapitre se ferme chronologiquement sur l'année 1874. C'est l'année où Josefa et Diego se marient et où les Espagnols proclament Alphonse XII roi d'Espagne. Mastretta met au même niveau d'importance les faits de la vie quotidienne et de l'histoire officielle en déconstruisant ainsi l'importance des événements. A cette époque Porfirio Díaz est déjà au pouvoir après la mort de Juárez, deux ans auparavant.

Dans le deuxième chapitre le narrateur poursuit le récit de la vie de couple de Josefa et Diego. Après dix ans d'heureux mariage, le couple commence à s'interroger sur le fait qu'il n'arrive pas à avoir d'enfant. La dualité du deuxième chapitre tient à nouveau aux liens tissés entre l'histoire du Mexique et l'histoire du couple. En 1876 Porfirio Diaz est proclamé président de la République. Il fait des changements constitutionnels pour consolider son régime dictatorial. D'autre part, au niveau de la microhistoire, l'espoir du couple d'avoir un enfant coïncide avec le début du nouveau régime et l'attente de changements considérables de la part du peuple. Dans un premier

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 13

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 13-14

temps, le porfiriat marque la fin d'une longue série de guerres en établissant la paix. Cependant, les conditions de vie des plus pauvres ne s'améliorent pas, seules les classes privilégiées profitent du nouvel élan économique que connaît le pays. Ainsi, de la même manière, la stérilité du couple Diego et Josefa représente symboliquement le progrès freiné du pays pendant plus de vingt ans. Dans la même idée nous pouvons poursuivre en observant que la conception d'Emilia correspond à l'éveil de l'esprit révolutionnaire au Mexique, à la naissance d'une nouvelle génération⁵⁷⁹. Le couple éduque son « don du ciel » dans un esprit non-conformiste et libéral. La circularité dans ce chapitre se trouve à nouveau sur deux niveaux : personnel et politique. Le récit englobe l'euphorie du début du Porfiriat et l'euphorie passionnelle du couple :

Presos en el escándalo de la vida, los Sauri gozaron diez años de pausado y bien avenido matrimonio sin que el azar o la fortuna les dieran la sorpresa de un hijo. Al principio habían estado tan ocupados en sí mismos que no tuvieron tiempo de turbarse porque sus eufóricos encuentros diarios no tenían más consecuencia que la paz de sus cuerpos⁵⁸⁰.

Par la suite, le narrateur met en scène parallèlement la désillusion politique de Diego et le manque d'enfant :

El dictador tenía siete años de mandar cuando Diego empezó a repetir que no podía quedarse ahí mucho tiempo más, y desde entonces otros nueve se habían amontonado sin que Josefa tuviera más aviso de su caída que la ilusión con que su marido se dedicaba a preverla⁵⁸¹.

Le raisonnement de Diego traduit celui d'une grande partie de la classe moyenne libérale qui l'a conduit à appuyer le mouvement maderiste. La circularité sur le plan personnel se ferme à la naissance d'Emilia⁵⁸² et l'émergence de l'esprit révolutionnaire, sur le plan politique, lorsque le narrateur se réfère aux réunions politiques dans la

⁵⁷⁹ Dans la deuxième séquence du chapitre deux, le narrateur se réfère à l'année 1892 et dans la troisième séquence du même chapitre Josefa tombe enfin enceinte.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 15

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 19

⁵⁸² *Ibid.*, p.27, dans cette scène le narrateur décrit l'enthousiasme avec lequel Diego apprend à Emilia, qui n'est qu'un nourrisson, les événements socio-historiques: « Josefa aseguraba que la niña era demasiado pequeña para interesarse en el surgimiento del partido laborista en Inglaterra, la anexión de Hawai a los Estados Unidos, la pérdida de cosechas y la mortandad de ganado por todo el país. Regañaba a su marido por entristecerla hablándole de la prohibición de las corridas de toros, del desastre de que se reeligieran los gobernadores [...]».

pharmacie de Diego⁵⁸³. Le panorama de l'histoire mexicaine, retracé par le narrateur dès les premières pages du roman, fait état d'une montée des forces politiques d'opposition. Par la suite, nous allons voir que cet élément devient à la fois le moteur de la trame romanesque et de la construction des personnages.

Le chapitre trois commence avec la présentation du personnage du docteur Cuenca. Le narrateur situe l'action en 1893 au moment où les réunions politiques se déplacent dans la maison du docteur Cuenca. Dans la construction du personnage nous pouvons observer le même procédé lorsque le narrateur retrace les années de guerre au cours du 19^{ème} siècle en créant un parallélisme entre le moment historique trouble et l'impossibilité, pour le docteur Cuenca, d'exercer son métier dans un climat de paix :

Octavio fue el tercero y quiso ser médico. Pero no pudo librarse de la guerra que durante casi todo el siglo XIX persiguió la vida de su país, así que estudió medicina en la Universidad de Jalapa, sólo para terminar convertido en médico del ejército juarista⁵⁸⁴.

Il retrouve la stabilité personnelle lorsque le pays retrouve la paix : « casi dos décadas después, tras muchos estudios y varias guerras, creyendo que sabía todo del amor y sus trasiegos, Octavio Cuenca volvió a encontrarse con ella entre las plantas de la casa inmutable⁵⁸⁵ ». La référence aux nombreuses guerres qui ont secoué le pays au cours du 19^{ème} siècle témoigne du grand espoir que les Mexicains avaient, avec le retour de la paix, lorsque le général Porfirio Díaz s'est installé au pouvoir.

Comme nous avons pu le constater, les trois premiers chapitres retracent une vingtaine d'années qui rendent compte de quelques faits historiques concernant la fin du 19^{ème} siècle. Le siècle se ferme avec la naissance d'Emilia et le début d'un nouveau siècle plein d'espoir : « Ella vivirá en otro siglo⁵⁸⁶ ». C'est ainsi que le destin d'Emilia est définitivement marqué par celui du pays. Les chapitres quatre, cinq et six retracent le nouvel élan politique, l'agitation des consciences ainsi que les critiques grandissantes envers le régime en place. Il y a quelques références à la figure historique de Porfirio Díaz et certaines à ses actes politiques. Ainsi, au chapitre six le narrateur évoque

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 28 « Hacia más de tres años que en la botica habían empezado a reunirse todos aquellos que por motivos justificados, o pura vocación conspirativa, tenían algo en contra del gobierno ».

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 32

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 32

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 75

l'interdiction des corridas en 1867 par le président Juárez et leur réouverture par le régime de Díaz. A travers un jeu de mots entre le nom du torero mexicain Ponciano Díaz⁵⁸⁷ (très bon ami de Diego dans le texte) et le nom du président Porfirio Díaz, la romancière retranscrit les idées politiques de Diego qui déclare à la mort de son ami le torero : « Cómo es que no se muere mejor el otro Díaz⁵⁸⁸ ». En instaurant un lien d'amitié entre Ponciano, le personnage historique, et Diego, le personnage de fiction, Mastretta continue de tisser une constante interaction entre Histoire et microhistoire en donnant une crédibilité à ses personnages. Le narrateur résume la désillusion politique de Diego à l'égard du régime porfiriste : « Porfirio Díaz llevaba entonces veinte años gobernando México. Veinte años durante los cuales pasó sin reparos de héroe republicano a dictador. Por eso mismo Diego Sauri lo había convertido en su enemigo personal⁵⁸⁹ ». Nous pouvons considérer que le début du roman trace la première génération de personnages ainsi que la situation socio-politique du pays qui déclenche le soulèvement populaire de 1910.

Le procédé est encore plus perceptible dans la construction du personnage d'Emilia puisque sa passion amoureuse avec Daniel est rythmée par les va-et-vient de la Révolution. Dans le point consacré à l'analyse du personnage d'Emilia nous avons souligné le parallélisme entre le progrès économique du pays et l'adolescente Emilia au chapitre sept. En marge du développement économique du pays, le narrateur souligne les tensions politiques naissantes. Emilia retrouve Daniel après les trois ans d'absence de celui-ci en même temps qu'elle découvre l'ombre menaçante de la Révolution sur sa passion amoureuse. Dans le texte la relation entre Emilia et Daniel évolue suivant les moments clés de la Révolution. Nous avons une première phase qui correspond à l'organisation de la révolte dans le pays lorsqu'au chapitre sept le narrateur nous fait part de la situation socio-économique :

Por ahí de 1904, las tertulias en la casa del doctor Cuenca cedieron los espacios de inocencia musical y literatura que tuvieron alguna vez, a la discusión sin tregua de los desperfectos acarreados por la bonanza modernizadora y el autoritarismo del régimen que la prohijaba⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ Figure historique et emblématique de la tauromachie mexicaine. Le premier torero mexicain à avoir toréé dans les arènes de Madrid.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 71

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 71

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 79

Un peu plus loin dans le même chapitre, le narrateur se réfère aux notes de Rivadeneira qui mentionne les conflits de 1907 en témoignant ainsi du climat politique instable : « A mediados de 1907, registró las muestras de rabia y desolación provocadas por la noticia de una matanza de obreros en Cananea⁵⁹¹, una mina de cobre en el norte del país⁵⁹² ». La fête organisée pour les quinze ans d'Emilia se transforme en réunion politique :

Su fiesta de quince años se aprovechó para hacer en casa de los Sauri la primera reunión de un club antirreeleccionista. Tales agrupaciones no sólo no estaban prohibidas, sino que abundaban como una muestra poco peligrosa de la voluntad democratizadora del gobierno. El cumpleaños de Emilia terminó entre vivas a la patria y mueras al autoritarismo⁵⁹³.

Parallèlement, dans le même chapitre, nous voyons naître l'amour entre Emilia et Daniel. De même, le narrateur nous informe sur l'engagement politique de Daniel en inscrivant le personnage au centre de certains faits historiques :

Daniel y su hermano Salvador estaban en Puebla para asistir a una reunión clandestina de varios clubes antirreeleccionistas. Volvían del norte llenos de información y cruzados por una rabia nueva. Dos semanas antes habían estado con Ricardo Flores Magón⁵⁹⁴ y otros mexicanos presos en California. Regresaron en tren⁵⁹⁵.

A partir de ce moment, le narrateur entrelace l'Histoire du pays et la trajectoire personnelle d'Emilia et de Daniel lorsqu'il transcrit la réaction de l'héroïne face au discours de Daniel: « Oyéndolo, Emilia se sintió fuera de aquel territorio y de verdad sintió el miedo que había dicho tener⁵⁹⁶ ».

Avec beaucoup d'agilité, Mastretta arrive à créer une fusion entre les deux niveaux de lecture : l'Histoire du pays et l'histoire des personnages. Le chapitre neuf est très représentatif de cette stratégie narrative. La romancière nous livre dans ce chapitre le point de vue de gens anonymes, dans une ambiance familiale, sur les actes des figures

⁵⁹¹ Ici le narrateur se réfère à un fait historique qui est la grève de Cananea de 1906.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 79

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 83

⁵⁹⁴ Ricardo Flores Magón et son frère Enrique sont des figures emblématiques de la Révolution mexicaine. En 1900 ils fondent le journal *Regeneración*, bientôt fermé par le gouvernement. Ils décident alors de poursuivre leur action de l'extérieur du pays et, en 1903, de San Antonio, puis de Saint Louis du Missouri ils reprennent la publication de *Regeneración*. En 1905, les Flores Magón fondent le Parti Libéral Mexicain (P.L.M.) qui sera rapidement la principale force d'opposition au régime avec, semble-t-il, 350 clubs clandestins, particulièrement dans le nord et dans les régions industrielles du centre.

⁵⁹⁵ *Mal de amores*, p. 90

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 91

historiques. C'est ainsi que nous voyons Josefa qui commence à lire les journaux et qui devient supportrice de la lutte *antirreeleccionista* lancée par Madero :

Durante los siguientes años, Josefa Veytia se volvió tan asidua lectora de los periódicos como lo fue siempre su marido. Todos los días el recuento de lo que iba sucediéndole al país la mantenía en vilo igual que una novela por entregas de aquellas que la hacían despertar a media noche tratando de imaginarse lo que seguiría. Su pasión por los escritores y sus ocurrencias se redujo frente a las historias que la realidad le iba regalando cada mañana⁵⁹⁷.

Ce passage montre les répercussions de l'Histoire sur la vie des gens. Un personnage simple et tranquille comme Josefa se voit également emporté par la ferveur d'un idéal politique. Cela montre à quel point cet événement historique a touché toutes les classes et groupes sociaux. C'est également un passage qui montre l'importance de la presse écrite pour influencer l'opinion populaire. Le narrateur superpose la version officielle à la version des tracts clandestins, à travers les lectures variées de Josefa. Celle-ci a toujours eu de la considération pour le président Porfirio Díaz (« en su juicio había estado siempre como el único hombre que logró conseguir un largo periodo de tranquilidad desde que no sólo ella sino sus padres nacieron en el aguerrido país del siglo XIX), mais à partir du moment où elle a accès à toutes les versions des faits (officielles et non officielles), Josefa a la capacité d'évaluer ses lectures et d'avoir sa propre opinion : « Josefa dejó de llamarlo *don Porfirio* y se convirtió en otra militante antirreeleccionista⁵⁹⁸ ». Paradoxalement, Diego devient de plus en plus pessimiste, il garde son esprit critique lorsqu'il déclare : « ¿Quién puede creer que la candidatura de Madero y sus sueños espiritistas van a servir de algo ?⁵⁹⁹ ». Le pessimisme de Diego est dû à sa très bonne connaissance des événements politiques lorsqu'il raconte à Emilia l'histoire du général Reyes. Dans son discours, Diego évoque la fameuse interview de Porfirio Díaz accordée au journaliste new-yorkais, James Creelman, sur un ton ironique et désabusé :

El general Reyes –dijo Diego– era gobernador de Nuevo León. Se volvió el candidato de unos gobiernistas ingenuos, que creyeron en eso del cambio de poderes, nada más porque Díaz quiso impresionar a un periodista gringo diciéndole cosas como que él acogería como un signo del cielo el hecho de que en su país surgiera un partido de oposición.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 113

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 113-114

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 114

[...]Díaz llamó a Reyes, Reyes se desdijo y decepcionó de golpe [...]. Negó su candidatura y ofreció su apoyo a la reelección de Díaz⁶⁰⁰.

Cette scène, racontée par Mastretta à la manière dont elle est narrée dans les sources historiques, témoigne de l'importance qu'elle accorde à l'histoire dans la construction des personnages. Le procédé est encore plus évident dans la construction du personnage d'Emilia où les différentes étapes de la Révolution accompagnent l'évolution de sa relation avec Daniel, ce que nous nous proposons d'analyser en détail dans le chapitre suivant.

Notons que la référence aux personnages historiques tels que les frères Flores Magón et Aquiles Serdán ainsi que la création de liens qui unissent ces figures historiques à Daniel et à la famille Sauri permettent d'ancrer des personnages fictifs dans des faits historiques réels. En quelque sorte, Mastretta crée dans son roman l'existence d'une famille libérale de la classe moyenne qui aurait bien pu exister à cette époque. C'est une manière originale, à notre avis, de donner un nouveau point de vue sur l'Histoire et d'imaginer comment le mouvement révolutionnaire aurait pu être vécu dans une famille libérale. De même, nous pouvons observer que dans *Mal de amores*, contrairement à *Arráncame la vida*, la romancière se réfère à des personnages historiques réellement existants pour mettre en relief les conséquences de l'Histoire sur l'histoire privée des personnages.

Le personnage d'Aquiles Serdán apparaît dans le texte au chapitre sept lorsque le narrateur nous fait part de la situation politique dans le pays entre 1904 et 1907. C'est un personnage qui apparaît au deuxième plan de l'énoncé et il passe quasiment inaperçu à la première lecture du roman. C'est lui qui informe ses camarades de la grève qui a lieu à Cananea :

La información, llevada a la tertulia por un hombre delgado y medio calvo, de ojos ardientes y voz firme, hijo de una empobrecida familia de fabricantes zapateros, llamado Aquiles Serdán, provocó desde gritos de furia hasta silencios de piedra⁶⁰¹.

Nous pouvons observer que Mastretta fait un portrait fidèle à la réalité puisque Serdán a été réellement chauve et mince, comme nous pouvons le constater en examinant des photos de l'époque⁶⁰². Il est également originaire d'une famille d'industriels qui connaît des difficultés à la mort de son père. A Puebla il était un leader

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 115-116

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 79

⁶⁰² http://www.bicentenario.gob.mx/revolucion/index.php?option=com_content&view=article&id=60

de l'opposition assez radical comme le suggère Mastretta un peu plus loin dans le même chapitre lors du discours de Daniel : « [...] sólo hubo silencio cuando Aquiles Serdán, el más radical de los líderes antirreeleccionistas, tomó la palabra para reconocer en los muchachos Cuenca a unos militantes imprescindibles para la causa de la libertad⁶⁰³ ».

Dans la réalité historique, Aquiles Serdán fonde le club politique *Luz y Progreso* et il est souvent envoyé en prison pour ses déclarations contre le régime politique en place. C'est ainsi que Mastretta fait référence à l'un de ses séjours en prison au chapitre neuf où Diego commente la lettre envoyée par Serdán a Porfirio Díaz : « En eso, Serdán se parece a Madero. Están peleándose con el gobierno, y con qué gobierno, pero quieren que el gobierno los trate bien⁶⁰⁴ ». Cette scène est l'un des meilleurs exemples où nous voyons l'interaction entre l'Histoire et la microhistoire. Le discours de Diego, avant même que la révolution ne commence, révèle le fossé entre les leaders révolutionnaires et le peuple. On a souvent reproché à Madero ses origines bourgeoises et on a souvent interprété son combat comme une lutte pour défendre les intérêts des riches.

Le mouvement maderiste s'initie à partir de la publication en 1908 de *La sucesión presidencial en 1910* par Francisco Madero. Dans ce livre, ce dernier prône un régime démocratique de libertés politiques dont le slogan était : non-réélection et suffrage universel. Il estime que le régime de Díaz est trop capitaliste et va à l'encontre des intérêts des ouvriers. Il s'adresse surtout à la classe moyenne, appelée à diriger le mouvement régénérateur. L'objectif du livre est la formation d'un parti politique : « Parti national démocratique » qui se concrétise le 22 mai 1909 avec la création du « Parti antiréélectionniste »⁶⁰⁵. Le roman de Mastretta retrace la période d'exaltation au cours de la préparation des élections de 1910. Madero trouve un fort appui dans la classe moyenne (des intellectuels indépendants, professions libérales) qui est représentée dans le texte à travers les réunions dominicales dans la maison du docteur Cuenca.

Madero, riche propriétaire du Nord, héritier du libéralisme classique de la fin du 18^{ème} siècle, trouve également le soutien des industriels du Nord et de l'Est du pays dont les entreprises sont liées au développement des chemins de fer et à l'exploitation du pétrole. La popularité de Madero commence à inquiéter les autorités et il est incarcéré le 7 juin 1910, il est libéré une fois les élections passées. A partir de ce moment il

⁶⁰³ *Mal de amores*, p. 92

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 117

⁶⁰⁵ NUNES, Americo. *Les révolutions du Mexique*. Paris :Flammarion, 1975, p. 70

apparaît comme victime du régime et sa popularité s'accroît davantage. Dans la nuit du 5 au 6 octobre, Madero s'enfuit de San Luis Potosí et gagne San Antonio d'où il rédige le *Plan de San Luis Potosí* qui devient la plate-forme de la Révolution. Il prône le suffrage direct et la restitution des terres aux anciens propriétaires. La date de l'insurrection est fixée pour le 20 novembre 1910 partout dans le pays. Zapata appuie Madero parce qu'il croit en ses promesses agraires dont la non réalisation l'amènera plus tard à se retourner contre Madero⁶⁰⁶. Ainsi, le chapitre quinze du roman s'ouvre sur le début de la Révolution à Puebla. La première phrase résume l'échec de la date emblématique du 20 novembre 1910⁶⁰⁷ :

La revolución no empezó el veinte de noviembre a las seis de la tarde, pero empezó. Siempre a distintas horas y durante todos los días que siguieron a la mañana del día dieciocho en la ciudad de Puebla⁶⁰⁸.

La romancière consacre la première séquence du chapitre au début de la révolte dans la maison des Serdán. Nous pouvons observer que Mastretta retranscrit avec une grande fidélité les événements selon ce que nous pouvons lire dans les sources historiques, en faisant ainsi du référent historique un vrai « marquage » dans la construction des personnages⁶⁰⁹. Nous pouvons observer que dans cette scène Mastretta

⁶⁰⁶ Americo Nunes signale que le *Plan de San Luis Potosí* est plus pauvre en matière de rénovation économique et sociale que celui de la candidature à la présidence *Le Programme*, parce que c'est surtout un plan politique.

⁶⁰⁷ **COVO-MAURICE, Jacqueline.** *La Révolution Mexicaine. Son passé et son présent. Op. Cit.*, p. 50 « L'insurrection générale programmée par Madero pour le 20 novembre 2010 fut un échec : dénoncés à Puebla, le dirigeant madériste Aquiles Serdán et sa famille, furent exterminés à leur domicile où ils s'étaient retranchés ».

⁶⁰⁸ *Mal de amores*. p. 211

⁶⁰⁹ http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/AQ82TR55MBCQ2FSIMJPK38HUR2LRKC.pdf « El 17 de noviembre de 1910, el gobernador de Puebla recibe informes de que Madero ha llamado a sus seguidores para que inicien la revuelta el próximo día 20. Ordena que a la mañana siguiente se realice un nuevo cateo para detener a los Serdán. Avisado de que el levantamiento corre peligro, ese mismo día Aquiles Serdán reúne a sus seguidores y propone adelantarse a la fecha establecida. En la mañana del 18 de noviembre, treinta policías al mando del general Cabrera, pretenden penetrar por fuerza a la casa de los Serdán. Éstos inician las hostilidades, una de las primeras víctimas fue el general Cabrera, el mayor Fregoso entrega sus armas. Al lugar acude el gobernador con más de mil hombres que buscan terminar con los revolucionarios. El fin es inminente, los soldados penetran a la casa, por lo que Aquiles se refugia en un pequeño sótano. Los soldados buscan afanosamente al dirigente de los rebeldes. A las dos de la madrugada del día siguiente, Aquiles Serdán levanta la piedra que disimula su escondite, apenas asoma la cabeza, el oficial de la policía montada le asesta varios tiros, incluido el de gracia ». Mastretta se réfère point par point au déroulement des faits ce matin du 18 novembre 1910 dans la maison des Serdán à Puebla.

garde tout à l'identique : les vrais noms du frère et de la sœur d'Aquiles Serdán, Máximo et Carmen, ainsi que la fusillade de la famille dans leur maison⁶¹⁰.

Dans ce passage l'instance narrative adopte deux attitudes : d'une part, le narrateur nous rapporte le déroulement de l'assaut de la maison des Serdán par la police et, de l'autre, il nous fait part simultanément des réactions des Sauri qui, depuis leur propre maison, sont des témoins auditifs du massacre des Serdán : « Durante más de dos horas el ruido de un combate encarnizado lastimó sus oídos⁶¹¹ ». Le narrateur décrit parallèlement le fait historique (l'assaut de la maison des Serdán) et le fait fictif (l'angoisse des Sauri et l'envie de Milagros d'aller secourir ses amis). Dans cette séquence nous voyons la brutalité des faits lorsque Milagros, Josefa et Diego prennent le café au moment des premiers tirs :

Milagros Veytia estaba tomando café en la cocina de Josefa su hermana, cuando el tiroteo rompió a lo lejos un silencio tenso. Llegaba desde la iglesia de Santa Clara, frente a casa de los Serdán, no había equívoco posible. Al oírlos, lo primero que se le ocurrió a Milagros fue correr a la calle y tratar de llegar hasta la casa de sus amigos⁶¹².

D'une manière assez originale Mastretta établit un lien amical entre les Serdán et les Sauri en donnant ainsi à son récit une vraisemblance de tout premier ordre. De même, la romancière ancre définitivement les personnages fictifs dans l'Histoire quand elle écrit : « Deberíamos estar ahí. Muriéndonos con ellos –dijo Milagros como parte de una deshilvanada conversación con su cuñado⁶¹³ ».

Au chapitre quinze, après la première séquence consacrée au massacre des Serdán, dans la deuxième séquence le narrateur résume en quatre phrases le mouvement de la révolte en instaurant toujours un parallélisme entre la vie des personnages et les

⁶¹⁰ *Mal de amores*, p. 211-215 « Esa madrugada el gobierno mandó allanar las casas de algunos antirreeleccionistas sobre los que desde siempre tenía sospechas. Sabiéndolo, Aquiles, Máximo y Carmen Serdán, conocidos como los más radicales líderes de los rebeldes poblanos, esperaron la llegada de la policía dispuestos a iniciar la revuelta dos días antes.

Eran las ocho de la mañana cuando llamaron a la puerta. [...] Un hombre con ojos de cuervo, reconocido como el jefe de la policía, entró al patio de la casa en la calle de Santa Clara con una pistola en la mano. [...] Dieciséis amigos de los Serdán se parapetaron junto con ellos en la altura de la finca, detrás de los tinacos o cubriéndose con las cornisas de las azoteas. Al poco rato, un número abrumador de policías inició los primeros disparos contra la casa.

[...] Escondido en un sótano frío y sudando tras el combate, Aquiles sufrió un enfriamiento que en pocas horas se volvió pulmonía. Pasada la media noche, no pudo contener la tos. [...] Un oficial de gendarmes se acercó, levantó la tapa del sótano, lo encontró y disparó a quemarropa. El resultado del levantamiento : veinte muertos, cuatro heridos, siete prisioneros y una derrota».

⁶¹¹ *Ibid.* p. 213

⁶¹² *Ibid.*, p. 212

⁶¹³ *Ibid.*, p. 213

faits historiques. C'est ainsi qu'il met sur le même plan, au niveau de l'énoncé, l'anniversaire d'Emilia et la progression de la révolte au cours du mois de février 1911 :

La revuelta en Puebla fue un fracaso, pero corrió como el fuego por el país. Para el cumpleaños de Emilia, en febrero de 1911, los rebeldes de Chihuahua habían logrado echar de su territorio al ejército federal y extendían su movimiento a la región de las minas en el oriente de Sonora. Había levantados por todas partes. Muchos fracasaban, pero otros emprendían la revuelta y muchos más celebraban en privado el éxito de sus victorias⁶¹⁴.

Ce passage nous permet d'observer la différence entre l'espace textuel consacré à la narration du soulèvement à Puebla, le 18 novembre 1910, (quatre pages et demie) et celui consacré à tous les autres soulèvements dans le reste du pays qui poursuivent le mouvement maderiste, connu également comme la première phase de la Révolution (un paragraphe). Cette différence est très significative quant aux choix de la romancière qui privilégie les faits historiques directement liés à l'histoire de ses personnages.

Il est évident qu'après la mort d'Aquiles Serdán, la Révolution semble compromise mais tous les soulèvements qui suivent montrent la volonté des forces révolutionnaires symbolisée par la mort héroïque d'Aquiles Serdán. Ce dernier incarne l'image du héros qui se sacrifie pour la patrie et son courage semble être un exemple à suivre. D'une manière générale, cette première phase de la Révolution se caractérise par l'union des forces révolutionnaires. Par conséquent le texte ne s'y attarde pas trop puisque c'est surtout aux divisions internes du mouvement révolutionnaire que s'attache la romancière dans *Mal de amores*.

En revanche, à partir du moment où les premiers désaccords entre Madero et ses partisans se manifestent sur le plan historique, nous observons, sur le plan de la fiction, le retour à un récit qui rend compte des diverses opinions dans le pays à travers la focalisation du narrateur sur la vie des personnages. C'est ainsi que le narrateur, au chapitre quinze, déplace la caméra sur Emilia qui est une « victime collatérale » du mouvement révolutionnaire comme nous pouvons l'observer lorsque le narrateur décrit sa colère :

Llevaba meses maldiciendo contra la incertidumbre que le impedía ir a la Universidad a estudiar para convertirse en una doctora de verdad. [...] Para no discutir con su padre ni con los rigores de la vida en la república, Emilia había vuelto a trabajar en la botica todas las mañanas⁶¹⁵.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 215

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 215-216

Jusqu'à la fin du chapitre, le narrateur focalise le récit sur la vie quotidienne d'Emilia qui se rapproche de Zavalza grâce à qui elle peut continuer l'apprentissage de la médecine. Dans tout le chapitre le narrateur met en scène les conséquences de la révolte sur la vie des personnages. Devant nos yeux les mois de l'année 1911 défilent : février, avril, mai. Les nouvelles de Daniel sont aussi incertaines que l'avenir du pays : fin avril Emilia reçoit la première lettre, depuis le début du conflit, selon laquelle on peut conclure que Daniel se trouve quelque part dans le nord dans la région de Zacatecas⁶¹⁶, là où historiquement la révolte était le plus suivie, ce qui confirme l'engagement de Daniel et son rôle important en tant que leader révolutionnaire de fiction à côté de personnages historiques comme Madero, Zapata et Villa. Début mai 1911 les Sauri reçoivent une lettre du docteur Cuenca qui croit son fils mort jusqu'au jour où Milagros, de retour de San Antonio, rassure les parents puisque Daniel se porte bien : « Daniel estaba sano y los rebeldes ganaban una ciudad tras otra⁶¹⁷ ». Le narrateur nous informe du bref exil de Milagros et Rivadeneira aux Etats-Unis pour fuir la répression à Puebla, suite à l'échec de la révolte. A San Antonio ils participent à l'édition d'un journal clandestin. Une fois de plus, Mastretta attribue à ses personnages des actes liés à la réalité historique de l'époque puisque, d'après les sources historiques, nous savons, par exemple, que les révolutionnaires qui ont échappé aux représailles se sont réorganisés aux Etats-Unis et plus particulièrement dans la ville de San Antonio.

Le narrateur nous informe du déroulement historique de la révolte en faisant allusion à Zapata et son insurrection à Morelos, aux nombreuses grèves et soulèvements un peu partout dans le pays, en inscrivant ainsi les protagonistes du roman au centre des événements historiques, comme nous pouvons l'observer dans cet extrait :

Milagros y Rivadeneira volvieron de San Antonio dueños de un aplomo que habían perdido durante la represión de noviembre. Pasaban los días ocupados en la escritura de un periódico clandestino. Josefa intuía que también trabajaban como mediadores entre los grupos revolucionarios y los atrevidos que les vendían armas y monturas⁶¹⁸.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 215 « La primera carta de Daniel desde que se inició la guerra llegó por correo normal, sucia y remota a finales de abril. La había puesto en la oficina de correos de un poblado en el norte de Zacatecas ».

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 219

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 219

A la fin de la séquence, Milagros vient annoncer la démission de Porfirio Díaz⁶¹⁹. La suite des événements est racontée par le narrateur à travers le point de vue de la famille Sauri. Les informations historiques sur la trêve et la formation du futur gouvernement nous sont livrées à travers le personnage de Diego : « Unas semanas después, Emilia encontró a su padre abrazado a los periódicos del desayuno con más fervor que de costumbre. Habría tregua. La revolución había triunfado y se firmarían unos acuerdos de paz que preveían la formación de un gobierno provisional⁶²⁰ ».

Les révolutionnaires organisent l'arrivée triomphante de Madero à México le 11 juin 1911 et le narrateur se réfère à cette date historique lorsqu'il nous fait part de l'excitation de Milagros et Rivadeneira qui souhaitent également emmener Emilia à ce grand événement de ferveur populaire. Le narrateur nous décrit dans le moindre détail l'accueil réservé à Madero dans la capitale. L'œil observateur et minutieux du narrateur fait défiler devant nous l'exaltation de la foule et, dans cette foule, le narrateur se focalise sur Milagros, Rivadeneira et Emilia. Lorsque le cortège approche, Emilia aperçoit Daniel qui fait partie de la garde rapprochée de Madero. Après un baiser passionné échangé avec Daniel, et trois jours à attendre son apparition, Emilia rentre désabusée à Puebla mais également décidée à oublier son fiancé. Nous pouvons observer que la tension dramatique naissante dans les relations amoureuses d'Emilia correspond à la tension politique dans le pays qui ne tarde pas à éclater au chapitre suivant⁶²¹. Le narrateur nous fait vivre l'évolution du conflit depuis l'ambiance familiale régnant dans la *casa de la Estrella* et le point de vue des Sauri sur les événements politiques :

En casa de los Sauri se discutía el futuro de la patria como en otras se discuten los deberes del día siguiente, y la botica parecía una cantina desordenada donde los parroquianos dirimían sus apegos y ambiciones antes de subir a seguir discutiéndolos tras el caldo de frijoles que Josefa tenía para todo aquel que pasara por su comedor⁶²².

Dans ce chapitre le narrateur nous fait part de la division des leaders révolutionnaires qui se reflète sur le plan de l'histoire subjective des personnages à

⁶¹⁹ La démission de Porfirio Díaz et son exil sont connus sous le nom d' « *accords de Ciudad Juárez* » signés le 25 mai 1911.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 220

⁶²¹ *Ibid.*, p. 227 « Tres días después, sin haberle visto un pelo de Daniel, tomaron el tren de regreso a Puebla. Emilia iba vestida de nuevo hasta los calzones y llevaba puesta una sonrisa de lujo y altanería que sólo proporciona el desencanto, mezclado al trato con la Ciudad de los Palacios. Cuando Josefa la vio caminar por el andén para ir a su encuentro, le dijo al padre encandilado que era Diego :
—Dios libre a Zavalza de su nueva sonrisa ».

⁶²² *Ibid.*, p. 228

travers la déception amoureuse d'Emilia qui décide d'épouser Zavalza. Le narrateur rend compte du chaos qui règne dans le pays en focalisant son point de vue sur la famille Sauri et sur Milagros, une famille mexicaine parmi tant d'autres. Rappelons qu'au cours de la période de transition, après les accords de Ciudad Juarez et la démission de Díaz, Madero est désavoué par de nombreux militants puisqu'il garde, dans le nouvel appareil politique, des personnalités issues du régime de Díaz. Dans le texte, Mastretta se réfère au massacre d'une centaine de maderistes par les troupes fédérales à Puebla le 12 juillet 1911. Madero qui arrive à Puebla au lendemain du massacre, au lieu de condamner cet acte barbare, donne l'ordre du licenciement des troupes révolutionnaires. Les militants de la première heure deviennent pessimistes. Le visage de Diego Sauri est physiquement marqué par une ride profonde apparue le jour où le leader Madero le déçoit par cet acte de neutralité envers ceux qui l'ont porté vers la victoire :

–No se puede ser neutral cuando la gente se mata en tu nombre –dijo esa noche Diego con una raya profunda entre los ojos. Ayer en la mañana no la tenía, pensó Josefa cuando volvió a mirársela, imborrable, al día siguiente⁶²³.

Milagros, qui a souvent risqué sa vie dans la lutte clandestine, semble également désabusée et de moins en moins prête à servir Madero, comme le souligne le narrateur :

Por ese tiempo tenía menos trabajo político y más dudas que nunca. No sabía en qué bando ponerse [...]. Había sido necesaria su ayuda para organizar la nueva visita, pero no puso en ello la mitad del arrojo que la caracterizaba⁶²⁴.

Josefa reste le personnage le plus optimiste. Elle se propose de faire à manger pour tous ceux qui passent par leur maison et charge Milagros de lire les journaux pour lui raconter tous les événements. Emilia, en revanche, observe l'agitation de tous ces gens, elle reste le personnage le plus lucide et capable de faire la synthèse des opinions divergentes. Ce n'est pas tellement le conflit politique qui l'intéresse mais plutôt le sort de Daniel :

Durante esos meses, Emilia oyó las opiniones más diversas sobre los hechos más extraordinarios que había presenciado su vida. [...] Hubo amigos de su padre que en cuatro semanas cambiaron diez veces su apego a Madero por furia antimaderista, y de regreso.

⁶²³ *Ibid.*, p. 231

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 230

Se había dado esa tarea como consuelo para sus propias dudas. Si la gente cambiaba de parecer político tantas veces, ¿por qué ella no podía detestar el recuerdo de Daniel una mañana y ambicionar la humedad de su entrepierna la tarde siguiente ?

Hacía semanas que las mismas preguntas rondaban por su cuerpo sin que Emilia se atreviera a repetir las sobre los oídos de nadie. Todos estaban tan preocupados por las grandes razones. ¿A quién podría importarle si volvería Daniel o en qué estaría convertido?⁶²⁵

Pour la première fois dans le texte le narrateur nous décrit une Emilia tourmentée par l'absence de Daniel et surtout par cette éternelle question : « est-il vivant ? ». Il y a une page au chapitre seize où la jeune Emilia est en train de faire un cauchemar éveillé en imaginant la mort de Daniel. L'angoisse d'Emilia surgit à travers les lignes avec une force déstabilisante et témoigne du poids des événements sur la vie psychologique du personnage.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 231-232

B. Tradition et transgression dans l'usage du référent historique dans *Arráncame la vida* et *Mal de amores*

1. L'Histoire officielle : la remise en question perpétuelle

La Révolution mexicaine est, sans doute, le référent historique le plus présent dans la prose narrative mexicaine. De ce fait, il nous semble important de faire quelques observations préliminaires sur l'importance de l'Histoire dans la fiction mexicaine pour voir, d'une part, comment Ángeles Mastretta s'inscrit dans la tradition littéraire de son pays et, de l'autre, de quelle manière la romancière incorpore et exploite le référent historique dans son œuvre romanesque.

Dans une étude très complète sur le poids de l'histoire, la mémoire et l'identité nationale dans la littérature mexicaine, Ute Seydel⁶²⁶, met en relief les diverses causes qui ont donné lieu à l'émergence d'une volonté de revisiter le passé national à travers les textes littéraires. Nombreux écrivains critiquent le discours officiel nationaliste des gouvernements postrévolutionnaires ainsi que les représentations officielles de l'Histoire au cours du 20^{ème} siècle. Le mouvement s'initie à partir des années trente à travers l'œuvre d'auteurs comme Martín Luis Guzmán, Fernando Benítez, José Revueltas. Dans cette première phase, les écrivains semblent préoccupés par l'histoire récente du pays. Ils critiquent le *caudillismo* et la trahison des idéaux révolutionnaires ; ils remettent en question aussi bien les discours sur le métissage que les objectifs atteints par la Révolution. La deuxième phase correspond aux années 50-70 où des auteurs comme Juan Rulfo, Rosario Castellanos et Elena Garro, entre autres, publient des romans emblématiques dans le panorama littéraire mexicain. C'est également à cette époque qu'apparaissent les premières critiques sur la représentation de l'Histoire dans les manuels scolaires. A partir des années 80, dans un contexte de crise de l'Etat, en tant qu'institution, accentuée par une crise économique, il apparaît davantage primordial de revisiter les mythifications, les simplifications et les distorsions de l'histoire nationale dans les représentations officielles. De nombreux écrivains ont critiqué tout spécialement la tendance à sacraliser certains héros et à en diaboliser

⁶²⁶ SEYDEL, Ute. *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2007

d'autres. De même, ils revendiquent dans les textes de fiction la mémoire de tous les groupes marginaux qui ont été mis à l'écart par l'histoire officielle.

Ute Seydel attire notre attention sur les critiques qui portent sur les représentations officielles de l'histoire dans les manuels scolaires à travers les déclarations de Jorge Ibarguengoitia qui, selon elle, est l'écrivain qui a analysé avec le plus de soin la manière dont les manuels gratuits d'histoire, les monuments, les statuts et les iconographies représentent les héros et les anti-héros nationaux⁶²⁷. Dans un article de 1973, intitulé « Sesenta años de gloria. Si Villa hubiera ganado... » Jorge Ibarguengoitia ironise sur la mémoire édifiée autour des discours révolutionnaires et des *caudillos* de la Révolution mexicaine:

Cuesta trabajo recordar que nació como un gran impulso arrollador para arrancar de su pedestal a un figurón monolítico, que sus primeros veinte años son, en realidad, una sucesión no interrumpida de acusaciones de traición y de actos de desconocimiento, que al alcanzar su mayoría de edad pasó por un periodo francamente socialista, y que al llegar a su madurez tuvo la necesidad de reconocer la existencia de ciertos problemas fundamentales de supervivencia y que se vio obligada a claudicar en muchos terrenos⁶²⁸.

Dans son œuvre théâtrale et romanesque, l'écrivain poursuit la remise en question de l'Histoire officielle. Ainsi, dans la pièce de théâtre *El Atentado* (1962), Ibarguengoitia révèle les attitudes sinistres aussi bien des évêques que des présidents Obregón et Calles face aux *cristeros*. Dans le roman *Los relámpagos de agosto* (1964), il trace un cadre satirique de la nouvelle classe politique composée des généraux victorieux de la Révolution.

A partir de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, la fiction historique devient une manifestation qui tente de réévaluer le passé pour mieux comprendre les conflits sociaux du présent. On assiste, dans la littérature mexicaine, à la déconstruction de certains mythes historiques et à la fabulation des héros et des anti-héros nationaux. Fernando del Paso lance un appel à tous les écrivains dans un article de 1983 intitulé « La novela que no olvidé » :

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 94 « A poco más de diez años de existencia de los manuales de historia, el escritor reveló en varios artículos periodísticos los defectos de estos libros. Advirtió que la interpretación de la historia nacional es plana. Ejemplifica su afirmación abordando la representación de varios momentos claves de la historia mexicana : la Conquista, la Colonia, la Independencia y la Revolución ».

⁶²⁸ Cité par Ute Seydel *Op. Cit.* p. 96

Fue un llamado para visitar momentos claves de la historia nacional con la finalidad de desacralizar a los héroes nacionales y hacer de ellos personajes de carne y hueso contrapuestos a los héroes de cartón de los libros de textos gratuitos. Fue, asimismo, un llamado para deslegitimar los grupos en el poder, para desmitificar los proyectos nacionales y deconstruir los mitos nacionales y valores en los que se han basado el Estado posrevolucionario durante décadas⁶²⁹.

Il existe, d'une part, une profusion de romans écrits immédiatement après le conflit armé et, de l'autre, dans les années soixante, avec la naissance de *La Nueva Novela Histórica*, nous assistons au retour du thème de la Révolution. Cette nouvelle tendance littéraire se caractérise par une relecture du discours officiel dont la légitimité est mise en question. Carlos Fuentes déclare : « el arte da vida a lo que la historia ha asesinado ; el arte rescata la verdad de las mentiras de la historia » et, Fernando del Paso dit explicitement que les romanciers latino-américains ont la mission de « atacar la historia oficial ». La caractéristique principale de ce nouveau courant littéraire consiste à créer une cohérence entre passé et présent par le biais d'une perspective critique du passé. Les faits historiques du passé sont évoqués en fonction du point de vue que les auteurs ont sur le présent.

Dans ce type de romans la distance historique, qui sépare l'auteur de l'époque historique à laquelle il se réfère, est effacée par le biais de quelques procédés littéraires comme le récit à la première personne, sous la forme de mémoires, où encore à travers l'usage du monologue intérieur. La disparition de la distance épique rend possible la déconstruction des mythes nationaux. Au Mexique, nous pouvons observer, dans un grand nombre d'œuvres littéraires, la mise en scène du processus révolutionnaire de 1910-1917 et des années qui suivent la reconstruction du pays. La distance narrative permet aux romanciers de donner une vision critique et ironique des faits. Il s'agit d'exprimer un point de vue différent de la version officielle présente dans les témoignages du roman historique traditionnel. *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes est l'une des œuvres les plus représentatives de cette tendance littéraire. Fuentes remet en question le processus révolutionnaire et juge tout un pays. Le personnage principal du roman est l'exemple de la promesse et de l'échec du mouvement populaire le plus controversé de l'histoire mexicaine contemporaine. Le thème de la Révolution Mexicaine (son contexte, l'élan révolutionnaire et l'échec idéologique) devient un sujet pour nombreux romanciers.

⁶²⁹ SEYDEL, Ute. *Op. Cit.*, p. 99

Une autre caractéristique de cette nouvelle tendance littéraire consiste à faire resurgir la mémoire collective et intégrer dans l'Histoire des groupes sociaux exclus de la représentation officielle. Il s'agit de se référer à des épisodes de la vie locale, quotidienne et privée de personnages anonymes ainsi qu'aux répercussions d'un événement historique dans la vie privée de tous les jours. Les romanciers mettent en scène des personnages subalternes très variés. De même, le point de vue féminin surgit avec force dans les œuvres d'Elena Poniatowska, Elena Garro et Ángeles Mastretta, entre autres. Les romancières donnent la parole au sujet féminin qui peut enfin raconter « son histoire ». Ces romans offrent non seulement des points de vue alternatifs sur des faits historiques, mais encore une critique pertinente sur les acquis et les limites du passé. Ute Seydel souligne qu'entre 1960 et 2000 le thème de la Révolution est récupéré et revisité de plus en plus par les romancières mexicaines. Après ces quelques observations sur le développement de la prose narrative mexicaine, il est important de souligner le positionnement de Mastretta par rapport au débat sur l'Histoire. Son intérêt pour l'Histoire correspond à une quête personnelle qui consiste à questionner le passé pour mieux le connaître :

Yo creo que estudiamos muy mal la historia. [...] Te enseñan la historia a los quince años y a los diecisiete, y a los diecisiete o los quince años estás mucho más interesado en otras cosas y no en los matices y en la intensidad de la historia de tu país, por ejemplo. Entonces yo he aprendido mucho escribiendo porque a la hora de escribir he tenido que indagar, he tenido que conocer. Me he contestado muchísimas preguntas que no me hubiera contestado de otro modo y para completar la idea, me he hecho muchas preguntas que no me hubiera hecho de otro modo.

¿ Por ejemplo ?

Por ejemplo, ¿ quiénes eran los verdaderos héroes durante la Revolución ? ¿ Por qué son los héroes que convertimos en estatuas o en mitos los únicos héroes ? o ¿ Fueron los mejores ? ¿ Cómo era la vida de la gente común y corriente ? ¿ Cómo era la vida de quienes no pasaron a las estatuas ? ¿ Cómo sufrieron las guerras ? ¿ Cómo entendieron su país ? ¿ Qué les pasaba ? Yo oí mucho hablar a los viejos de cosas que pasaban durante la Revolución y pasaban como en tiempo de paz. [...] Uno se imagina que no hay bailes en mitad de la guerra. Entonces, aprendí que la Revolución fue una guerra de guerrillas, que no estaba la guerra en todas partes⁶³⁰.

Les multiples questions que la romancière se pose sur le passé font ressortir une évidence qu'elle décide d'exploiter dans son œuvre. En bonne observatrice et « escuchadora », comme elle se définit elle-même, Mastretta souligne l'absence de la femme, en tant qu'individu, de l'histoire mexicaine :

⁶³⁰ HIND, Emily. *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. 2003, Frankfurt am Main : Vervuert, p. 89-90

Además, normalmente, si tú ves, no solamente es que la historia esté escrita por hombres, sino que uno se pregunta cuando lee libros de historia dónde estaban las mujeres. Casi no aparecen. Aparecen como grupos sociales, pero no aparecen como individuos. Muy pocas veces y por razones familiares como en el caso de Carmen Serdán, pero mujeres había. Hemos empezado a saber que había mujeres. Lo que pasa es que eran los ángeles del mimeógrafo de esa época. No tenían papeles protagónicos⁶³¹.

De fait, chacune des protagonistes féminines de Mastretta est l'élément par lequel les faits historiques nous sont narrés. Dans les deux romans nous avons le regard que chacune porte sur les événements politiques bien que leur rapport à l'Histoire soit différent. Certaines données associent l'expérience humaine des divers protagonistes aux grands événements historiques d'une époque que trace la romancière. Mastretta redonne à la femme mexicaine, par le biais de la fiction, la place qu'elle a dû avoir, selon elle, dans l'Histoire ; Mastretta fait parler et agir des personnages féminins qui ont dû exister, comme elle le soutient à de nombreuses reprises en s'interrogeant sur le caractère apparemment anachronique de ses personnages féminins :

Las mujeres de *Mal de amores* son también anacrónicas porque la mayoría de las mujeres no eran como esas mujeres, pero lo que yo creo es que nosotros, estas generaciones nuestras que van y vienen de una universidad a otra, que deciden su destino, que se enamoran varias veces en su vida, no salimos por generación espontánea. [...] Pero tiene que haber habido fundadoras. Lo que sucede, claro, [es que] como en mis libros suelen estar demasiado juntas, parece que así fueran todas. Esto no quiere decir que yo no sepa su condición de excepcionales. Ese es el chiste: yo quise que fueran excepcionales y son en cierto modo anacrónicas, pero son un homenaje al esfuerzo que muchas otras mujeres tienen que haber hecho, al esfuerzo anónimo de nuestras antepasadas⁶³².

Cette déclaration de la romancière nous permet d'aborder le point suivant dont l'objectif est d'analyser le positionnement des personnages féminins face à l'Histoire. Nous pouvons nous référer tout particulièrement au personnage de Catalina qui, à travers la remémoration de son passé, nous offre une vision du Mexique post-révolutionnaire de même qu'elle nous livre sa propre histoire en acquérant ainsi une épaisseur psychologique toute particulière.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 91

⁶³² *Ibid.*, p. 90

2. Arráncame la vida et Mal de amores : le personnage féminin face à l'Histoire

Sans aucun doute, nous pouvons constater que l'une des originalités de Mastretta réside dans les rapports qu'elle tisse entre les héroïnes féminines de ses romans et l'Histoire du pays. Dans *Arráncame la vida*, la narratrice découvre la réelle opposition au régime lors de sa rencontre avec le musicien Carlos Vives. Bien que Catalina ne soit jamais présentée dans le texte comme une femme engagée et militante, elle ne trahit jamais son amour. Celui-ci l'amène à ses rendez-vous avec des leaders de l'opposition. Souvent ces derniers se méfient d'elle mais la confiance que Carlos lui porte finit par les rassurer. En quelque sorte, nous pouvons considérer que la confiance de Carlos correspond à la lucidité de Catalina qui, à ce moment du récit, sait très bien qui est réellement son mari. Malgré cela, elle ne s'engage pas à combattre Andrés, l'homme politique, car sa quête identitaire la pousse à mener un combat personnel. De la même manière, dans *Mal des amores*, le personnage d'Emilia est construit sur la base de la quête personnelle du bonheur et de la réalisation professionnelle. Emilia ne s'engage pas non plus dans la lutte révolutionnaire bien qu'elle soit présente sur le terrain pour porter les premiers secours aux blessés et aux malades.

Si les protagonistes des deux romans ne sont pas politiquement engagés, ce n'est pas pour autant qu'elles ne s'expriment pas sur la réalité politique, telle qu'elle est décrite dans les deux textes. Mastretta semble ainsi suggérer que les femmes ont été écartées du pouvoir politique, réservé aux hommes, ce qui ne les a pas empêchées de penser, d'évoluer et d'élaborer une réflexion critique personnelle ; cependant il semble évident, à travers le cas de ses deux protagonistes que, pour elle, l'amour joue dans la vie des femmes un rôle plus important que la politique, et que, si l'on pense à l'évolution de Catalina, c'est par amour que les idées politiques de la femme évoluent. Catalina, en tant que narratrice de *Arráncame la vida* dénonce avec ironie le discours officiel alors qu'Emilia, par le biais de ses réflexions sur la guerre, semble être le personnage le plus lucide sur l'échec de la Révolution. Cependant, nous pouvons observer que l'engagement politique est bien présent dans les deux romans. Mastretta construit de vrais personnages militants à travers l'expérience de Carlos et Medina dans *Arráncame la vida*, ou encore Daniel, son frère Salvador, le docteur Cuenca, Milagros, Diego Sauri et tous les autres anonymes qui participent aux réunions politiques clandestines dans *Mal de amores*.

La Révolution est un moment charnière aussi bien dans l'histoire personnelle des personnages que dans celle du pays. Le poids de l'histoire se fait surtout ressentir dans la construction des personnages féminins. L'une des originalités du traitement de l'Histoire dans les romans de Mastretta consiste à mettre le personnage féminin face aux faits historiques qui apparaissent globalement comme une affaire d'hommes aussi bien dans *Arráncame la vida* que dans *Mal de amores*. Catalina et Emilia ne font qu'assister aux changements politiques et elles subissent les conséquences des choix faits par les hommes. Mastretta nous donne l'image de femmes désabusées par l'évolution de leur pays mais qui œuvrent tout de même pour leur épanouissement personnel.

Mastretta construit deux personnages féminins qui, en dépit du contexte sociohistorique, arrivent à transformer leur existence en transgressant les codes traditionnels. Le positionnement du personnage féminin face à l'histoire nous permet de voir qu'en ce qui concerne la lutte féminine, Mastretta prône dans ses romans l'action individuelle face à l'action collective d'un groupe social déterminé. Les personnages féminins de Mastretta deviennent des exemples, parmi tant d'autres, de femmes libérées. La romancière ne fait qu'imaginer des possibilités qui auront pu se présenter à l'épouse d'un cacique ou à une jeune fille issue d'une famille libérale. Il n'y a pas dans la construction des protagonistes de Mastretta, à proprement parler, la revendication d'une lutte féministe comme c'est le cas dans d'autres romans. A notre avis, il y a surtout la mise en situation du personnage féminin face à un choix de vie qui lui est propre et qu'il assume.

Dans *Arráncame la vida*, Mastretta instaure, dès le début du récit, un parallélisme entre la réalité objective du pays et la réalité subjective de la vie de la protagoniste : « ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos⁶³³ ». Mastretta choisit la première personne narrative donnant ainsi à son roman toutes les filiations génériques et discursives implicites de son choix : l'autobiographique et le confessionnel. Elle situe la protagoniste-narratrice dans des espaces déterminés : la maison du gouverneur à Puebla, la chambre à coucher, le salon où les conversations politiques ont lieu. Ainsi, le rôle de la protagoniste dans cet espace comme épouse du Gouverneur, donne à son discours une tournure ironique et crée une « double voix ».

⁶³³ *Arráncame la vida*, p. 9

Le personnage raconte l'histoire en dialoguant simultanément avec le lecteur. La narratrice met l'accent sur ces parties du discours auxquelles le lecteur doit faire attention pour comprendre le message réel. Mastretta tâche de dévoiler et d'exprimer les souhaits les plus intimes du personnage-narrateur. Catalina, l'épouse du général Ascencio, devient le centre d'observation de l'auteur. En racontant sa vie, la protagoniste se focalise en même temps sur celle du général liée à la politique et au pouvoir. Par conséquent, ce centre déplacé –de l'auteur sur le narrateur et du personnage principal sur le monde politique mexicain– crée une trajectoire qui passe du domaine intime au domaine public (celui du monde politique où les rôles sociaux sont interchangeables, où les gens se laissent dominer par ceux qui détiennent le pouvoir). Ainsi, d'une manière générale, nous pouvons observer que les personnages finissent toujours par assumer le rôle de dominateur ou dominé. Catalina qui, de femme-objet devient femme-sujet, partage la psychologie d'autres opprimés : l'envie de vengeance, le ressentiment. Elle entretient une relation ambiguë d'amour et de haine avec son mari qui incarne le pouvoir.

Dans l'œuvre de Mastretta les éléments historiques représentent des véritables « marquages » structurant les personnages car ils participent à leur construction comme « entité romanesque ». L'exemple le plus représentatif est sans doute celui d'Emilia, dans *Mal de amores*, car plus que tout autre personnage, celle-ci est « structurellement » ancrée dans les événements de la Révolution. Dès sa naissance et tout au long du récit, Emilia incarne l'idéal du renouvellement politique : « ella vivirá en otro siglo », comme aime déclarer Diego Sauri. Cette phrase symbolise l'espoir que tant de Mexicains ont eu dans le mouvement révolutionnaire. Bien que la lutte armée provoque la déception chez Diego, Milagros et Daniel, Emilia reste le seul personnage qui ne semble pas déçu par l'échec de l'utopie révolutionnaire pour deux raisons : l'une est que son père a rêvé aussi de l'épanouissement professionnel de sa fille, ce qu'elle réussit à la fin du roman ; l'autre est qu'Emilia n'apparaît jamais comme une inconditionnelle de la Révolution mais plutôt comme distanciée et critique. Même si Emilia évoque les faits majeurs de la Révolution dont elle a été témoin (directement ou indirectement), ses réflexions sur le processus révolutionnaire prouvent qu'elle se place en dehors du conflit politique contrairement à Daniel. Souvent, les propos d'Emilia dans le texte sont le présage d'une révolution inutile.

3. L'engagement politique : l'idéalisme révolutionnaire face à l'arrogance politique

Le concept d'engagement politique est présent dans les deux romans et nous pouvons constater une structure de cause à effet accentuée de manière différente d'un roman à l'autre. Dans *Mal de amores*, bien que ce roman soit postérieur à *Arráncame la vida*, Mastretta met en scène les causes de l'échec révolutionnaire à travers la construction de personnages qui incarnent l'idéal noble de la révolte de 1910, alors que dans *Arráncame la vida* l'accent est mis sur les conséquences durant la période de reconstruction du pays et l'exercice du pouvoir par les généraux victorieux de la Révolution. L'absence, dans *Arráncame la vida*, de personnages idéalistes comme Daniel (dans *Mal des amores*) confirme l'idée générale de l'échec révolutionnaire. Toute tentative d'opposition est étouffée dès le noyau fondateur et la romancière rend compte du système machiavélique mis en place par l'appareil politique postrévolutionnaire.

Ce constat nous permet de faire quelques observations sur la construction du système des personnages et de voir comment et dans quel but Mastretta utilise l'opposition entre l'idéalisme révolutionnaire et l'arrogance politique. De ce fait, il est nécessaire de rappeler et approfondir les observations sur le monde politique que nous avons eu l'occasion d'analyser dans la première partie de notre travail dans le but de comparer dans ce chapitre les stratégies narratives utilisées dans les deux romans et de voir comment le traitement du sujet évolue d'un roman à l'autre.

Le monde politique est fortement présent dans *Arráncame la vida* et correspond à une stratégie narrative de la part de l'auteur comme nous avons pu le constater dans la première partie de notre travail. Mastretta construit quelques personnages qui sont facilement identifiables comme des figures politiques ayant réellement existé. Nous avons désigné ce groupe de personnages par le terme de « personnages hybrides », selon les observations de Jorge Fernet⁶³⁴. Selon lui le roman exploite trois types de personnages : « los puramente ficticios, los reales y los híbridos⁶³⁵ ». La caractéristique principale du groupe des « personnages hybrides » consiste dans le fait qu'ils sont facilement identifiables aux personnages historiques mais vont apparaître dans le texte

⁶³⁴ FORNET, Jorge. « *Arráncame la vida* en la encrucijada ». *Casa de Americas*. 1990, Vol. 30, N° 178, p. 121

⁶³⁵ *Ibid.* p. 121

avec des noms différents en donnant l'illusion d'être des personnages de fiction. Ce procédé permet à Mastretta, d'une part, d'inscrire le récit dans un référent réel et de créer ainsi une impression d'authenticité et, de l'autre, cela lui donne la liberté artistique d'imaginer et de décrire ce monde politique selon sa propre perception.

Le personnage masculin principal du roman, le général Andrés Ascencio appartient précisément à cette catégorie de personnages. Nous avons déjà signalé qu'il peut être facilement identifié à la figure historique du gouverneur de Puebla, Maximino Ávila Camacho. Cette affirmation s'appuie sur les déclarations de Mastretta qui a confirmé à plusieurs reprises que son objectif principal fut d'écrire un roman sur ce personnage. Mastretta a effectué également un travail d'investigation sur ce gouverneur de Puebla mais le manque de preuves réelles l'a amenée à changer la focalisation du récit :

No sé en qué momento lo real se torna ficción en *Arráncame la vida*. Sé que hay en este libro mucho más ficción que realidad. Cuando intenté acercarme a la historia del hombre que se identificaría con el general Ascencio, quienes más sabían de su vida y despropósitos menos hablaron de él. Así que recorrí a mis recuerdos. De niña, escondida tras un sillón o bajo la mesa, escuché las historias horribles que de él se contaban. Para entonces hacía más de diez años que se había muerto, pero aún era un tema vivo y amedrentor. Mis parientes hablaban trémulos de cosas que nunca sabría si fueron ciertas. Reconstruí lo que recordaba, pero imaginé mucho más de lo que sabía⁶³⁶.

Nous pouvons observer des points de convergences entre les deux personnages (le fictif et le réel) dans leurs relations politiques avec d'autres personnages présents également dans le récit ainsi que par la cruauté avec laquelle ils exercent le pouvoir. Cependant, le point de vue féminin sur le fonctionnement du monde politique permet à Mastretta de créer un personnage fictif en utilisant comme point de départ le personnage réel. L'originalité de l'œuvre de Mastretta consiste précisément dans cette stratégie narrative qui transgresse également certains codes littéraires.

Autour d'Andrés Ascencio figure une constellation d'autres « personnages hybrides ». Selon les observations de Monique Lemaitre León⁶³⁷, le personnage de Heiss est inspiré de celui du millionnaire américain William Oscar Jenkins Bidd. Jenkins fut consul des Etats-Unis à Puebla. Le 19 octobre 1919 il est séquestré. Le gouvernement de Carranza considère que tout a été orchestré par Washington pour

⁶³⁶ **DE BEER, Gabriela.** *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces*. México : Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 267

⁶³⁷ **LEMAITRE LEÓN, Monique.** « La historia oficial frente al discurso de la «ficción» femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta ». *Texto Crítico*. 1996, N° 3, p. 103-104

mettre la pression sur le gouvernement mexicain et justifier ainsi le discours des États-Unis sur le climat politique instable au Mexique, peu propice aux affaires. Mastretta utilise cette anecdote dans son roman lorsqu'elle décrit le personnage de Heiss : « Se había conseguido el cargo de cónsul honorario de su país en México y había inventado un secuestro en la época de Carranza⁶³⁸ ».

Dans le roman, la narratrice nous fait part des nombreuses affaires qui associent Andrés à Heiss. Selon l'histoire réelle, William Jenkins était lié à la famille des Ávila Camacho, et plus précisément à Maximino. Il se mit à produire illégalement de l'alcool dans les années vingt dans sa raffinerie à Atenanzingo. Dans le texte, le journal *Avante* révèle les affaires qui lient Andrés à Heiss : « [...] Rodolfo y Andrés estaban coludidos con Heiss para sacar dinero del país y que se sabía que entre ambos tenían más de seis millones de pesos depositados en dólares en bancos gringos⁶³⁹ » ; ou encore, selon le même journal : « Una carta de Heiss diciendo que para cualquier defensa de los intereses norteamericanos en Puebla contaba con los "Ascencio and Campos boys" ⁶⁴⁰ ».

Comme nous l'avons vu plus haut, le personnage de Rodolfo est également identifiable à un personnage historique. Il devient Président de la République dans le récit et la période de sa présidence correspond à celle de Manuel Ávila Camacho dans l'histoire réelle. Dans le roman, ce personnage est très souvent désigné par les surnoms de « Fito » ou « El Gordo ». En réalité, le procédé souligne le sarcasme avec lequel la narratrice décrit ce monde qu'elle est en train de ridiculiser. L'image publique et officielle des hommes politiques liés au pouvoir et à la puissance, est immédiatement détruite dans le texte à travers le point de vue que la narratrice nous donne sur leur vie privée. Il faut souligner que Mastretta décrit tout au long du récit les hommes politiques avec une tonalité burlesque et elle en fait un portrait caricatural en adoptant le point de vue d'une femme qui est en train de découvrir le fonctionnement de ce monde et qui, en connaissant les dessous et les coulisses, ne peut le prendre au sérieux.

Le personnage du général Aguirre peut être identifié au personnage historique Lázaro Cárdenas si l'on prend en considération certains éléments du texte tels que l'époque du mandat présidentiel, la nationalisation du pétrole, les contacts avec les indigènes ainsi que le projet en faveur du vote féminin, auxquels la romancière fait

⁶³⁸ *Arráncame la vida*, p. 44

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 149

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 152

allusion. Notons cependant qu'Aguirre n'est pas Cárdenas et que Mastretta profite des différences entre le personnage fictif et le personnage historique pour changer l'Histoire à sa guise et au service du récit : « En literatura toda mentira es legítima mientras se respeten determinadas reglas y se evite, de ese modo, que un cotejo demasiado exhaustivo con la realidad invalide la historia novelesca », selon les observations de Jorge Fonet⁶⁴¹ auxquelles Mastretta semble adhérer. Ainsi, par exemple, dans le chapitre cinq, Andrés fait référence au général Aguirre en soulignant ses liens avec le peuple : « Una vez intentó copiarle al general Aguirre eso de pasar horas y horas oyendo a los campesinos. [...] Sólo un día soportó Andrés esa tortura. A la mañana siguiente desde el baño mentó madres contra las necias costumbres del general Aguirre⁶⁴² ».

Jorge Fonet établit également une relation intertextuelle entre le roman de Mastretta et *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán⁶⁴³ où chacun des personnages fictifs avait son équivalent dans l'histoire réelle. L'écho, souligné par Fonet, du roman de Martín Luis Guzmán dans celui de Mastretta nous semble particulièrement riche puisqu'il montre la volonté de la romancière de s'inscrire dans une tradition littéraire nationale :

No es casual que el apellido « Aguirre » haya servido a Guzmán para bautizar a uno de sus personajes más importantes ni que las dos novelas utilizan el apellido “Jiménez” para aludir a Plutarco Elías Calles. La relación intertextual entre ambas revela en la novela de Mastretta una voluntad de rescatar opciones olvidadas. El discurso novelesco anterior es también parte de la memoria. Aunque medien más de cincuenta años entre uno y otro momentos, la propuesta no es de salto sino de continuidad. Es, además desacralizadora en el sentido de que remite a un texto desacralizador precedente, y porque la continuidad misma implica la conformación de un discurso paralelo⁶⁴⁴.

Dans *Mal de amores* les personnages historiques réels apparaissent sous leurs noms propres. Il n'y a pas dans le texte de personnages « hybrides » comme c'est le cas dans *Arráncame la vida*. Ceci s'explique par la visée d'un autre aspect de la réalité historique du pays, de la part de Mastretta. Ainsi, dans *Mal de amores*, le projet de

⁶⁴¹ FORNET, Jorge. « Arráncame la vida en la encrucijada ». *Casa de las Américas*. 1990, Vol. 30, N° 178, p. 121

⁶⁴² *Arráncame la vida*. p. 78

⁶⁴³ Une œuvre considérée comme étant un roman clé du processus révolutionnaire.

⁶⁴⁴ FORNET, Jorge. « Arráncame la vida en la encrucijada ». *Casa de las Américas*. 1990, Vol. 30, N°178, p. 121-122

l'auteur correspond à l'idée de mettre en scène le processus révolutionnaire : l'organisation de l'opposition, l'éclatement du conflit et l'échec de l'idéal révolutionnaire. Dans *Mal de amores* il s'agit surtout d'attirer l'attention sur la désillusion politique de tout un peuple. Mastretta insiste énormément sur la ferveur révolutionnaire pour montrer comment la Révolution a été compromise dès sa naissance. La critique dans *Mal de amores* est sous-jacente et Mastretta focalise le point de vue du narrateur sur des personnages fictifs, modèles de ceux qui auraient dû gouverner le pays mais qui n'ont pas pu ou voulu le faire, sous-entendant ainsi que les hommes honnêtes ont été écartés du pouvoir. *Mal de amores* représente ainsi, par la création de différents personnages fictifs, l'utopie de l'homme dévoué à son pays sans aucun intérêt personnel. Nous avons largement analysé cet aspect à travers l'étude du personnage de Daniel Cuenca comme le « prototype » du leader révolutionnaire. Cet élément est également présent dans d'autres personnages comme le docteur Cuenca, la famille Sauri, Milagros Veytia. Pour autant, l'image globale créée par les deux romans de Mastretta serait celle d'une révolution qui n'a pas réussi à porter au pouvoir les hommes dont l'idéal était pur mais, au contraire, les arrivistes sans scrupules.

Ainsi, nous pouvons noter que Mastretta ne nous donne pas une vision positive du monde politique mexicain. Le roman s'inscrit dans une certaine tradition littéraire où le texte sert à véhiculer une critique du système politique et l'idée selon laquelle la société mexicaine s'est mal développée après la Révolution. Comme un certain nombre de romans similaires, *Arráncame la vida* joue un rôle important dans la désacralisation du processus révolutionnaire. Les principes révolutionnaires de justice sociale ont été trahis alors que le discours officiel essaie de s'inscrire dans la continuité des idéaux révolutionnaires. A travers la voix de Catalina, Mastretta dénonce un système politique corrompu. Mastretta multiplie les références en construisant un système de personnages masculins secondaires qui incarnent et exercent le pouvoir. Le regard critique et négatif qu'elle porte sur ce monde s'exprime dans le texte en ridiculisant ces hommes politiques. L'humour, l'ironie et le sarcasme sont des éléments qui caractérisent les stratégies narratives de Mastretta aussi bien dans *Arráncame la vida* que dans *Mal de amores*. Les déclarations de Mastretta sur le sujet sont révélatrices du choix de la romancière d'utiliser le monde politique mexicain comme toile de fond de son projet littéraire. Mastretta présente un portrait critique de la situation politique du pays à un moment crucial de l'Histoire mexicaine qui aboutit à la désillusion des révolutionnaires.

C'est également une manière de porter un regard critique sur le présent qui n'est qu'une réplique du passé :

Como otros escritores, yo necesito contar con la idea de que escribo sobre algo que pudo suceder. Por eso, en *Arráncame la vida* eché mano de personajes y situaciones reales que me ayudaran a tejer la ficción en que se convirtió mi novela. Me atraía hablar del poder, imaginarme las emociones y pensamientos que puede haber dentro de personas que decidían destinos ajenos. Durante los años treinta y cuarenta estaba formándose lo que ahora es México. Muchos de los modos de hacer política, de intuir y crear problemas, así como el autoritarismo y la falta de justicia que hoy rigen nuestro país se gestaron entonces. Me resultó muy atractiva la idea de mirar dentro de quienes iniciaron los malos hábitos políticos que aún padecemos⁶⁴⁵.

Si dans son premier roman *Arráncame la vida* Mastretta utilise le passé pour véhiculer une critique du présent, nous pouvons observer que dans *Mal de amores* la romancière poursuit cette réflexion sur le passé en intégrant cette fois dans le récit ce qui semble être son idéal politique à travers le personnage de Daniel Cuenca. Dans la manière dont Mastretta trace les faits historiques, nous pouvons observer une différence entre les deux romans : dans *Arráncame la vida* le seul point de vue de Catalina permet de faire passer une critique féroce de ceux qui ont utilisé la Révolution à des fins personnelles alors que dans *Mal de amores*, la présence d'un narrateur à la troisième personne, qui raconte en particulier les faits historiques et qui permet d'avoir accès aux opinions de plusieurs personnages, donne une vision beaucoup plus ample et moins subjective de la Révolution elle-même. L'image qu'il donne de la révolution est celle la plus couramment admise : Madero lance la révolution en faisant aux paysans dépossédés de leurs terre des promesses qu'il ne tiendra pas. De même, les revendications paysannes ne sont pas les mêmes que les revendications démocratiques et capitalistes qui seront à l'origine des conflits d'intérêts entre les leaders révolutionnaires. Le second roman de Mastretta rend compte de ce dernier aspect de la révolution à travers les opinions de différents personnages dans le texte qui permettent de faire un parallélisme avec les documents d'historiens. Ce qui est nouveau dans le texte de Mastretta, par rapport au contexte historique, c'est le personnage de Daniel qui

⁶⁴⁵ **DE BEER, Gabriela.** *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces.* México : Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 266

à la fin du roman devient l'idéaliste qui cherche à réconcilier les différents groupes, ce qui semble exprimer le rêve de Mastretta : si les différents groupes avaient réussi à gouverner ensemble, le Mexique n'en serait pas là.

Cette partie nous a permis de déterminer l'importance du cadre spatio-temporel dans la construction des protagonistes. Si le cadre historique se dessine comme l'élément déterminant qui précipite l'évolution d'Emilia vers un choix peu habituel, celui d'aimer deux hommes à la fois, nous pouvons constater que dans le personnage de Catalina, le contact direct avec le pouvoir et la progressive prise de conscience sur le fonctionnement de la vie politique, provoque une réaction transgressive au moment où Catalina se remémore son passé. En revanche, le portrait sombre que Mastretta dresse des causes et des effets de la lutte révolutionnaire s'inscrit dans la tradition littéraire mexicaine. Quant au traitement de l'espace, nous avons observé le détournement sémantique de la maison : ce lieu symbolique de la condition féminine. C'est l'élément qui représente, selon nous, la démarche la plus subversive dans l'écriture de Mastretta qui permet de redonner à la maison une valeur positive : bien qu'elle reste toujours associée à la femme, elle se dessine à travers l'écriture de Mastretta comme un espace libérateur et non plus oppressif pour la femme. Cette dernière observation nous donne l'occasion d'ouvrir la dernière partie de ce travail qui s'attache notamment à mettre l'accent sur le style et les techniques narratives de Mastretta en étudiant une série de transgressions que la romancière opère quant à la mise en écriture du « personnel » des deux romans.

**TROISIÈME PARTIE :
STRATEGIES NARRATIVES DE
MASTRETTA**

Dans cette partie nous allons étudier la construction des figures romanesques en nous intéressant aux modalités narratives utilisées par Ángeles Mastretta. D'une manière générale, nous pouvons constater qu'aussi bien *Arráncame la vida* que *Mal de amores* se caractérisent par la simplicité narrative, par le choix de récits linéaires qui facilitent la lecture et par le recours à un narrateur unique dans chaque roman : une narratrice homodiégétique, dans le premier, un narrateur hétérodiégétique, dans le deuxième. La simplicité narrative des deux romans semble être une stratégie utilisée par la romancière afin de rendre plus accessible la construction de figures féminines transgressives à une époque historique donnée.

D'autre part, il nous a semblé impossible de déterminer les caractéristiques de l'écriture de Mastretta sans envisager l'œuvre de cette romancière dans un ensemble plus vaste. C'est la raison pour laquelle, dans un premier temps, nous nous poserons la question de l'inscription de l'œuvre de Mastretta dans des catégories telles que le roman féminin, le roman mexicain, le roman latino-américain. Nous dégagerons ensuite un certain nombre de caractéristiques attribuées à ce que des critiques littéraires ont appelé « écriture féminine », tout en tenant compte du fait que la plupart des romancières ayant publié dans les années 80 rejette le qualificatif « féminin » accolé à leur littérature. Et nous nous appuyerons en particulier sur des déclarations de la romancière qui nous semblent révélatrices de ce que nous venons d'énoncer.

Par la suite, nous dégagerons les effets de sens produits par l'écriture de Mastretta à travers l'analyse des voix narratives, des effets de style basés sur le langage, l'humour, l'ironie, la parodie et la théâtralisation qui abondent dans les deux textes ; le mélange de genres littéraires est, à l'évidence, une autre stratégie narrative qui permet la transgression des codes littéraires ainsi que la référence à la culture populaire. Nous finirons notre analyse en nous référant à l'unité thématique amour et identité féminine qui se trouve être le moteur des deux romans.

I. L'écriture féminine

A. La femme écrivain dans le cadre littéraire hispano-américain

En 1985, *Arráncame la vida* obtient, lors de sa première édition, le prix Mazatlán, comme le signale la deuxième de couverture de l'édition Cal y Arena. Ce roman, ainsi que *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel, deviennent des *best-sellers* mondiaux des années 80, ce qui constitue un fait rare dans l'histoire du marché littéraire mexicain. De plus, le phénomène n'est pas strictement mexicain, il concerne d'autres pays latino-américains. Or la présence d'auteurs dans la littérature latino-américaine est un phénomène relativement récent (plus récent que dans la littérature européenne ou nord-américaine). Dans le premier tiers du 20^{ème} siècle, la présence féminine se limite à quelques auteurs comme Gabriela Mistral⁶⁴⁶ (1889-1957), Teresa de la Parra⁶⁴⁷ (1889-1936), Rosario Castellanos (1925-1975) et Silvina Ocampo (1903-1993). Dans les années 60, des romancières comme Elena Poniatowska, Claribel Alegria, Rosario Castellanos, entre autres, étaient reconnues tant par la critique que par le public. Cependant, ce n'est qu'avec l'arrivée d'Isabel Allende et son roman *La casa de los espíritus* (1982), que commence le « boom » du roman féminin latino-américain et que naît un intérêt pour les femmes écrivains d'Amérique Latine.

Nous pouvons donc observer que la présence massive des femmes dans la littérature latino-américaine contemporaine est un produit des temps modernes. La révolution sexuelle et l'accès plus massif de femmes à des emplois salariés, au cours des années 60, ont certainement joué un rôle important dans ce phénomène. L'utilisation de la pilule contraceptive et la présence croissante des femmes sur le marché du travail ont contribué à redistribuer des rôles et à détruire des mythes. Il faut noter qu'en Amérique Latine, un continent où le machisme est très présent, la libération de la femme a lieu surtout dans les villes et plus concrètement dans les classes moyennes et intellectuelles.

⁶⁴⁶ Gabriela Mistral est également le premier auteur latino-américain à recevoir le prix Nobel de littérature en 1954. Dès 1923 elle traite de la condition de la femme en Amérique Latine dans *Lecturas para mujeres*, de même elle rend hommage au corps maternel dans *Ternura*, 1924.

⁶⁴⁷ Teresa de la Parra a écrit deux romans qui l'ont immortalisée dans toute l'Amérique Latine : *Ifigenia*, 1924 et *Memorias de Mamá Blanca*, 1929.

Cette situation particulière du sous-continent latino-américain va donner naissance à une littérature qui met en scène les problèmes spécifiquement féminins, comme le signale Jorge Ruffinelli⁶⁴⁸ :

El feminismo es una de las fuerzas gravitantes, una de las novedades de la literatura de los años 80. [...] No se trata sólo del feminismo del uso antiguo, militancia de los años 20 por derechos igualitarios, ni siquiera la pregunta por una escritura específica, ni la exhumación de escritoras del pasado, sino ante todo de feminismo como nueva perspectiva de análisis que denuncia y cuestiona radicalmente las falsas hegemonías, el poder de una cultura patriarcal y homocéntrica como es la latinoamericana, la constitución y el predominio de un canon literario basado en esas estructuras de poder.

On peut, de plus, remarquer que la littérature cesse d'être le monopole des hommes au moment où, par ailleurs, la littérature latino-américaine connaît un énorme succès international grâce aux œuvres de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa et Julio Cortázar, entre autres. Cependant, à partir de l'énorme succès d'Isabel Allende jusqu'à nos jours, il surgit une série d'auteurs qui sont publiés non seulement en Amérique Latine mais aussi dans le monde entier. Álvaro Salvador remarque à juste titre que le « boom » des femmes écrivains est le produit de l'autre « boom » des années 60 qui a créé les conditions littéraires et socioculturelles de son émergence⁶⁴⁹. Cependant, d'autres critiques comme Elena Araujo⁶⁵⁰ dénoncent le fait que le « boom » des années 60 a complètement écarté les femmes écrivains comme Rosario Castellanos, Elena Garro et Elena Poniatowska, entre autres.

Le phénomène qu'a constitué le succès de certains romans latino-américains écrits par des femmes a été analysé par certains critiques et auteurs, tels que Fabienne Bradu, Sara Sefchovich ou Christopher Domínguez Michael, comme une simple opération de marketing lancée par quelques grands groupes éditoriaux⁶⁵¹. Christopher

⁶⁴⁸ **RUFFINELLI, Jorge**. « Los 80 : ¿Ingreso a la posmodernidad ? » *Nuevo Texto Crítico*, 1990, N° 6, p.38-39

⁶⁴⁹ **SALVADOR, Alvaro**. « El otro boom de la narrativa hispanoamericana : los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta ». *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 1995, N° 41, p 165-175

« [...] un fenómeno tardío, cuyas características, condiciones y funcionamiento, responde a una lógica cultural que –creo poder afirmar –nunca podría haberse producido sin la existencia del boom y, sobre todo, sin unas condiciones literarias y socioculturales [...] » p. 166

⁶⁵⁰ Citée par **CANTERO ROSALES, María Ángeles**. *El « boom femenino » hispanoamericano de los años ochenta*. Granada, Universidad de Granada : 2004, p. 114

⁶⁵¹ Rappelons que les *booms* successifs du roman latino-américain et, en particulier celui qui a suivi la parution des premiers romans de Mario Vargas Llosa et *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, ont fait l'objet de commentaires similaires.

Domínguez Michael déclare au sujet du roman de Mastretta : « Pero su increíble éxito internacional corresponde más a las nada caprichosas leyes del comercio que a su profundidad literaria⁶⁵². » Les jugements de Fabienne Bradu et Sara Sefchovich sont tout aussi virulents. Selon la première : « la tragedia mayor de esta novela es el lenguaje con que está escrita ». Quant à Sara Sefchovich, elle déclare : « Ella quiere vender y para eso escoge un tema adecuado : el sexo y el poder puestos al día, es decir, puestos en una mujer⁶⁵³ ».

Il faut également noter les multiples comparaisons entre Isabel Allende et Ángeles Mastretta, accusées toutes les deux d'utiliser leur « sex-appeal » pour vendre : « No faltan quienes piensan que ambas explotan al máximo su « sex-appeal » como maniobra publicitaria para incrementar sus ventas y que esto es, en última instancia, lo único que les interesa⁶⁵⁴ ». Les deux *best-sellers* mexicains appartiendraient, selon certains critiques, à la littérature commerciale, « grand public », comme l'a également observé Aralia López González⁶⁵⁵ :

El éxito de ventas de estas novelas ha inducido a pensar que se trata de literatura « light » –término nuevo en la jerga literaria del país – ; es decir, que se trata de una literatura comercial más que de obras « buenas » y respetables desde el enfoque de la « alta » cultura, evidentemente patriarcal. A partir de este fenómeno, resulta obvio que el *mercado* es ya un elemento determinante en el campo intelectual.

Ce type de jugement manifeste le mépris assez courant pour la littérature écrite par des femmes. C'est sans doute ce mépris, ainsi que la marginalisation que suppose l'étiquette « littérature féminine », qui explique que de nombreuses romancières récusent, à l'heure actuelle, cette classification et souhaitent être considérées comme des écrivains à part entière, sans distinction de genre. Tel est le cas d'Ángeles Mastretta. Ainsi, nous pouvons constater l'agacement manifeste de Mastretta qui se lit dans la réponse qu'elle donne à la question –« ¿Crees que hay una literatura mexicana femenina ? » à laquelle Mastretta répond avec beaucoup d'humour en posant une autre question :

Sí, puedes hablar de que hay un grupo de mujeres escribiendo, pero también hay un grupo de hombres escribiendo y a nadie se le ocurre preguntar si hay una literatura mexicana masculina. Lo que otra vez te hace pensar : ¿Vamos a obtener

⁶⁵² Cité par Alicia Llarena

⁶⁵³ SEFCHOVICH, Sara. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México : Grijalbo, 1987, p. 228

⁶⁵⁴ REISZ de RIVAROLA, Susana. « Cuando las mujeres cantan tango » in Karl Kohut (éd.). *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt, Vervuert : 1995, p. 143

⁶⁵⁵ LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. « Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980) ». *Revista Iberoamericana*. 1993, N° 164-165, p. 665

nuestra cuota de aceptación en la sociedad ? Sí, hay una literatura que estamos haciendo las mujeres, pero lo que yo creo que deberíamos pensar y proponernos es formar parte de la literatura que estamos haciendo los escritores⁶⁵⁶.

Mastretta réfuse même l'idée de l'existence de thèmes abordés plus spécifiquement par les femmes ; ainsi, à la question «¿Crees que hay una manera femenina de escribir que es distinta de la manera masculina de hacerlo ?», répond-elle:

No estoy segura de cómo responder. Podría decir que sí, que hay un discurso exclusivamente femenino, que sólo las mujeres podemos hablar de nuestras pasiones, nuestro tedio, nuestras incertidumbres, pero entonces, ¿qué decir del corazón de Emma Bovary, del de Ana Karenina ? ¿No son personajes femeninos dibujados con toda precisión ? ¿No han sido leídos y venerados por las mujeres durante años ?

¿Y las descripciones de los ámbitos interiores ? Uno podría decir que el modo en que Virginia Woolf o Isak Dinesen (Karen Blixen) o Agatha Christie o Jane Austen son capaces de describir una casa, un juego de té, unas sábanas, es exclusivamente femenino ; sin embargo, las sábanas y los comedores de Balzac son un recuerdo nítido en la cabeza de cualquier lector o lectora. A veces creo que sólo una mujer puede hablar con precisión de un recuerdo referido a los olores y sabores, pero entonces, ¿por qué es tan famosa la magdalena de (Marcel) Proust ?

El amor –tema favorito de la literatura –, pero también las pasiones prohibidas o imposibles, la risa, la voluntad de absoluto, el poder, el odio, la guerra, son temas elegidos lo mismo por hombres que por mujeres. Y pueden ser tratados con la misma sabiduría literaria por cualquiera de los dos sexos⁶⁵⁷.

Quoi qu'en dise Mastretta, un certain nombre de femmes écrivains, comme Brianda Domecq, María Luisa Puga, Silvia Molina, Laura Esquivel et Carmen Bullosa, représentatives de cette nouvelle génération qui naît dans les années 80, présentent des caractéristiques communes, bien que quelques différences les opposent. Certaines se sont consacrées à l'écriture avec l'intention d'en faire leur métier et d'autres arrivent sur le terrain littéraire assez tardivement⁶⁵⁸. Il nous semble important de souligner quelques caractéristiques concernant l'œuvre de ces romancières contemporaines de Mastretta, pour rendre compte du contexte littéraire dans lequel celle-ci s'inscrit. Parmi les figures les plus importantes des années 80, il faut noter le nom de María Luisa Puga et de son

⁶⁵⁶ (De) BEER, Gabriela. *Escritoras mexicanas contemporáneas : cinco voces*. México : Fondo de Cultura Económico, 1999, p. 264, c'est nous qui soulignons. Ici nous citons la question posée par Gabriela de Beer dans son entretien avec la romancière mais dans tous les autres entretiens que nous avons pu consulter nous avons retrouvé la même question. De ce fait, l'obstination des journalistes sur le sujet témoigne de la difficulté de définir ce qu'est « l'écriture féminine ». Dans ce travail nous ne cherchons pas à poursuivre le débat ce qui nous semble être un moyen de rester fidèle aux convictions de la romancière. Si nous évoquons quelques caractéristiques de l'écriture féminine c'est dans le seul but de mettre en valeur le style narratif de Mastretta.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 269

⁶⁵⁸ (De) BEER, Gabriela. *Op. Cit.* L'étude de Gabriela de Beer se base sur l'œuvre de María Luisa Puga, Silvia Molina, Brianda Domecq, Ángeles Mastretta et Carmen Bullosa

roman le plus connu *Las posibilidades del odio* (1978), fruit de son expérience d'un an et demi à Nairobi. D'une manière générale, comme le signale Gabriela de Beer, son œuvre se caractérise par sa dimension cosmopolite. Elle a beaucoup voyagé à travers le continent africain et l'Europe, ce qui lui a donné la possibilité d'observer les relations humaines en-dehors de son pays natal pour mieux approfondir la construction psychologique des figures romanesques qu'elle crée dans ses livres. Dans *Pánico o peligro*, *Antonia* ou *La viuda*, María Luisa Puga invente des personnages féminins complexes et fascinants qui luttent contre le conformisme de la société et qui arrivent à vivre selon leur gré. Elle a également écrit des contes expérimentaux et fantastiques (*Accidentes*, 1981) mais sa principale occupation littéraire reste l'analyse des relations entre les hommes et les femmes que nous retrouvons dans *La forma del silencio* de 1987.

Une autre romancière importante qui fait partie de la génération de Mastretta est Carmen Bullosa. Dès l'âge de quinze ans, elle décide de se consacrer à l'écriture. Son œuvre est abondante et variée : des pièces de théâtre, des romans, de la poésie. Ses romans font ressortir l'intérêt que la romancière porte à l'Histoire, aux mythes et au pouvoir des mots. Dans *Mejor desaparece*, Carmen Bullosa met en scène les relations familiales conflictuelles. Dans *Antes*, elle s'intéresse au thème de l'enfance douloureuse et dans *La Milagrosa*, la romancière rend compte de la situation politique au Mexique avant les élections présidentielles de 1994.

Quant à Brianda Domecq, Gabriela de Beer souligne à la fois son désir d'écrire sur les femmes et sa volonté de promouvoir la littérature écrite par des femmes. La globalité de son œuvre se caractérise par l'exploitation du thème de la femme et des mythes qui l'entourent, en mettant en scène la lutte de celle-ci pour se libérer d'une société patriarcale et répressive. Parmi ses œuvres, nous pouvons citer *La insólita historia de la Santa de Cabora*.

En dernier lieu, il est important de souligner un trait commun aux cinq romancières qui ressort des entretiens réalisés par Gabriela de Beer : l'importance des romancières de la génération antérieure comme Rosario Castellanos (*Balún Canán*, 1957 ; *Oficio de tinieblas*, 1962), Elena Garro (*Los recuerdos del porvenir*, 1963) et Elena Poniatowska (*La noche de Tlatelolco*, 1971 ; *Hasta no verte, Jesús mío*, 1969), entre autres, qui ont donné une impulsion à la production et la reconnaissance de la littérature écrite par des femmes. Aucune étude sur les romancières mexicaines

contemporaines ne serait complète si elle ne mentionnait pas l'énorme avancée que ces pionnières des lettres mexicaines ont rendue possible. Il faut également rappeler, en accord avec les observations de Mempo Giardinelli, que les romancières mexicaines ont bénéficié d'une reconnaissance supérieure, même si elle n'est que relative, à celles qui a été accordée aux romancières d'autres pays latino-américains : « al contrario de lo que pasó en otros países, en México –país de machismo proverbial –las mujeres siempre tuvieron lugar en la narrativa⁶⁵⁹ ».

Gabriela de Beer insiste sur le fait que toutes ces romancières des années 80 reconnaissent l'importance de la génération qui les a précédées : des femmes dont le travail fut novateur et servit à mettre en lumière des sujets qui n'avaient pas été traités auparavant. Elles considèrent également que ces femmes ont franchi des obstacles pour s'affirmer en tant qu'artistes à part entière. Ce sont elles qui ont permis le développement extraordinaire de l'écriture « féminine » dans le monde littéraire contemporain. Selon Gabriela de Beer, ce sont les lecteurs qui détermineront la place qu'occuperont ces romancières dans l'histoire de la littérature mexicaine.

Par ailleurs, Gabriela de Beer souligne l'investissement de chacune de ces romancières dans la création littéraire. Elle ajoute que toutes ces femmes écrivains ont mentionné les difficultés qu'elles ont rencontrées pour que leurs œuvres soient acceptées par le monde littéraire et qu'elles prennent leurs distances par rapport aux doctrines féministes parce qu'elles ne souhaitent pas qu'on les présente comme des « femmes écrivains ». Leur objectif est d'être reconnues comme des écrivains à part entière, « que las incluyan en la literatura mexicana », comme a déclaré Mastretta.

⁶⁵⁹ GIARDINELLI, Mempo. « Panorama de la narrativa mexicana en los 80 ». *Ínsula*, 1989, N° 512-513, p. 25

B. Quelques caractéristiques de « l'écriture féminine »

Ces observations préliminaires sur l'inscription de la femme écrivain dans le contexte littéraire mexicain et hispano-américain nous conduisent à rappeler les éléments communs à de nombreuses fictions écrites par des femmes et qui peuvent apparaître comme des caractéristiques génériques. Il s'agit de la forme personnelle, la tendance à l'autobiographie, le peu d'aventures et d'histoires événementielles au profit d'un fort intérêt pour la psychologie, d'une écriture centrée sur l'intériorité et les espaces intérieurs (peu d'espaces extérieurs), d'un goût pour les détails quotidiens, concrets, souvent jugés insignifiants, d'un sentimentalisme romantique qui entraîne un goût marqué pour les genres populaires tels que le mélodrame. C'est à ces différentes caractéristiques que nous allons nous intéresser afin d'analyser dans quelle mesure les deux romans de Mastretta correspondent à ces stéréotypes génériques et dans quelle mesure ils les transgressent.

Dans son étude sur « l'écriture féminine », Susana Reisz de Rivarola met en relief quelques caractéristiques spécifiques aux romancières qui se font connaître au cours des années 80⁶⁶⁰, comme Isabel Allende, Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, Susana Thénon ou encore l'espagnole Rosa Montero⁶⁶¹. Selon cette critique, ces romancières représentent le mieux le phénomène du « boom » féminin, bien qu'il y en ait d'autres dont l'œuvre peut être incluse dans cette liste, comme Luisa Valenzuela, Rosario Ferré et Ana Lydia Vega. De ce fait, la critique observe que l'absence apparente de prétentions esthétiques, de sophistication et d'originalité ainsi que l'imitation aussi bien du langage populaire que du langage soutenu, représentent l'une des caractéristiques principales partagée par de nombreuses romancières :

El estilo de Isabel Allende se puede leer, en efecto, como una copia simplificada del estilo de García Márquez, el de Ángeles Mastretta como una retahíla de frases hechas que apuntan al chiste seguro, el de Laura Esquivel como un híbrido de recetario y folletín con aderezos real-maravillosos y el de Rosa Montero –sobre todo en la novela mencionada –como nostálgica rehabilitación de la cultura popular, mediatizada –además

⁶⁶⁰ REISZ de RIVAROLA, Susana. « Hipótesis sobre el tema "escritura femenina" e hispanidad ». *Tropelias*, 1990, N° 1, p. 199-213

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 201. En ce qui concerne l'œuvre de Rosa Montero, Susana Reisz mentionne plus précisément son roman *Te trataré como a una reina*, dont le titre est emprunté à un boléro comme dans le cas de Mastretta. La critique observe également qu'il s'agit d'un phénomène « hispanique » et de ce fait elle inclut dans sa réflexion des romancières espagnoles comme Rosa Montero, Maruja Torres et Almudena Grandes.

–por la imitación de ciertas tendencias de la narrativa hispanoamericana de las dos últimas décadas⁶⁶².

Susana Reisz souligne également la simplicité narrative qui caractérise l'œuvre de ces romancières et qui cache un effet esthétique qu'elle qualifie de « mimetismo verbal y de dialogismo sutilmente subversivo⁶⁶³ ». Quant à l'expression « écriture féminine » et l'ambivalence qu'elle implique (puisqu'elle ne permet pas de distinguer la désignation biologique de la culturelle), la critique souligne les différentes interprétations possibles : « literatura hecha por mujeres ; literatura para mujeres (hecha por mujeres u hombres) ; literatura con marca de feminidad textual ; literatura sustentada en una ideología feminista⁶⁶⁴ ». L'interprétation « littérature pour les femmes » ne nous semble pas essentielle dans notre étude, en revanche le concept de « literatura con marca de feminidad textual » que Susana Reisz utilise, pour différencier cette littérature de celle qui est strictement féministe, nous apparaît comme le plus pertinent dans la mesure où il évacue le débat entre ce qui pourrait relever du biologique et ce qui renverrait au culturel et où il implique de partir du texte :

[...] un tipo de escritura que expresa formas específicas de experiencia basadas en una forma específica de marginalidad y que lo hace a través de ciertas estrategias discursivas condicionadas por el carácter patriarcal de la institución literaria y por la necesidad de someterse a, o de confrontarse con, una autoridad textual ejercida por una voz masculina en nombre de la humanidad⁶⁶⁵.

Nous pouvons observer que ce concept rappelle celui de Marta Traba qui parle de « escritura diferente ». Jorge Ruffinelli observe, quant à lui, que dans toutes ces œuvres « se pulveriza la noción de centro, orden y jerarquía, y se inicia un novísimo trabajo sobre los márgenes, las periferias, las minorías ». Alicia Larena semble également soutenir cette idée lorsqu'elle déclare à propos de *Arráncame la vida* : « esa voz desde el interior de la mujer, desde la intimidad de una conciencia periférica, marginada, desde el "feminismo" no debe entenderse como la práctica del feminismo al uso antiguo sino ante todo como una nueva perspectiva de análisis que denuncia y cuestiona radicalmente las falsas hegemonías ». On voit ainsi se dessiner un premier axe intéressant concernant le point de vue féminin, un point de vue marginal, partant de la

⁶⁶² *Ibid.*, p. 201

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 201

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 202

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 202

marge de la société, ce qui s'explique par la position que la femme a traditionnellement occupée dans la société.

Ces observations préliminaires sur les caractéristiques principales que les critiques ont relevées dans la production littéraire écrites par des femmes dans les années 80 nous amènent également à rappeler quelques autres éléments soulignés par les critiques. Nous avons vu que, en règle générale, on attribue aux femmes un certain romantisme et sentimentalisme. Dans ce cas il convient de s'interroger : le romantisme et le sentimentalisme sont-ils attribués à toutes les femmes ou aux seules femmes qui écrivent ? Le problème impliquerait alors de prendre en compte la littérature écrite pour les femmes, pas seulement celle écrite par les femmes. On remarque également que l'on reproche aux femmes leur goût pour les genres populaires comme le mélodrame ou le roman à l'eau de rose, et aux femmes écrivains de trop pratiquer ces sous-genres littéraires. Cela devient un argument pour enlever toute valeur littéraire à leurs œuvres. Or il convient de rappeler que le mélodrame et le roman à l'eau de rose ne sont pas des genres cultivés exclusivement par des femmes⁶⁶⁶. L'héroïne de mélodrame a rempli des milliers de pages dans des romans ou des feuilletons et, comme le signale Mária Russoto, elle peut être considérée comme un modèle persistant dans la construction des figures romanesques féminines :

Asociar lo melodramático a la producción literaria de las mujeres no es arbitrario. [...] Si, como figura central, ella nace de la mentalidad patriarcal en los suntuosos escenarios de la ópera italiana –contexto que define el género como de nivel « serio » y con leyes propias– es sobre todo el romanticismo de 800 el movimiento que explota, transforma y difunde, en todos los géneros y subgéneros artísticos, la serie de imágenes que hoy continúa vinculada a ese seductor modelo del comportamiento femenino, prolongándose incluso en la ficción más reciente⁶⁶⁷.

Le code du mélodrame inspire, encore au 20^{ème} siècle, la construction des personnages féminins, mais ces figures féminines n'ont pas toutes été créées, tant s'en faut, dans des fictions écrites par des femmes. Il s'agit, bien souvent, d'une stratégie narrative, radicalisée par Manuel Puig, par exemple, stylisée jusqu'aux limites du kitsch et du mauvais goût, avec ses provinciales marquées par « l'éducation sentimentale » des

⁶⁶⁶ Dans *Parlez-moi d'amour* (Pulim, Limoges, 1999), Ellen Constans signale que c'est seulement vers 1945 que les auteurs femmes deviennent majoritaires dans le sous-genre « roman à l'eau de rose », ce qui n'était pas le cas auparavant, et elle rappelle également que l'on trouve de nombreux auteurs masculins dans la collection Harlequin, créée au Canada en 1949.

⁶⁶⁷ **RUSSOTO, Mária.** « Pequeña diacronía : la heroína melodramática ». *Escritura*. 1991, N° 31-32, p. 231-232

feuilletons radiodiffusés et du cinéma hollywoodien des années 40-50. Souffrance, amour, fatalité, tels sont les sujets qui désignent le centre de la vie de l'héroïne de mélodrame.

Certains critiques ont également soutenu l'idée selon laquelle les œuvres écrites par des femmes sont plus explicatives qu'interprétatives de l'univers ; qu'elles se déroulent dans des espaces intérieurs et traduisent des états existentiels, subjectifs, lyriques ; qu'elles prêtent beaucoup d'attention aux détails insignifiants. Selon Beatriz González Stephan⁶⁶⁸, ce genre de définitions est réducteur ; en les rendant universelles et génériques à toute la production littéraire, elles ne prêtent pas attention aux différences de classe, de culture et d'époque. Par ailleurs, nous pouvons noter que le caractère intimiste et subjectif que nous pouvons trouver dans un nombre considérable d'œuvres écrites par des femmes n'est pas propre à celles-ci. En revanche, ce qui pourrait être intéressant, serait de voir quelles sont les stratégies discursives, les sujets, les motifs, les représentations qu'un ensemble d'œuvres présente en relation avec un système déterminé et une période littéraire donnée. Ce qui est le plus discuté c'est de réunir toute une production littéraire sous le drapeau d'un sexisme biologique et essentialiste.

Une des affirmations les plus fréquentes, en ce qui concerne l'« écriture féminine », consiste à dire que cette écriture ne s'inscrit pas dans l'histoire, qu'elle se centre sur un « je » narratif comparable au « je » réel de l'auteur ; qu'il y a une incapacité à prendre ses distances pour construire un univers fictif autonome. Selon ces critiques, la femme écrivain n'aurait pas les compétences nécessaires pour organiser et structurer la composition d'un texte littéraire avec des personnages et des intrigues qui s'inscrivent dans un contexte socio-historique avec une dynamique propre. Ainsi, par exemple, Ute Seydel, souligne l'exclusion des romans écrits par femmes dans des ouvrages critiques et des anthologies consacrés à l'étude du roman historique :

Por su parte, Seymour Menton en el primer capítulo de su estudio *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993), en que presenta un esbozo de la nueva novela histórica publicada entre 1949 y 1992, y Fernando Aínsa en « La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana » (1991) se refieren sólo brevemente a *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro.

[...] Por otra parte, en su monografía, Menton incluye casi todas las novelas de narradoras latinoamericanas, dentro de la lista de « novelas históricas más

⁶⁶⁸ GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. « No sólo para mujeres ». *Escritura*. 1991; N° 31-32, p.104

tradicionales » o las excluye, como en el caso de *Los recuerdos del porvenir*, porque una parte de la vida de la escritora coincide con la época recreada⁶⁶⁹.

Ces observations pertinentes qu'Ute Seydel réalise à partir d'un considérable travail d'investigation sur le roman historique, l'amènent à faire un autre constat amer (partagé par un nombre considérable de critiques et qui peut s'appliquer à la littérature écrite par des femmes en général⁶⁷⁰), concernant le peu d'intérêt que la critique porte au travail des romancières à cause du préjugé simpliste caractérisant cette littérature comme « écriture féminine »:

Probablemente, la poca atención de la que las novelas históricas de escritoras latinoamericanas han gozado en los estudios monográficos y muchas compilaciones de crítica literaria se deba a la presencia del prejuicio de que las mujeres latinoamericanas únicamente escriben « literatura femenina », entendida como la escritura de « novelitas rosas » o de novelas centradas en temas autobiográficos, familiares o de pareja, y a que este prejuicio motivara a los críticos y las críticas a ocuparse principalmente de las novelas históricas del canon masculino⁶⁷¹ »

La forme personnelle semble être l'une des caractéristiques principales de l'écriture féminine mais il faut noter que son usage et sa fonction changent considérablement à travers les siècles⁶⁷². A ses débuts, la prose féminine se limitait aux *Lettres* et aux *Mémoires*. Dans ces œuvres, l'identification entre l'auteur et le narrateur est totale : il ne s'agit pas d'utiliser la forme autobiographique comme l'expression d'un personnage fictif ou d'un narrateur avec sa propre vie. Biruté Ciplijauskaitė observe cependant que les romancières contemporaines ne souhaitent pas uniquement se raconter. La critique attire l'attention sur la tendance à créer une écriture qui vise à retranscrire le discours des femmes en l'analysant et en posant des questions méconnues et peu évoquées jusqu'à présent concernant le sujet féminin. Biruté Ciplijauskaitė souligne l'effort constant en la matière de la part des femmes écrivains ainsi que la prise de conscience sur l'évolution de l'« écriture féminine » qui nécessite aussi un langage adapté à la nouvelle dimension qu'elles souhaitent donner à leurs récits. L'utilisation de

⁶⁶⁹ SEYDEL, Ute. *Op. Cit.* p. 114-117

⁶⁷⁰ Entre les critiques qui partagent cette opinion nous pouvons citer Jean Franco qui dans l'article « Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana » souligne que dans les livres d'Histoire de la littérature, les romancières apparaissent brièvement mentionnées dans un paragraphe à la fin d'un chapitre (p. 41, c'est nous qui traduisons) ou encore Beatriz González Stephan, Susana Reisz de Rivarola, entre autres.

⁶⁷¹ SEYDEL, Ute. *Op. Cit.* p. 117

⁶⁷² CIPLIJAIUSKAITĖ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1979-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Bogotá : Anthropos, 1988

la première personne devient le procédé le mieux approprié pour exprimer la recherche psychologique. Ce qui semble se profiler comme étant le discours « libéré » remplit deux fonctions : il exprime une réaction à la répression sociale du passé et il mène vers une connaissance de soi⁶⁷³.

L'une des caractéristiques les plus représentatives de la nouvelle écriture féminine est l'abandon du point de vue extradiégétique et « objectif ». Ainsi, il y a un réel effort pour exprimer les sentiments intérieurs en favorisant l'expression du vécu subjectif. Dans ce sens, l'utilisation de la forme autobiographique peut être interprétée comme un procédé favorisant l'auto-découverte et la correction ou la déconstruction de l'image du « je » conçu depuis l'extérieur. Biruté Cipliauskaitė observe que le roman autobiographique féminin essaie de réunir les deux directions essentielles du genre autobiographique : « Philippe Lejeune sugiere que un texto autobiográfico va siempre en dos direcciones : reproduce una trama subconsciente, pero es configurado según el deseo de representar, es decir, de crear un modelo⁶⁷⁴ ». De ce fait, le roman autobiographique féminin instaure à la fois un dialogue avec le roman masculin traditionnel et avec ce qui était considéré auparavant comme caractéristique de l'écriture féminine. Par ailleurs, il s'agit de créer un nouveau mode d'expression qui met en scène le plus profond du « je » individuel tout en étant représentatif de la femme, en général. L'usage du « je » donne la possibilité d'établir différents points de vue : donner une image immédiate de ce qui est en train de se passer, créer une relation rétrospective qui implique une superposition temporelle et une accumulation rétrospective intense sur ce qui est important. Le « je » intime observe, interprète et agit toujours du point de vue d'une conscience subjective.

Une autre facette importante de la production littéraire féminine à la première personne c'est le roman historique qui a connu une vraie renaissance dans les dernières décennies, comme l'affirme Biruté Cipliauskaitė⁶⁷⁵. Les femmes écrivains souhaitent également investir ce genre de romans en utilisant des procédés originaux : elles proposent un récit à la première personne. C'est l'innovation la plus importante dans ce domaine : les romancières transmettent l'histoire à partir d'une perspective subjective,

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 17

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 18

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 27. La critique souligne également l'importance, dans ce domaine, des historiennes qui ont énormément contribué à la valorisation de figures historiques du passé, jusqu'alors oubliées ou négligées.

féminine qui n'a pas été prise en compte auparavant. L'Histoire continue d'être l'axe qui structure le récit, mais il s'agit d'une histoire filtrée par une conscience individuelle et, surtout, féminine.

Dans le cadre de la littérature écrite par des femmes, il faut dire que beaucoup de femmes écrivains ont mis en pratique diverses stratégies narratives dans le but de subvertir les modèles littéraires traditionnels. Elles les soumettent à une critique ouverte par le biais de procédés comme l'ironie, la parodie et l'inversion. Ainsi, elles ont traité à partir d'un point de vue subversif de sujets « sacrés » comme la famille, la maternité, les relations mère/fille, les sentiments attribués culturellement à la femme. Nous pouvons souligner qu'elles représentent de nouvelles perspectives sur l'histoire : enrichissement des points de vue, éventail de nouvelles voix qui prennent la parole. Ce phénomène est directement lié à l'entrée et à l'affirmation de la femme au sein des structures sociales. Surgissent alors la nécessité d'explorer les raisons du silence préalable, le désir de montrer que la femme avait sa place dans la société même auparavant et qu'elle arrivait à vivre sa propre vie malgré les contraintes sociales et culturelles.

D'une manière générale, ce qui caractérise la production littéraire contemporaine, et pas seulement féminine, c'est la disparition des frontières entre les formes savantes et les formes populaires. L'un des pionniers en la matière est l'écrivain Manuel Puig que nous avons cité à plusieurs reprises mais nous pouvons également observer ce phénomène à travers l'œuvre d'un Paco Taibo II qui nous transporte dans un univers bien particulier en mélangeant le roman policier, la BD, le cinéma et l'Histoire. Par conséquent nous assistons à l'apparition d'un nouvel espace de communication et un nouveau type de lecteur.

En étudiant un ensemble d'œuvres écrites par des femmes, Beatriz González Stephan⁶⁷⁶ observe, en premier lieu, la relation entre le déplacement et la surévaluation des genres littéraires en vertu de la différence sexuelle, c'est-à-dire les relations entre le pouvoir patriarcal et les pratiques discursives. En deuxième lieu, elle fait référence au fait que la discrimination sexiste génère des formes subalternes qui étaient traditionnellement considérées comme « littérature pour femme » ou « littérature de

⁶⁷⁶ GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. « Para comerte mejor : cultura canibalesca y formas literarias alternativas ». *Casa de las Américas*. 1991, N° 185, p. 81-93

mauvaise qualité ». En troisième lieu, elle souligne que la culture féminine a généré ses propres formes et que celles-ci peuvent servir pour retourner les pratiques discriminatoires. Le sujet féminin précise son point de vue contestataire par le biais de deux modalités. Premièrement, il s'agit d'un point de vue qui correspond à la « forme même de l'énoncé », dans le sens où on utilise des formes narratives populaires comme, par exemple, le roman-feuilleton, le feuilleton, le roman à l'eau de rose, les recettes de cuisine. En deuxième lieu, il s'agit de donner un point de vue qui s'inscrit, stratégiquement, au sein même du pouvoir, dans le but de le désacraliser, ainsi que de déconstruire le langage des différences et la complexité des cultures périphériques. Ainsi, nous pouvons observer que ce qu'on appelle « écriture féminine » vise à subvertir les pratiques sociales en vigueur.

Dans la littérature latino-américaine écrite par des femmes les exemples de subversion sont abondants. Dans les romans écrits au cours des dernières décennies nous pouvons observer deux tendances : la première consiste dans l'éloignement d'une représentation du féminin conventionnel (c'est-à-dire, tout ce qui est lié à la famille et au foyer) ; la deuxième se centre dans le domaine des tâches domestiques. Selon Fabienne Bradu⁶⁷⁷, une bonne partie des ambiguïtés autour du débat sur la littérature féminine pourrait être attribuée à une méconnaissance de cette littérature. Elle attire l'attention sur le fait que le débat s'est amplifié, dans de nombreux cas, par la volonté de reconstituer une histoire de l'émancipation de la femme en s'appuyant sur les œuvres artistiques auxquelles on a souvent fait dire plus qu'elles n'exprimaient en réalité. Parler de littérature féminine implique un champ symbolique qui n'a que des liens très éloignés avec la réalité sociale de l'émancipation féminine. L'augmentation du nombre de femmes écrivains en Amérique Latine correspond, sans doute, au changement des mentalités, à l'accès à l'éducation, mais elle ne crée, en aucun cas, une voix collective. Il lui paraît artificiel de lier l'écriture féminine à l'émancipation de la femme. Le fil conducteur de son étude, c'est la recherche d'une réalisation imaginaire ou idéale de l'identité dans la création littéraire, pour la seule raison que la question de l'identité féminine se pose comme une grande inconnue qui reste à découvrir.

⁶⁷⁷ BRADU, Fabienne. *Señas particulares : escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*. México : Fondo de Cultura Económica, 1998

II. Style et techniques narratives de Mastretta

Le style de Mastretta, qui a tant plu aux lecteurs, intègre la prose familière et les paroles de chansons populaires. Les paroles prononcées par Andrés en public, telles qu'elles sont retranscrites dans le roman, concernent les grands problèmes du monde, tandis que celles de Catalina tendent à être des descriptions humoristiques d'elle-même, de ses amies et des hommes politiques qu'elle fréquente. La voix de Catalina nous raconte en détail des relations amoureuses, des dîners officiels, des concerts, des promenades familiales et les tournées durant les campagnes électorales. Cependant, sous cet aspect anodin, l'auteur dénonce la situation de la femme dans un contexte sociopolitique déterminé et les mauvaises habitudes de ceux qui dirigent le pays. Il faut donc souligner l'habileté narrative de Mastretta qui, avec un style simple et un grand sens de l'humour, traite de sujets importants. Cela pourrait expliquer le succès que le roman a connu. Il faut noter que Mastretta met en place une écriture et un langage qui permettent, d'une part, une lecture facile sans les obstacles que présentaient les romans du « boom » et, d'autre part, de libérer ses personnages féminins. Mastretta n'essaie pas uniquement de divertir le lecteur. Elle fait en sorte que les voix opprimées des générations antérieures soient entendues dans le présent. Elle utilise un style d'écriture et un type de personnages pour nous faire considérer ou reconsidérer des questions très importantes dans la société et l'histoire mexicaines : la violence, la corruption et l'hypocrisie des hommes politiques ; la solitude, la condition de ceux qui souhaitent être différents. Notons également que la romancière assume, voire revendique, la simplicité de son style narratif comme nous pouvons l'observer dans la déclaration suivante :

A mí el calificativo de ligero no voyas a creer que me hace tan infeliz porque me adscribo a la ligereza que a mí me conviene. Hay un libro maravilloso de Italo Calvino en el que incluyó seis conferencias y que se llama *Seis propuestas para el próximo milenio*. Son las conferencias que dio en Harvard y habla de cómo debería de ser la literatura y uno de los atributos que debería de tener es ligereza. Yo estoy completamente adscrita a él. Me digo, ¡qué maravilla, ojalá que yo tuviera esta ligereza ! Cuando me dicen que lo que yo escribo es ligero, digo, bueno pues yo me adscribo a Calvino y me autodisculpo⁶⁷⁸.

⁶⁷⁸ LAVERY, J.E. « Entrevista a Ángeles Mastretta : La escritura como juego erótico y multiplicidad textual ». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 2001, N° 30, p. 314

La notion de style renvoie à deux réalités distinctes : si le style peut être envisagé comme étant tout ce qui fait l'originalité d'un auteur, ce mot désigne aussi, au-delà de la marque d'une écriture individuelle, l'ensemble des faits communs à un groupe d'œuvres rédigées à une époque déterminée. Étudier le style d'un texte littéraire revient à analyser ce qui fait l'originalité de son écriture : mettre à jour tous les procédés utilisés par son auteur pour s'exprimer. Il convient tout d'abord de définir la ligne conductrice de l'analyse que nous proposons en établissant une hiérarchie des concepts que nous envisageons d'utiliser pour structurer notre réflexion.

Dans un premier temps, il convient de dire que la simplicité narrative et la linéarité des deux romans nous semblent être révélatrices d'une écriture qui se caractérise par une continuité d'un roman à l'autre, et qui mérite d'être analysée de par son homogénéité. En deuxième lieu, à la lecture des deux romans –et les multiples questions que nous nous sommes posées sur la construction des personnages et leur inscription dans le chronotope du Mexique révolutionnaire et post-révolutionnaire –, le constant dialogisme que la romancière instaure dans son œuvre romanesque nous est apparu comme la caractéristique essentielle de son écriture que nous nous efforcerons de dégager. De ce fait, le principe dialogique de Bakhtine devient le noyau central à partir duquel plusieurs pistes de réflexions s'offrent à nous. La théorie de Bakhtine offre un intérêt particulier pour entreprendre l'analyse de l'écriture de Mastretta. Il existe une profonde affinité entre certains concepts de Bakhtine et le projet narratif de Mastretta qui donne des possibilités d'analyses variées que nous avons repérées dans les textes : le carnavalesque, la parodie, l'ironie, les multiples références à la culture populaire en créant ainsi des « langages sociaux », selon la terminologie du théoricien russe. Dans le cadre de notre étude il s'agit de dégager les propositions discursives que la romancière met en place en démontrant à la fois l'originalité d'une écriture légère, à première vue. Pour terminer, nous proposons d'examiner l'unité thématique que les romans de Mastretta nous donnent à lire, qui nous semble révélatrice de l'idéologie de l'auteur.

A. Construction interne des deux romans : linéarité égale modernité ?

Dans ce chapitre de notre étude portant sur l'analyse du « support textuel » qui véhicule l'intrigue dans les deux romans, nous attacherons une importance particulière à la construction interne de *Mal de amores* et *Arráncame la vida*, pour voir de quelle manière Mastretta construit le fonctionnement interne des deux textes. Cette étude prend en compte la distinction établie par Genette entre *le récit* (discours oral ou écrit qui présente une intrigue), *l'histoire* (l'objet du récit, ce qu'il raconte) et *la narration* (acte producteur du récit qui, comme tel, prend en charge les choix techniques comme le rythme du récit ou l'ordre dans lequel l'histoire est racontée). Le corps du roman, c'est donc ce qui s'offre au lecteur à travers une série de procédés narratifs concernant la figure du narrateur, les modes de représentation de l'histoire, et le traitement de l'espace et du temps.

1. Structure formelle de Arráncame la vida et Mal de amores

Le premier roman de Mastretta, *Arráncame la vida*, est composé d'une dédicace et de vingt-six chapitres. Dans la dédicace, Mastretta remercie les membres de sa famille pour la patience dont ils ont fait preuve et l'encouragement qu'ils lui ont donné lors de l'écriture de ce premier roman. Elle dédie également le roman à sa mère et à ses amies en soulignant, une fois de plus, l'importance de son entourage féminin qui a souvent inspiré ses créations littéraires. Quant à *Mal de amores*, nous pouvons observer une structure formelle similaire à celle d'*Arráncame la vida*. Le roman est composé d'une dédicace et de vingt-neuf chapitres chacun comptant un nombre variable de séquences.

D'une manière générale, nous pouvons noter que dans *Arráncame la vida* les chapitres suivent l'ordre chronologique de l'histoire. La narratrice-protagoniste raconte sa vie depuis le moment où elle fait la connaissance d'Andrés jusqu'à la mort de celui-ci. De même, dans *Mal de amores* le récit est linéaire et les chapitres suivent l'ordre chronologique de l'histoire. Nous proposons d'étudier les liens entre les chapitres et la

manière dont l'auteur structure le récit et le dénouement progressif de l'intrigue. Nous allons faire quelques observations sur les liens qui unissent les chapitres et les séquences dans les deux romans car ils révèlent les diverses étapes de l'évolution progressive des protagonistes en mettant l'accent sur les événements marquants de leur évolution.

En premier lieu, notons que dans *Arráncame la vida*, chaque chapitre fonctionne comme une unité indépendante dans le sens où il s'agit soit de présenter un personnage de l'entourage de Catalina, soit de focaliser le récit sur un événement clé de sa vie. Par conséquent, nous pouvons affirmer que les différents chapitres jouent un peu le rôle de petites histoires à l'intérieur du récit central. Cette caractéristique de la structure formelle du roman nous fait penser au genre du feuilleton dans le sens où l'écrivain déroule l'intrigue par fragments et éveille ainsi la curiosité du lecteur. Nous avons constaté le même procédé dans le deuxième roman de Mastretta *Mal de amores*. Le récit est également constitué de quelques chapitres qui fonctionnent indépendamment dans la diégèse, en introduisant dans le texte des personnages secondaires qui, le temps d'un chapitre et par le biais d'une focalisation qui fournit le plus de détails possibles sur leur vie, finissent par y occuper une place importante. Par ailleurs, tous ces détails qui à certains moments paraissent inutiles par rapport au fil conducteur du récit, fonctionnent comme des petites histoires qui viennent s'intercaler dans l'histoire des protagonistes, Emilia et Daniel, en soulignant certaines caractéristiques de ces derniers ou en déclenchant une série de décisions et d'actions qui accélèrent le déroulement de l'intrigue.

En deuxième lieu, soulignons qu'il y a dans *Arráncame la vida* des liens très étroits entre certains chapitres où la narratrice fait référence à un seul événement. Dans ces cas, nous pouvons observer une continuité dans le récit, même si au niveau formel il s'agit d'une rupture. Ainsi, nous pouvons noter que Mastretta utilise ce procédé pour mettre en relief les moments clés de la vie de Catalina. Ainsi, par exemple, nous pouvons noter une homogénéité dans le récit entre le deuxième et le troisième chapitre. Dans les deux chapitres Catalina raconte les premières années de son mariage lorsque son mari n'est pas encore gouverneur de Puebla. Ce que l'auteur souligne, à travers la structure formelle, ce sont les étapes de l'ascension politique et sociale d'Andrés. Dans

le deuxième chapitre il est en train de mettre en place tout un système machiavélique qui lui permet d'arriver à ses fins dans le troisième chapitre. C'est un moment assez significatif de l'histoire parce qu'il révèle la façon d'agir d'Andrés en toutes circonstances tout au long du roman. Un autre exemple que nous pouvons signaler, c'est le lien entre les chapitres six et sept. Catalina commence petit à petit à être au courant des crimes de son mari. La cruauté qu'elle commence à percevoir dans son jeune fils l'amène, à la fois, à « fermer le chapitre de l'amour maternel⁶⁷⁹ » à la fin du chapitre six, et à commencer à enquêter sur les affaires d'Andrés au chapitre sept (« En cambio me propuse conocer los negocios de Andrés en Antencingo. Empecé por saber que el Celestino del que oyó Checo era el marido de Lola y que su muerte fue la primera de una fila de muertos⁶⁸⁰ »). Le processus de prise de conscience l'amène à faire une tentative de fuite, jusqu'à refuser, pour la première fois, de coucher avec son mari, à la fin du chapitre sept.

Ce procédé est également présent dans *Mal de amores*. Ainsi, par exemple, le roman s'ouvre sur une description détaillée de Diego Sauri, sa naissance, sa vie sur une île des Caraïbes, son exil et son mariage avec Josefa. Dans le deuxième chapitre le narrateur poursuit le récit sur la vie de couple des deux personnages. De ce fait, la narration fait ressortir la description d'un homme extraordinaire (au chapitre un) pour mettre ensuite en relief son exceptionnalité, puisqu'il construit un couple harmonieux (chapitre deux).

En troisième lieu, nous pouvons noter que d'une manière très habile tout au long du récit l'auteur arrive à souligner les moments clés de l'intrigue. Il s'agit d'un enchaînement très marqué entre certains chapitres : le procédé consiste à reprendre au début d'un chapitre (ou d'une séquence) la phrase finale du chapitre (ou de la séquence) précédent. Ainsi, par exemple, lorsque Catalina explique à Andrés qu'elle ne va plus aux cours de cuisine parce qu'après sa détention, les autres femmes ont pris ses distances, celui-ci répond : « Qué buena estás –dijo –espérate a que yo mande aquí⁶⁸¹ ». C'est la phrase qui ferme le chapitre et elle est reprise immédiatement dans le chapitre suivant mais avec une tonalité ironique en soulignant de cette manière la détermination

⁶⁷⁹ *Arráncame la vida*, p. 113, c'est nous qui traduisons

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 114

⁶⁸¹ *Ibid.*, p.41

d'Andrés à arriver à ses fins. Nous assistons en même temps à la prise de conscience de Catalina sur sa condition de femme :

Se me hizo larga la espera. Andrés pasó cuatro años entrando y saliendo sin ningún rigor viéndome a veces como una carga, a veces como algo que se compra y que se guarda en un cajón y a veces como el amor de su vida⁶⁸².

Lorsqu'Andrés lui raconte sa vie avec Eulalia (sa première épouse) pendant la Révolution, Catalina est impressionnée, dans un premier temps, mais elle va démasquer le discours de son mari dans le chapitre suivant :

Toda esta dramática y enternecedora historia yo la creí completamente durante años. [...] Hasta que la oposición hizo llegar a nuestra casa un documento que lo acusaba de haber estado a las órdenes de Victoriano Huerta cuando desconoció al gobierno de Madero⁶⁸³.

Un autre exemple que nous pouvons noter (chapitres quatorze et quinze) rend compte du caractère passionné de Catalina. Le musicien Carlos parle avec une certaine ironie des préoccupations futiles de Catalina : « ¡ Cómo quiere que la quieran esta mujer !⁶⁸⁴ ». Il s'agit ici d'un cliché relatif à la condition de la femme mais Catalina prend ces mots au pied de la lettre au début du chapitre quinze : « Claro que yo quería que me quisieran. Toda la vida me la he pasado queriendo que me quieran. La noche del concierto como ninguna⁶⁸⁵ ».

Dans *Mal de amores* nous avons un seul moment où le procédé est présent. Ainsi le chapitre douze se ferme sur la phrase : « Soy Antonio Zavalza y me encantaría seguir escuchando su conversación⁶⁸⁶ » et dans la phrase qui ouvre le chapitre suivant la focalisation reste sur le personnage « Quién era Antonio Zavalza además de un escuchador de las conversaciones ajenas⁶⁸⁷ ». Cette répétition souligne l'importance du personnage qui devient par la suite l'élément fondamental de l'évolution sentimentale d'Emilia. En revanche dans *Mal de amores*, nous allons y revenir, l'importance de certaines scènes est marquée dans le récit par des procédés qui relèvent de la structure temporelle.

⁶⁸² *Ibid.*, p.42

⁶⁸³ *Ibid.*, p.69

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 215

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 216

⁶⁸⁶ *Mal de amores*, p. 181

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 182

En dernier lieu, nous pouvons constater qu'à plusieurs reprises l'auteur consacre des chapitres entiers à certains personnages secondaires en donnant de nombreux détails sur leur vie. Il est aussi important de noter que souvent la phrase qui ouvre un chapitre fonctionne comme épigraphe. Ainsi, par exemple, le chapitre neuf est consacré au couple Fito et la Chofi et le narrateur commence le récit avec la phrase : « Nunca entendí cómo llegó Fito a secretario de la defensa [...] »⁶⁸⁸. A travers le personnage de Fito elle révèle les manœuvres politiques, quant à celui de la Chofi, il représente le stéréotype de la femme traditionnelle et l'hypocrisie de la bourgeoisie. Dans le chapitre dix elle attire l'attention sur la vie de son amie Bibi. C'est un personnage qui a un rôle important parce qu'elle représente, d'une part, la femme libérée et, d'autre part, la condition de la veuve. D'une manière générale, l'accent est mis sur des personnages qui marquent l'évolution de la protagoniste, de sa désillusion face à la condition d'épouse d'un homme politique et face à l'hypocrisie de son milieu.

Mal de amores fonctionne de façon similaire lorsque, par exemple, dans le chapitre trois le narrateur introduit le personnage du docteur Cuenca avec le même souci pour le détail sur ses origines, son vécu, sa maison, ses fils. Dans le chapitre huit nous avons un long passage descriptif sur la famille de Sol García et ses parents pour mieux faire ressortir les contrastes entre une famille traditionnelle (Les García) et une famille libérale (les Sauri).

2. Structure temporelle de *Arráncame la vida* et *Mal de amores*

Dans un premier temps nous pouvons noter que les souvenirs de Catalina ne surgissent pas d'une manière désordonnée mais qu'ils suivent plutôt un ordre linéaire : depuis l'adolescence, le mariage avec Andrés, l'envie de s'émanciper en ayant un amant, jusqu'à la description des crimes de son mari et la mort de ce dernier. Le récit reconstruit la chronologie des événements. Ainsi, le récit englobe quinze ans qui correspondent à la durée de la vie conjugale avec Andrés. Catalina donne cet indice temporel à la fin du roman : « Quince años antes, yo era como Lilia »⁶⁸⁹. La structure

⁶⁸⁸ *Arráncame la vida.*, p.140

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 255

temporelle facilite la lecture sans, pour autant, empêcher l'intérêt pour le déroulement de l'intrigue et la participation du lecteur. Ainsi, nous pouvons noter que l'auteur utilise d'autres procédés pour éveiller la curiosité du lecteur et pour donner de l'originalité à l'œuvre.

Néanmoins, nous pouvons remarquer quelques ruptures dans l'ordre chronologique de l'histoire. Cela s'explique par le caractère autobiographique du roman et l'omniprésence de la voix narrative. Ainsi, nous avons quelques anticipations dans le récit. D'une manière générale, le récit à la première personne se prête mieux à l'utilisation de ce procédé dans la mesure où le caractère rétrospectif donne la possibilité au narrateur de faire allusion à des faits postérieurs, dans la mesure où il raconte sa propre vie. Nous pouvons noter une anticipation dès le début du récit lorsque Catalina fait allusion au mariage de sa belle-fille, bien que chronologiquement cet événement ait lieu postérieurement. En réalité, Catalina évoque le discours d'Andrés lorsque celui-ci souhaite marier sa fille uniquement pour protéger ses intérêts personnels :

Años después, cuando su hija Lilia se andaba queriendo casar, Andrés me dijo: [...] -A mis hijas no se las lleva cualquier cabrón de la noche a la mañana. [...] Yo no regalo a mis crías. El que las quiera que me ruegue y se ponga con lo que tenga. Si hay negocio lo hacemos; si no, se me va luego a la chingada⁶⁹⁰.

Le fait que Catalina évoque ce discours le jour de son propre mariage n'est pas gratuit. D'une part, Andrés l'emmène en utilisant la force, sans même lui demander si elle veut l'épouser et, d'autre part, il menace ses parents, ce qui souligne son autorité. Ainsi, le mariage de sa fille Lilia (chapitre vingt-et-un) se passe de la manière dont la narratrice l'a évoqué. Andrés dirige tout et décide tout. C'est cette image que la narratrice nous impose dès le début par tous les moyens possibles. Ainsi, à travers la structure temporelle et le rôle de la mémoire, Mastretta attire l'attention sur l'être humain qui crée inconsciemment des liens entre certains événements de sa vie, bien que ces derniers se déroulent dans des contextes différents.

Nous pouvons noter un autre exemple d'anticipation quand, au début du roman, Catalina évoque les rumeurs sur les nombreuses maîtresses de son époux et sur le fait qu'il séduit les jeunes filles innocentes. Tout au long du récit, Catalina prend conscience de la vraie nature d'Andrés, elle commence à avoir des preuves sur l'existence de ses

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p.24

maîtresses jusqu'à envier leur statut. En revanche, certaines n'ont pas eu un sort heureux comme Cristina, une amie de leur fille, qu'Andrés séduit. Andrés a également été accusé d'avoir tué une de ses maîtresses parce qu'elle refusait de coucher avec lui. Tout au long de sa vie, Catalina prend connaissance des nombreux crimes de son mari. Le caractère sinistre de ces actes est suggéré au début du roman et devient, par la suite, une affirmation :

Nos empezaron a llegar rumores: Andrés Ascencio tenía muchas mujeres, una en Zacatlán y otra en Cholula, una en el barrio de la Luz y otras en México. Engañaba a las jovencitas, era un criminal, estaba loco, nos íbamos a arrepentir. Nos arrepentimos, pero años después⁶⁹¹.

Lorsque la Gitane lit les lignes de sa main, elle lui prédit beaucoup d'amants : « -Ay muchacha es que tú tienes muchos hombres aquí –dijo –. También tienes muchas penas⁶⁹² ». En utilisant l'artifice de la voyante, l'auteur anticipe le récit sur les futures aventures amoureuses de Catalina et annonce le destin tragique de sa vie sentimentale.

L'auteur utilise également l'analepse temporelle lorsque Catalina évoque les années de la Révolution de 1910-1917. Elle relate ce que son époux lui avait raconté sur son premier mariage avec Eulalia et sa vie pendant la Révolution⁶⁹³. Dans ce passage nous pouvons noter qu'il ne s'agit pas de rappeler les événements historiques. Le procédé est utilisé pour démasquer le discours d'Andrés qui a prétendu être du côté de Madero, alors qu'en réalité il a soutenu Huerta.

En deuxième lieu, nous pouvons noter que le récit présente un point de vue rétrospectif sur la vie de Catalina puisqu'il s'agit des mémoires de celle-ci. Il convient de souligner que dans le texte nous n'avons pas d'indications temporelles qui nous permettent de dater le moment où Catalina écrit ses mémoires. Néanmoins, nous pouvons observer qu'elle raconte sa vie avec une certaine distance temporelle parce qu'à plusieurs reprises, la narratrice (déjà une femme mûre) porte des jugements sur le comportement de la jeune fille qu'elle fut. Remarquons que tout au long du récit il n'y a pas beaucoup d'indications temporelles étant donné que le centre narratif est dirigé surtout sur la personnalité de la protagoniste. Ce qui est mis en relief dans le roman, c'est l'histoire de Catalina, son évolution dans le monde sociopolitique qui l'entoure.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 11-12

⁶⁹² *Ibid.*, p. 33

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 52-68

Mastretta a déclaré à plusieurs reprises qu'elle a surtout souhaité raconter une histoire. Ainsi, il est évident que la structure temporelle a occupé une place secondaire dans le projet narratif de l'auteur, sans avoir été négligée pour autant. Ce qui prévaut dans le récit, c'est la construction d'une héroïne transgressive. Catalina raconte sa vie en rétrospective et du point de vue de la femme mûre qu'elle est devenue. Cette structure temporelle permet au personnage-narrateur d'observer avec critique et ironie les actes de la jeune fille qu'elle fut, d'une part, et de démasquer l'hypocrisie du monde politique, de l'autre.

Dans *Mal de amores* l'analyse narratologique du temps a fait ressortir des questions sur les relations entre le temps de l'histoire (mesurable en siècles, années, jours, heures), et le temps du récit (mesurable en nombre de lignes ou de pages consacrées à tel ou tel événement). Dans ce roman, les moments forts de l'histoire sont également soulignés par des indications temporelles explicites.

En premier lieu, nous pouvons constater que le temps de l'histoire dans *Mal de amores* correspond à un siècle, depuis la moitié du 19^{ème} siècle (chapitre un) jusqu'à la moitié du 20^{ème} siècle (chapitre vingt-neuf). C'est un choix qui nous semble refléter explicitement la phrase énigmatique que Diego adresse à sa fille « Ella vivirá en otro siglo ». Ce passage d'un siècle à l'autre est emblématique des changements socio-politiques, d'une part, et de l'espoir individuel d'un avenir meilleur, de l'autre. Ce temps de l'histoire est transposé sur le plan du récit de façon à faire ressortir les opportunités du nouveau siècle par rapport à celui qui se ferme. C'est ainsi que le nombre de pages consacrées à raconter ces deux temps de l'histoire montre les énormes attentes d'une famille ordinaire. Le 19^{ème} siècle est évoqué en trois chapitres alors que tout le reste de la narration englobe le début du 20^{ème} siècle et le dernier chapitre s'arrête à l'année 1963. Par conséquent l'espace textuel conséquent consacré à raconter précisément ce début de siècle est révélateur des multiples allusions faites par rapport à l'importance de cette période de l'Histoire mexicaine marquée, nous l'avons vu, par une Révolution qui conditionna le destin du pays. Par ailleurs, ce début de siècle mesurable entre 1900 et 1917 est découpé dans le texte en années, en jours, en heures précis que nous proposons d'analyser pour dégager le rythme du roman.

Dans *Mal de amores* le sommaire, la pause, la scène et l'ellipse sont les modes dominants qui structurent la dynamique du récit. Le roman de Mastretta, fondé sur la

mise en regard d'une relation amoureuse parallèle à l'Histoire du pays, exploite les effets de sens liés à l'emploi de tel ou tel mode : si l'ellipse et le sommaire dominent quand il s'agit d'évoquer la rapidité des rencontres amoureuses, les multiples va-et-vient de Daniel, la pause et la scène expriment parfaitement le temps cyclique de la vie quotidienne en absence de l'être aimé mais ce temps immobile donne l'occasion à Emilia de développer une autre passion. Sur le plan de l'Histoire, les accélérations dans le récit permettent de rendre compte du chaos provoqué par les victoires alternées des deux camps alors que les ralentissements reflètent la suspension de la vie en temps de guerre.

3. Structure narrative de *Arráncame la vida et Mal de amores*

a) Narration à la première personne : focalisation féminine vs. focalisation masculine

Mastretta choisit la première personne narrative, donnant à son roman toutes les filiations génériques et discursives implicites de son choix : l'autobiographique et le confessionnel. Mastretta situe le personnage-narrateur dans des espaces déterminés : la maison du gouverneur à Puebla, sa chambre à coucher, le salon où les conversations politiques ont lieu. Ainsi, le rôle de la protagoniste dans ces espaces, comme épouse du Gouverneur, va créer dans son discours une tournure ironique, une « double voix ». Le personnage raconte l'histoire en dialoguant simultanément avec le lecteur. Le narrateur met l'accent sur ces parties du discours auxquelles le lecteur doit faire attention pour comprendre le message réel de l'auteur. Mastretta tâche de découvrir et d'exprimer les souhaits les plus intimes du personnage-narrateur. Catalina, l'épouse du général Ascencio, devient le centre d'observation de l'auteur. En racontant sa vie, le personnage se focalise en même temps sur celle du général dont la vie est liée à la politique et au pouvoir. Par conséquent, ce centre déplacé –de l'auteur sur le narrateur et du personnage principal sur le monde politique mexicain – crée une trajectoire qui passe du monde intime au monde de l'autre (celui du monde politique où les rôles sociaux sont interchangeables où les gens se laissent dominer par ceux qui détiennent le pouvoir).

Ainsi, d'une manière générale, nous pouvons observer que les personnages finissent toujours par assumer le rôle de dominateur ou de dominé⁶⁹⁴.

La voix de Catalina, dès le début du roman, représente un indice qui marque d'entrée la dynamique du roman. Elle annonce d'emblée l'explosion de son intimité lorsqu'elle déclare : « tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran cosas ⁶⁹⁵ ». Toute l'histoire du roman est racontée par Catalina de manière à ce que ses souvenirs les plus intimes deviennent du domaine public. Ainsi, son monde personnel devient une « réalité objective » qui a cessé de l'être, qui existe uniquement dans sa mémoire. Ainsi, l'ordre des priorités est renversé : on n'accède pas au personnage de Catalina à travers son monde, mais à l'inverse on accède à son monde à travers son récit. La domination de la voix narrative représente, dans ce cas, le monopole que celle-ci exerce. Il faut souligner que la mise en valeur de la voix narrative s'oppose à la voix officielle à l'intérieur et à l'extérieur du texte. La substitution de la voix traditionnellement dominante par une voix marginale provoque la représentation d'une image inversée ou, plus exactement, le fait que chaque événement reflète deux images différentes. Par exemple, le personnage d'Andrés paraît beaucoup plus actif que celui de Catalina : il est inséré dans des situations plus narratives qui impliquent une progression temporelle. En ce qui concerne Catalina, son rôle de personnage-narrateur la rend plus réfléchie, plus passive. Cette image qui, à première vue, paraît irréfutable, peut aussi être fautive. Tandis que Catalina agit motivée par des lois dramatiques déterminées, Andrés agit toujours de la même manière et dans la même direction.

Nous pouvons observer que la voix narrative, celle d'un personnage féminin, permet à l'auteur de donner une vision différente d'un homme politique et de la manière dont il exerce le pouvoir. C'est une manière originale de traiter, à travers le regard d'une femme, des sujets comme la corruption politique, les manœuvres du pouvoir et la situation de la femme. De plus, il s'agit d'une femme qui essaie de construire sa propre identité ; une femme qui s'impose comme sujet dans un monde dominé par les hommes. En même temps, le regard que Catalina porte sur ce monde politique est accompagné par ses préoccupations purement féminines. Ainsi, avec une grande agilité, Mastretta arrive à nous présenter le fonctionnement de deux mondes différents et

⁶⁹⁴ Catalina qui de femme-objet devient femme-sujet partage la psychologie d'autres opprimés : l'envie de vengeance, le ressentiment. Elle entretient une relation ambiguë d'amour et de haine avec son mari qui incarne le pouvoir.

⁶⁹⁵ *Arráncame la vida*, p.12

complémentaires en même temps : celui du système politique mexicain et celui du monde féminin dans une époque cruciale de l'histoire mexicaine.

Ce roman est une autobiographie fictive dans laquelle le vécu subjectif de la narratrice est mis en scène dans un récit. La sexualité assumée sans aucune réserve, la joie, les désirs et les actes s'entrelacent pour former un texte avec son propre rythme. La narratrice est en train de s'observer elle-même et d'observer le monde qui l'entoure avec ironie. Elle se défait d'elle-même et des faits pour atteindre une vision cohérente sur tout cela. Elle pose un regard ironique sur les événements politiques et sociaux, dans un dialogue imbriqué de plus en plus entre l'espace personnel et l'espace public.

Le récit à la première personne permet aussi de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas en général. C'est une manière de valoriser le sujet féminin et lui donner la possibilité d'exprimer une vision différente de la version dominante. Il s'agit d'une voix marginale qui arrive à imposer son regard tout au long du récit. Le « je » se maintient toujours dans le centre du récit. Les autres personnages jouent un rôle dans la mesure où c'est le « je » qui les voit ; ils se reflètent dans l'esprit du « je ». Il s'agit d'un narrateur à la première personne qui ne sait que ce que chacun peut savoir de soi-même, qui ne sait que ce qui concerne sa propre vie et ses propres pensées, et qui ne peut dire des autres que ce qu'il les voit faire et les entend exprimer, que ce dont il a été témoin. Cependant, ce personnage n'est jamais un témoin neutre. Par conséquent, nous pouvons dire que le personnage de Catalina prend la parole et arrive, d'une certaine manière, à s'affirmer comme sujet.

Il faut noter que l'auteur déclare, par rapport à la forme autobiographique du roman, qu'au début elle avait commencé à écrire à la troisième personne avec une voix beaucoup plus omnisciente [un narrateur à la 3^{ème} personne, comme dans les romans du 19^{ème} est souvent omniscient] que celle de Catalina. Au fur et à mesure de l'écriture, elle s'est rendu compte qu'il y avait beaucoup de choses qu'elle, en tant qu'écrivain, ne savait pas et n'allait jamais savoir et c'est ainsi que Catalina est devenue la voix narrative de l'histoire⁶⁹⁶. Dans son effort de se décrire et de raconter son histoire sans débordements émotionnels, la voix narrative prend souvent des intonations moqueuses qui révèlent un certain détachement. D'une manière générale, nous pouvons conclure que le roman de Mastretta, en ce qui concerne la voix narrative, s'inscrit dans les

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 82

tendances littéraires des années 80 lorsque surgit la nécessité de représenter les faits historiques du point de vue de la périphérie.

b) Le narrateur omniscient : la tradition réaliste

Le cadre narratif est l'un des éléments qui marque une nette différence entre les deux romans et il devient révélateur d'une évolution dans la manière de traiter une thématique qui reste toujours la même d'un récit à l'autre. Le narrateur à la 3^{ème} personne dans *Mal de amores* devient un procédé narratif qui permet à la romancière d'accentuer d'une manière différente la matière romanesque qui lui est si chère : la représentation de la femme par le biais de divers portraits et esquisses de figures féminines.

Cette voix omniprésente qui tisse le récit dans *Mal de amores* nous a longtemps intriguée. Nous avons même envisagé de chercher des indices dans le texte qui nous amèneraient à identifier le narrateur avec l'un des personnages du roman. Dans un premier temps, nous avons été tentée de désigner le poète Rivadeneira comme étant le narrateur de *Mal de amores*, cependant nous nous sommes vite rendu compte que nous emprunions une fausse route. Par la suite, à un moment du récit nous avons été tentée de désigner Emilia comme étant le narrateur mais, là encore, les indices textuels nous sont apparus insuffisants pour entreprendre une démonstration sur cette hypothèse. Nous nous sommes donc résolue à l'idée d'admettre tout simplement que Mastretta avait choisi d'utiliser un narrateur omniscient extradiégétique qui s'inscrit dans la pure tradition réaliste.

Une fois le statut du narrateur établi, un narrateur omniscient qui raconte en récit premier une histoire d'où il est absent, il reste à définir les fonctions qu'il remplit dans le projet narratif de Mastretta. De ce fait, nous pouvons considérer que le narrateur dans *Mal de amores* remplit une fonction testimoniale qui renseigne sur le rapport particulier (affectif, moral, intellectuel) que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte. C'est ainsi que nous pouvons constater que certains épisodes suscitent en lui l'émotion (lorsqu'il évoque par exemple la tendresse qui unit Emilia et Daniel à l'enfance). Cette fonction renvoie également aux jugements que lui inspire un personnage (en décrivant positivement Diego et négativement le père de Sol, par exemple, il opère une certaine

évaluation). En revanche la dimension d'attestation n'est pas présente dans le texte puisqu'à aucun moment nous n'avons d'informations sur les sources de son récit. Nous avons vu que le fonctionnement du récit se caractérise par la linéarité et nous pouvons considérer que Mastretta met l'accent sur les fonctions d'interprétation de l'histoire par le biais d'un narrateur qui a des émotions, qui porte des jugements et reflète une certaine idéologie, ce qui nous amène donc à nous interroger sur les modes de représentation narrative dans *Mal de amores*.

Nous pouvons observer que la distance et la proximité de la voix narrative alternent selon le degré d'intérêt porté aux événements rapportés, ce qui nous permet de dire que derrière l'apparente objectivité du récit se cache une subjectivité de l'instance narratrice qui oriente les interprétations possibles en choisissant de raconter certaines scènes selon tel ou tel point de vue.

D'une manière générale nous pouvons constater que le narrateur de *Mal de amores* propose un récit précis et détaillé sur les personnages. Nous avons vu dans l'analyse du système des personnages que chaque figure romanesque est introduite dans le récit avec un maximum d'informations sur ses origines donnant ainsi l'impression d'une très grande fidélité, donc d'une très grande objectivité. L'instance narrative connaît tout sur tout le monde dans le moindre détail jusqu'aux secrets les plus intimes en donnant l'impression d'une très grande proximité vis-à-vis des protagonistes en attirant ainsi l'attention sur l'histoire. Cependant, nous avons des épisodes où le narrateur semble se tenir à distance, en proposant un récit plus subjectif ; on se trouve donc dans ces cas en présence d'un narrateur dont la présence est soulignée par le texte.

Le caractère détaillé du texte se fait au profit d'épisodes où le narrateur renonce au sommaire au profit de la scène en montrant l'action en train de se faire, en d'autres termes, si nous reprenons nos observations sur la structure temporelle, nous nous référons à tous ces épisodes dans le texte où le narrateur retranscrit la vie quotidienne des personnages ; avec une grande exactitude, il décrit des journées précises, tout ce qui s'est passé dans le moindre détail, minute par minute. Ainsi, par exemple, la scène de l'accouchement de Josefa⁶⁹⁷ se déroule en cinq pages racontant la naissance d'Emilia afin de permettre au lecteur de visualiser l'événement comme s'il était en train de se faire, c'est ce que Barthes appelle « l'effet de réel ». Par ailleurs, le moment solennel de la prophétie de Milagros est accentué par l'exactitude de sa retranscription, alors que

⁶⁹⁷ *Mal de amores*, p. 22-27

dans la séquence suivante le narrateur marque la distance en faisant le sommaire des premiers mois d'Emilia en une page. Cette alternance entre les deux modes de la représentation narrative renvoie à l'idée que nous avons développée dans la première partie qui consistait à dire que la naissance d'Emilia est vécue comme un don du ciel et correspondrait parallèlement à la naissance de l'espoir démocratique lorsque ce même chapitre se ferme sur les réunions politiques dans la boutique de Diego.

Une scène emblématique qui témoigne de la proximité du narrateur vis-à-vis de l'histoire qu'il raconte intervient au chapitre cinq lorsqu'il se réfère à un dimanche très particulier chez les Cuenca « fue un domingo memorable⁶⁹⁸ », une journée racontée en six pages qui se termine par le premier départ de Daniel, symbole de sa future liaison avec Emilia. Le narrateur souligne l'importance de ce dimanche en particulier en se manifestant dans l'ouverture du chapitre, pour s'effacer par la suite lorsqu'il raconte la scène et enfin, rappeler sa présence à la fin du chapitre qui se ferme sur le départ de Daniel un an après les faits rapportés « Daniel permaneció en la ciudad un año más⁶⁹⁹ ».

Nous avons une scène similaire à celle-ci aux chapitres sept et huit. Le chapitre sept s'ouvre sur une séquence de trois pages où le narrateur a recours à l'accélération maximale du récit en situant l'histoire en 1904 alors qu'au chapitre cinq on était en 1901. Trois années se sont écoulées sur lesquelles nous ne savons pas grand-chose et le décor est replanté au milieu d'un pays en pleine ébullition comme le suggère l'incipit du chapitre « El siglo fue cambiando muchas cosas⁷⁰⁰ ». Le narrateur passe sous silence des faits qui se sont produits ; or, s'il choisit de ne rien dire, il est cependant arrivé quelque chose. Que le texte choisisse de ne pas les mentionner et de nous confronter directement à la représentation du dimanche soir provoque inévitablement un effet d'accélération. De plus, ces indices textuels révèlent la présence du narrateur qui s'efface par la suite à partir de la cinquième séquence pour reconstituer le plus fidèlement possible le dimanche chez les Cuenca. Ce jour de la première représentation d'Emilia se déroule en onze séquences, soit vingt-huit pages pour raconter quelques heures d'une soirée exceptionnelle et décisive pour les protagonistes, Emilia et Daniel.

Si tous les épisodes qui racontent la vie sentimentale et quotidienne des personnages se caractérisent par le recours à une voix narrative qui privilégie la proximité, l'analyse du texte nous a également permis de constater que dans les

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 50-59

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 55

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 78

épisodes qui se réfèrent aux événements historiques, étroitement liés à l'histoire des personnages, la voix narrative se contente de retranscrire le point de vue de chaque personnage en le confrontant à celui d'un autre, sans jamais laisser entendre sa position, sans jamais orienter l'interprétation du lecteur qui est libre de privilégier tel ou tel point de vue. Cette distance permet donc indirectement de constater que Mastretta n'a pas pour objectif de désigner les bons et les méchants mais au contraire qu'elle propose à travers le personnage de Daniel, nous l'avons vu, une solution qui n'avait jamais été envisagée : la réconciliation des deux camps qui aurait pu changer le destin du pays et celui des personnages.

D'une manière générale, nous pouvons observer qu'une grande partie de la prose narrative mexicaine des années quatre-vingt a récupéré des techniques narratives du réalisme traditionnel. Le roman est revenu à la création d'intrigues linéaires, à la description psychologique des personnages, à la construction d'un monde romanesque vraisemblable. Ainsi, nous pouvons conclure que le fonctionnement interne des deux romans ne se caractérise pas par une complexité. Il s'approche plutôt des formes narratives de la culture populaire (composition linéaire et lecture facile) de sorte que nous pouvons affirmer que les romans de Mastretta s'inscrivent dans les tendances littéraires qui revendiquent les genres populaires et traditionnels. La romancière utilise un système classique qui finit par être détourné par son écriture comme nous proposons de l'étudier dans le chapitre suivant.

B. Le dialogisme dans l'œuvre de Mastretta

Dans l'introduction de ce chapitre nous avons annoncé l'affinité entre l'œuvre de Mastretta et le concept de dialogisme établi par Bakhtine qui nous est apparu fondamental au moment d'identifier les langages sociaux et les systèmes de valeurs auxquels adhèrent les protagonistes de Mastretta. Rappelons que l'énoncé humain, comme produit de l'interaction entre la langue et le contexte d'énonciation devient l'objet privilégié à partir duquel le théoricien russe élabore le concept dialogique en dépassant la dichotomie entre la forme et le contenu pour inaugurer l'analyse formelle des idéologies. Le principe dialogique amène également Bakhtine à donner une nouvelle interprétation de la culture :

Le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tout cas le plus ignoré, est son *dialogisme*, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle.[...] Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. [...] la culture est composée des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer⁷⁰¹.

Nous adopterons également dans notre réflexion le concept de carnaval, tel qu'il est défini par Bakhtine et qui nous semble être l'une des stratégies clés dans la production littéraire de Mastretta. A l'intérieur de cette pratique dynamique nous essaierons de dégager les éléments de transgression. Le système de personnages que nous avons étudié dans la première partie, ainsi que l'inscription de ce système dans un cadre spatio-temporel déterminé, nous ont fait découvrir une tendance à la création d'un monde « à l'envers » que nous pouvons également observer dans l'écriture de la romancière qui est l'objet de notre étude dans cette dernière partie. Le chronotope du carnaval conceptualisé par Bakhtine à partir de l'étude de l'œuvre de Rabelais, autrement dit le chronotope de Rabelais, peut être réduit à sept catégories :

Les séries variées de Rabelais peuvent être ramenées aux groupes fondamentaux suivants : 1) séries du corps humain dans sa dimension anatomique et physiologique ; 2) séries de l'habit humain ; 3) séries de la nourriture ; 4) séries de la boisson et de

⁷⁰¹ **TODOROV, Tzvetan.** *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine.* Paris : Seuil, 1981, p. 8

l'ivresse ; 5) séries sexuelles (l'accouplement) ; 6) séries de la mort ; 7) séries des excréments⁷⁰².

De ce fait, la carnavalisation chez Mastretta nous semble être articulée surtout dans les séries du sexe et de la mort. La combinaison de ces séries est perceptible dans les deux textes au niveau verbal, par le biais d'un discours vulgaire prononcé par une femme, particularité de *Arráncame la vida*, ainsi qu'une série de scènes que nous avons relevées dans les deux romans où le carnaval atteint son apogée.

Il convient, dans un premier temps, de préciser quelques éléments méthodologiques qui ont guidé notre analyse de l'écriture de Mastretta. Nous avons retenu comme éléments pertinents la parodie et l'ironie qui abondent dans les deux œuvres et surtout dans *Arráncame la vida* où, dans certaines scènes, le burlesque atteint son apogée. Pour notre étude nous avons retenu les analyses de la critique moderne selon laquelle l'ironie est subversive et contestataire, qu'elle a le pouvoir de transformer et d'opérer de cette manière un contre discours, selon Linda Hutchon :

L'ironie et la parodie [...] opèrent toutes deux sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan. Ce dernier niveau, dans les deux cas, tire sa signification du contexte dans lequel il se trouve. La signification ultime du texte ironique ou parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique) textuelle⁷⁰³.

D'une manière générale, nous pouvons constater que l'ironie et la parodie se lisent à tous les niveaux de l'écriture de Mastretta : aussi bien dans le développement de l'intrigue, la construction de certains personnages, l'utilisation de figures de style comme l'humour et l'exagération, que dans l'usage de genres littéraires comme le mélodrame et le roman à l'eau de rose. De ce fait, la parodie, dans les romans de Mastretta peut être lue à la fois comme « un hommage respectueux » et un ironique « "pied de nez" à la tradition⁷⁰⁴ », comme nous essaierons de le démontrer dans les pages qui suivent.

Margaret Rose envisage deux niveaux de la parodie, l'un « spécifique », et l'autre « général ». La définition spécifique restreint la parodie au domaine de la citation, à valeur de réemploi comique. La parodie, selon Margaret Rose, peut

⁷⁰² TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil, 1981, p. 129

⁷⁰³ HUTCHON, Linda. « Ironie et parodie : stratégie et structure ». *Poétique*, 1978, N° 36, p. 472-473 cité par Bouillaguet Annick. *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*. Paris : Nathan, 1996, p. 16

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 476

s'appliquer –et l'auteur rejoint ainsi Mikhaïl Bakhtine – à un genre, un discours, voire un style (ce qui, pour Gérard Genette et la tradition française, relève du pastiche). L'effet comique est produit par la « discordance » entre le texte cité et le texte d'accueil. Le niveau « général » est celui de la « méta-fiction » : un discours réflexif, qui se prend pour son propre objet, analyse sa propre nature, du point de vue de la réception comme de la production. Cette aptitude du texte imitatif à mettre en question le texte littéraire constitue, pour Margaret Rose, un trait de modernité⁷⁰⁵. Michele Hannoosh insiste sur la force récapitulative de la parodie, qui s'approprie les œuvres du passé. Sa définition de la parodie réintroduit la notion de comique, jugée non obligatoire par Linda Hutcheon, et inclut la transformation d'une œuvre singulière, sur laquelle repose la théorie de Gérard Genette : la parodie est « l'imitation et la distorsion, ou transformation, d'une œuvre bien connue avec un effet comique et des intentions critiques d'un certain type, même si elles sont seulement autocritiques⁷⁰⁶».

1. Le langage dans *Arráncame la vida*: la célébration du carnaval

Le ton de simplicité familière, l'irrévérence, le manque de pathétisme et la distance moqueuse que la narratrice utilise pour parler d'aventures amoureuses, de corruption politique ou de crimes, ont attiré l'attention de presque tous les critiques au moment de la sortie du roman. Cependant, on a souvent reproché à Mastretta l'invraisemblance linguistique et le manque d'épaisseur réaliste. Ainsi, par exemple, Christopher Domínguez Michael qualifie le roman comme un coup de marketing :

Es una buena novela tersa en sus procedimientos y sencilla en sus pretensiones. Pero su increíble éxito internacional corresponde más a las nada caprichosas leyes del comercio que a su profundidad literaria. [...] Los críticos que creyeron encontrar en *Arráncame la vida* la llamada de un nuevo realismo rosa que no se atreve a decir su nombre, plagado de guiños convencionales y técnicas manidas⁷⁰⁷.

La critique la plus virulente sur le roman de Mastretta nous est livrée par Fabienne Bradu lorsque celle-ci déclare : « la tragedia mayor de esta novela es el

⁷⁰⁵ BOUILLAGUET Annick. *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*. Paris : Nathan, 1996, p. 16

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 17

⁷⁰⁷ Christopher Domínguez Michael est cité par Alicia LLarena dans « *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta : el universo desde la intimidad ».

lenguaje con que está escrita ». Dans son article, elle poursuit en qualifiant les formes littéraires utilisées dans le roman comme « las propias de la novela folletinesca de cuarta o quinta categoría ». Les remarques sur le personnage de Catalina sont tout aussi négatives lorsqu'elle dit : « La ingenuidad de Catalina suena falsa porque es totalmente retórica. Esta misma retórica se deja sentir en los diálogos : sus personajes hablan con ocurrencias, chascarrillos o aforismos que son lugares comunes. [...] tendría que dejar de hablar con puras frases hechas que buscan con demasiada insistencia el chiste seguro⁷⁰⁸ ». La critique la plus virulente porte sur le point de vue féminin adopté dans le roman :

En cuanto al propósito de escribir una versión de la historia mexicana desde un punto de vista femenino, *Arráncame la vida* llega desgraciadamente a confundir la historia con el rumor, como si ésta fuera para las mujeres un inmenso chisme [...]. No creo que el rumor o el chisme sea la única manera de ofrecer una contracara femenina de la Historia. Entiendo que pocas veces la Historia oficial coincida con la experiencia femenina, pero de allí a derivar a esta retahíla de falsas ingenuidades, hay más que un trecho : « un abismo »⁷⁰⁹.

Notre désaccord avec les propos de Fabienne Bradu nous amène à faire une analyse détaillée des figures de style utilisée par Mastretta et nous essaierons de démontrer toute la richesse de son style à travers le langage des personnages qui, selon nous, peut être interprété comme un procédé narratif donnant au roman la dimension critique qu'il réclame pour représenter un réalisme adapté aux années 80.

L'une des observations les plus astucieuses au sujet du langage de la protagoniste-narratrice nous est livrée par l'analyse de Danny Anderson⁷¹⁰ qui signale que l'incrédulité que provoque le fait qu'une femme de la situation et de l'époque de Catalina puisse parler avec autant d'irrévérence, sert à mettre en évidence les restrictions de l'ordre social dominant. En effet, pour trouver invraisemblable ce style de langage oral, il est indispensable de le juger en fonction des modèles de comportement décoratif auxquels la narratrice s'oppose à travers son discours. Anderson a raison lorsqu'il signale que l'accès de Catalina à un langage irrévérencieux, plus caractéristique des hommes que des femmes, n'est pas indistinct et se soumet implicitement à un code social : dans les discours de référence les hommes utilisent des

⁷⁰⁸ **BRADU, Fabienne.** « Crónica de narrativa ». *Vuelta*, N° 129, 1987, p. 60-63. Article consultable sur internet <http://letraslibres.com/pdf/2242.pdf>

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 62

⁷¹⁰ **ANDERSON, Danny.** « Displacement : Strategies of Transformation in *Arráncame la vida*, by Ángeles Mastretta ». *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. 1988, N° 1, p. 15-27

expressions grossières aussi bien en public qu'en privé, tandis que Catalina, en tant que personnage, se permet de parler grossièrement uniquement en privé avec son mari, son amant ou avec des femmes de la même condition sociale qu'elle. En revanche, nous pouvons dire qu'en tant que narratrice, son langage est libre de toutes ces restrictions.

Le roman est parsemé d'indices textuels qui permettent d'affirmer l'influence du personnage d'Andrés sur le discours de Catalina. C'est ainsi que le général initie Catalina aussi bien à la sexualité qu'à la parole et, au bout du compte, il semble satisfait lorsqu'il lui dit : « aprendiste bien ». En accord avec Reina Roffe que nous citons plus bas, nous considérons que Catalina parle finalement comme Andrés, comme nous pouvons l'observer à de multiples reprises dans le texte où elle utilise un vocabulaire qui, au début du roman, est associé à Andrés. De ce fait, l'évolution et la transformation de Catalina passent également par le langage qu'elle utilise pour parler à la fois de son monde intérieur et du monde qui l'entoure. Dans ce sens, nous pouvons constater qu'il y a une cohérence et une continuité dans la construction de la protagoniste. Catalina s'approprie progressivement le langage grossier d'Andrés qu'elle va faire sien.

Nous avons repéré dans le texte de multiples exemples qui rendent compte de ce processus et nous proposons d'entreprendre l'analyse de certains champs lexicaux. Nous avons relevé dans le texte un ensemble de mots qui renvoient à une même notion, qui appartiennent à un même registre de significations vulgaires et péjoratives que nous retrouvons dans le langage mexicain colloquial. Cette série de mots et d'expressions grossiers est prononcée dans un premier temps par Andrés et repris par Catalina qui les intègre à son propre discours. C'est ainsi que des mots, des expressions et des qualificatifs dérivant de *pendejo*, *cabrón*, *chingada*, *pinche* sont mis dans la bouche des personnages d'une manière assez récurrente. Ce champ lexical est lié à une idée précise, de la part de l'auteur, dans la construction de certains personnages dans le texte. L'analyse de ces mots et le contexte où ils apparaissent prononcés par les personnages nous offrent des possibilités d'interprétation riches de sens concernant la construction des protagonistes.

En Amérique Latine, et plus particulièrement au Mexique, *pendejo*, dans son usage colloquial et populaire, désigne un individu manquant d'intelligence (con, connard, crétin, demeuré) ; « término gravemente injurioso y obsceno, y en todas partes

impropio de gente educada⁷¹¹ » ; étymologiquement, « pendejo » provient du diminutif non attesté latin *pectinicŭlus*, formé de *pecten*, *-ĭnis*, qui veut dire (« pubis ») et du suffixe diminutif *-cŭlus* qui donne la première signification de « poil pubien⁷¹² ». « Cabrón » a un usage et une signification identiques à « pendejo ».

Un autre mot qui attire toute notre attention à la fois par sa signification et sa forte particularité mexicaine est le mot « chingada ». Selon le dictionnaire, « la chingada » est : « acción y efecto de chingar o chingarse en general. Es término indecente y se dice también chinga⁷¹³ ». Le mot dérivé « chingadera » signifie « acción baja, impropia de caballeros » et l'adjectif « chingado, da » est défini comme « Epíteto soez, de vario significado como sinónimo de cabrón, aunque menos fuerte y mucho menos injurioso, usualísimo entre la gente vulgar. Exclamación de simple protesta o inconformidad, característica del mejicano, aun entre la gente mejor educada, excusando la presencia de las damas, y casi no tiene nada de malsonante ». Toutes ces définitions nous renvoient à examiner en détail le verbe « chingar ». A ce propos, le dictionnaire nous dit : « En general, aquí tómake sólo en mala parte, por ofender, agraviar, molestar, herir ; o causar mal, hacer daño, ocasionar perjuicio, inferir lesión en la honra ; y aun por fornicar, hacer coito. Tal vez proceda de viejas formas jergales españolas. Chingarse : amedrentarse, embriagarse, beber mucho ». Bien que le dictionnaire nous ait apporté des définitions assez explicites, nous ne pouvons pas survoler la profonde signification du mot sans nous référer à Octavio Paz qui, dans *El laberinto de la soledad*, nous dresse un tableau passionnel, sans concession, de tout ce que « la Chingada », « lo chingado » et « chingar » représentent pour l'être mexicain :

Esa palabra es nuestro santo y seña. Por ella y en ella nos reconocemos entre extraños y a ella acudimos cada vez que aflora a nuestros labios la condición de nuestro ser. Conocerla, usarla, arrojándola al aire como un juguete vistoso o haciéndola vibrar como una arma afilada, es una manera de afirmar nuestra mexicanidad.

⁷¹¹ **SANTAMARIA, Francisco J.** *Diccionario de Mejianismos*. Méjico : Editorial Porrúa, 1983 (primera edición 1959)

⁷¹² **REAL ACADEMIA ESPAÑOLA** (éditeur scientifique). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2001 (22^a ed.). Tome 1, a-g; Tome 2, h-z.

⁷¹³ *Diccionario de mejicanismos*, Op. Cit. p. 397, « chinga- dicho o hecho que rebaja a uno, le perjudica o agravia en grado intenso, como acción del verbo *chingar*. Es término bajo ».

Toda la angustiosa tensión que nos habita se expresa en una frase que nos viene a boca cuando la cólera, la alegría o el entusiasmo nos llevan a exaltar nuestra condición de mexicanos : ¡Viva México, hijos de la Chingada ! Verdadero grito de guerra, cargado de una electricidad particular, esta frase es un reto y una afirmación, un disparo, dirigido contra un enemigo imaginario, y una explosión en el aire.[...]

Con ese grito [...], nos afirmamos y afirmamos a nuestra patria, frente, contra y a pesar de los demás. ¿Y quiénes son los demás ? Los demás son los « hijos de la chingada » : los extranjeros, los malos mexicanos, nuestros enemigos, nuestros rivales. En todo caso, los « otros ». Esto es, todos aquellos que no son lo que nosotros somos.

[...] En México los significados de la palabra son innumerables. Es una voz mágica. Basta un cambio de tono, una inflexión apenas, para que el sentido varíe. Hay tantos matices como entonaciones : tantos significados como sentimientos. Se puede ser un chingón, un Gran Chingón (en los negocios, en la política, en el crimen, con las mujeres), un chingaquedito (silencioso, disimulado, urdiendo tramas en la sombra, avanzando cauto para dar el mazazo), un chingoncito. Pero la pluralidad de significaciones no impide que la idea de agresión –en todos sus grados, desde el simple de incomodar, picar, zaherir, hasta el de violar, desgarrar y matar –se presente siempre como significado último. El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. Y también, herir, rasgar, violar –cuerpos, almas, objetos –, destruir.

[...] En suma, chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, activo, cruel : pica, hiere, desgarrar, mancha. Y provoca una amarga, resentida satisfacción en el que lo ejecuta.

Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados. La dialéctica de « lo cerrado » y « lo abierto » se cumple así con precisión casi feroz.

El poder mágico de la palabra se intensifica por su carácter prohibido. Nadie la dice en público. Solamente en exceso de cólera, una emoción y el entusiasmo delirante, justifican su expresión franca. Al gritarla, rompemos un velo de pudor, de silencio o de hipocresía. Nos manifestamos tales como somos de verdad. Las malas palabras hierven en nuestro interior, como hierven nuestros sentimientos. Cuando salen, lo hacen brusca, brutalmente, en forma de alarido, de reto, de ofensa. [...]

La palabra chingar, con todas estas múltiples significaciones, define gran parte de nuestra vida y califica nuestras relaciones con el resto de nuestros amigos y compatriotas. Para el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o de ser chingado. Es decir, de humiliar, castigar y ofender. O a la inversa. Esta concepción de la vida social como combate engendra fatalmente la división de la sociedad en fuertes y débiles⁷¹⁴.

Dans le discours d'Andrés, ce champ lexical de la grossièreté et de la violence apparaît associé au personnage du début à la fin du récit. Dans son discours « los pendejos » et « pendejadas » apparaissent soit pour parler des habitants de Puebla « pendejos⁷¹⁵ », soit pour exprimer son opinion sur le mariage religieux « puras pendejadas⁷¹⁶ », soit pour parler de ses rivaux politiques « por cabrones y por

⁷¹⁴ PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México : Fondo de Cultura Económico, 1973, p. 67-71

⁷¹⁵ *Arráncame la vida*, p. 10

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 18

pendejos⁷¹⁷», «pendejos⁷¹⁸», «pendejo de Fito⁷¹⁹», soit pour freiner les actes contestataires de Catalina lorsqu'elle refuse de coucher avec lui «no estoy para pendejadas⁷²⁰». En somme, le mot apparaît prononcé dans toutes les situations et tous les contextes possibles et donne à voir, de cette manière, la construction d'un personnage qui est non seulement violent par ses actes mais aussi, et surtout, par la verbalisation d'un discours qui abaisse, qui insulte, qui terrorise, qui blesse ceux à qui il est adressé.

Quant à Catalina, nous pouvons observer que la protagoniste s'approprie assez rapidement ce vocabulaire lorsqu'à la page 10 elle utilise «pendejo». Pourtant, ce premier usage est indirect puisqu'elle confirme uniquement le mot dit par Andrés, sans le prononcer ; cependant, le passage est révélateur de la manière dont Andrés s'impose dans la vie de Catalina, en lui imposant également son langage :

–¿Verdad que son unos pendejos ?
–¿Quiénes ? –pregunté.
–Usted diga que sí, que en la cara se le nota que está de acuerdo –pidió riéndose.
Dije que sí y volví a preguntar quiénes.
Entonces él, que tenía los ojos verdes, dijo cerrando uno :
–Los poblanos chula. ¿Quiénes si no ?⁷²¹

Par la suite les «pendejos» et «pendejadas» s'intègrent tout au long du discours de Catalina qui utilise ces mots avec une facilité qui témoigne de la «masculinisation» de son langage. Dès la deuxième séquence du premier chapitre, Catalina s'approprie l'usage du mot en contestant le discours d'Andrés :

Por esas épocas andaba planeando cómo ganarle al general Pallares la gubernatura del estado de Puebla. No lo bajaba de peñe pero se ocupaba de él como si no lo fuera.
–No ha de ser tan peñe donde te preocupa –le dije una tarde. Estábamos viendo la puesta del sol.
–Claro que es un peñe. Y tú qué te metes, ¿quién te pidió tu opinión⁷²² ?

La «masculinisation» du langage de Catalina, caractéristique fondamentale de la construction de la protagoniste, confirme l'une des thèses centrales que Luce Irigaray

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 41

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 146

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 148

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 127

⁷²¹ *Ibid.*, p. 10

⁷²² *Ibid.*, p. 15

a développée dans *Spéculum. De l'autre femme*⁷²³ : l'idée selon laquelle dans les sociétés patriarcales la femme ne dispose pas d'un langage propre, sauf en privé, et à chaque fois que la femme souhaite dépasser le cercle privé, elle doit imiter le discours public masculin. Selon Irigaray, la seule manière de troubler cette logique consiste à la surpasser en la répétant ou en l'imitant. Cette idée qui surgit de la préoccupation de la critique de déterminer des modalités féminines d'écriture, en rejoint une autre qui ne s'occupe pas de la problématique féminine et qui, par son universalité, permet d'éviter de se noyer dans les caractéristiques de genre (dans le sens biologique du terme). Nous nous référons ainsi à l'idée de Bakhtine sur les langages sociaux, à sa profonde conviction que les divers langages qui coexistent dans une société représentent autant de visions sur le monde qui maintiennent un constant dialogue entre eux, de même que tout énoncé renvoie au moins à deux sujets (individuel ou collectif) : le destinataire et le destinataire (« l'auditeur » ou « le représentant accrédité », selon la terminologie de Bakhtine). Cette dernière observation nous permettra de voir par la suite avec qui Mastretta dialogue implicitement à travers les diverses voix et langages imités dans le roman ou encore, quels sont les modèles littéraires qui organisent le discours, le langage social et le système de valeurs auxquels la romancière s'identifie. Nous aurons l'occasion de répondre à ces questions au fur et à mesure que notre réflexion sur les textes avance. Soulignons d'emblée que Mastretta assume et revendique le langage grossier de Catalina qui fait partie de son projet narratif :

Es que yo quería que esa mujer fuera así. Parte de su esencia es que habla así. Es parte de su mundo. No vayas a pensar que lo pensé como algo deliberado. Me dije, esta mujer que vive con un militar, que es un majadero, no puede pensar en ser una recatada. Ella cuando piensa, a lo mejor cuando habla, finge que es una señora recatada pero cuando habla para sí, que es como habla cuando está contando esta historia, pues es tan deslenguada como quienes la rodean y tan permisiva como quienes la rodean⁷²⁴.

Le langage de Catalina et sa façon de parler sont révélateurs de ses désirs d'émancipation et de transgression des stéréotypes. Dans le roman l'humour et l'audace, avec lesquels Catalina et certaines de ses amies s'expriment, désacralisent les clichés sur le comportement féminin. Il s'agit souvent d'un langage désinvolte, comme le signale également Reina Roffé :

Catalina no habla así, piensa así. Ella está, supuestamente, verbalizando y contando una historia sobre un medio en el que se habla así. Cuando Catalina

⁷²³ IRIGARAY, Luce. *Spéculum de l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit, 1974

⁷²⁴ LAVERY, Jane. *Op. Cit.* p. 322

reflexiona, cuando cuenta, cuando escribe el libro se permite las audacias que se permite su medio. En realidad habla como Andrés⁷²⁵.

Presque tous les personnages du roman sont contaminés par la « rhétorique » de Catalina et ils parlent avec des « phrases toute faites » qui visent la « drôlerie assurée⁷²⁶ ». Nous pouvons observer ce phénomène tout d’abord dans le discours des personnages féminins. La romancière met dans la bouche des amies les plus proches de Catalina des expressions vulgaires et ironiques et le discours de celles-ci semble contaminé par le langage de Catalina. Ainsi, par exemple, Pepa et Mónica qui, au début du récit, sont décrites comme des jeunes filles innocentes, croyant qu’on tombe enceinte en embrassant un homme⁷²⁷, finissent par utiliser un langage assez cru sur le sexe. Nous le voyons par exemple lorsque Pepa déclare « cogemos como dioses⁷²⁸ » ou encore lorsque Mónica fait des commentaires ironiques sur Rodolfo en vue de sa candidature pour les élections présidentielles : « Así que nos esperan seis años de este tedio –dijo Mónica en la puerta –. ¡Qué horror ! Prefiero el indigenismo⁷²⁹ ». Avec le personnage de Bibi nous pouvons observer la même évolution dans son langage. Si, au début, la jeune femme subit les injures de son amant, lorsqu’elle devient l’épouse légitime du général Gómez Soto nous pouvons observer qu’elle s’est également approprié le discours vulgaire de son mari dans une scène où elle se fait passer pour une prostituée afin de piéger son mari à qui elle veut demander le divorce. C’est une scène assez longue dans le texte où le burlesque atteint son paroxysme. Mastretta est en train de ridiculiser les usages entre hommes par le biais d’un langage assez cru prononcé par une femme⁷³⁰. C’est ainsi que des mots comme « pija », « pito », « sobarle el pito » ou encore, lorsque Bibi parle de l’envie de coucher avec son amant, « tenía tantas ganas de

⁷²⁵ **ROFFE, Reina.** « Entrevista con Ángeles Mastretta ». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1999, N° 593 p. 84

⁷²⁶ C’est nous qui traduisons les propos de Fabienne Bradu au sujet du roman que nous avons cité en espagnol plus haut.

⁷²⁷ *Arráncame la vida*. p. 32

« Mónica llorando porque Pepa le había asegurado que si alguien le daba un beso de lengua le hacía un hijo.

-Adrián ayer me dio uno de esos besos cuando se distrajo mi mamá –decía entre sollozos. [...]

Cuando les pregunté si sabían para qué servía el pito de los señores, Pepa dijo :

-¿No para hacer pipi? ».

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 138

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 144

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 327-333

coger que pidió un cuarto para cada quien y empujó al matador dentro de uno⁷³¹ », rendent compte d'un langage qui a évolué.

Cependant l'usage d'un vocabulaire vulgaire révèle deux objectifs différents respectivement dans la construction d'Andrés et de Catalina. Si ce type de discours, représentatif de l'homme mexicain sert, par le biais du personnage d'Andrés, à véhiculer une image négative de la classe politique mexicaine, dans le cas de Catalina nous pouvons observer une toute autre dimension dans l'usage de mots vulgaires. Il convient de signaler que ces phrases toutes faites ne sont pas des moyens d'expression primaires mais qu'elles cherchent, par le biais de la plaisanterie, des effets de transgression et qu'elles apparaissent dans le texte comme le sous-produit d'une critique systématique à la rigidité des codes de bienséance. Les multiples références parodiques aux stéréotypes –naïves ou cyniques, euphémiques ou brutales –que chacun utilise dans son discours pour influencer les autres, nous montrent qu'il s'agit d'un langage qui s'auto-analyse. Ainsi, dans de nombreux cas, les parodies sont encadrées par une mise en scène des aspects manipulateurs du langage. Nous pouvons observer ce phénomène, par exemple, dans le commentaire qu'Andrés fait d'un slogan du général Basilio Suárez qui vise le leader de la gauche Cordera : « Imagínate que se le ha ocurrido llamar a las chingaderas de Cordera "experimentos sociales basados en doctrinas exóticas". No puedes negar que es un hallazgo »⁷³². La parodie d'un discours auquel ne croit ni celui qui l'a prononcé, ni celui qui le cite, devient dans ce cas une forme indirecte d'auto-démascèlement cynique qui suppose la complicité –dans le cynisme– de son interlocuteur habituel, son épouse, parce qu'Andrés va s'approprier ce discours pour des raisons personnelles.

Dans le monde évoqué par Catalina, les plus doués pour « faire des discours » sont, bien évidemment, les hommes politiques. Nous pouvons observer le mépris de la narratrice au sujet de leur habitude de tisser des clichés et des mensonges, de remplacer l'expérience de la réalité par des étiquettes. Catalina se contente de se moquer de ces textes auxquels personne ne croit ou, du moins, auxquels la plupart des gens croient croire par automatisme. En même temps, elle ne se fie pas du tout au texte qu'elle aurait pu formuler sur la base de son expérience. Lorsqu'on lui demande son opinion sur ce

⁷³¹ *Ibid.*, p. 334

⁷³² *Arráncame la vida*, p. 182

genre de discours, elle a tendance à contre-attaquer. Ainsi, par exemple, elle oppose une auto parodie à la parodie de l'éloge de la maternité :

En lugar de responder que muy acertado y callarme la boca, tuve la nefasta ocurrencia de disertar sobre las incomodidades, lastres y obligaciones de la maternidad. Quedé como una arpía [...]. No me disculpé, ni alegué a mi favor ni me importó parecerles una bruja. Había detestado alguna vez ser madre de mis hijos y de los ajenos, y estaba en mi derecho de decirlo⁷³³.

La narratrice raconte sa vie avec le même ton provocateur et désinvolte qu'elle utilise en tant que personnage. L'habileté de Catalina lui a permis de démythifier toutes les circonstances de sa vie quotidienne. Par ailleurs, ceci lui donne les connaissances nécessaires pour décoder les faits politiques qui apparaissent masqués. Les histoires d'amour et l'histoire politique se rejoignent finalement dans un seul discours. La voix narrative qui raconte les faits de la vie quotidienne va, en même temps, inclure dans son univers le monde social et historique. Alors, le ton change, on passe à un récit objectif avec des dialogues sobres et directs. Des dialogues qui commencent, en général, avec un renseignement caché au début qui va être dévoilé à la fin de l'histoire, ou à la fin de la séquence. Ainsi, par exemple, nous pouvons nous référer à la scène où Catalina rapporte ce qu'Andrés lui a raconté sur son premier mariage, à la fin du chapitre quatre et la vraie réalité rapportée à l'ouverture du chapitre suivant.

2. L'écriture de Mastretta : l'apogée du burlesque

D'une manière générale, nous pouvons observer que l'irrévérence, l'ironie, l'humour et la fraîcheur dominant dans ce roman. C'est la voix de Catalina, colloquiale et féminine, qui tisse le récit dans le style d'une conversation. Il faut souligner l'importance de l'oralité⁷³⁴ et de la musicalité dans l'œuvre de Mastretta qui déclare lire à haute voix ses textes :

J.L. : En tus obras como *Mundo iluminado* dices que te gusta el sonido de las palabras y te gusta jugar con ellas. En tu último relato *Ninguna eternidad como la mía*, la escritura baila sin parar. Hay música y gran fluidez en tu escritura ¿verdad ?...

⁷³³ *Ibid.*, p. 342

⁷³⁴ L'élément oral devient une autre référence à la culture populaire.

A.M. : Sí... eso me parece esencial en un escritor. Ya no digas como escritora, como lectora me parece esencial. Yo puedo encontrarme una historia que me digan que es maravillosa pero si el libro no me convoca con la música de lo que dice, no puedo ir al libro, me paro. A lo mejor hay músicas que uno obedece y músicas que no, pero yo sí creo que los sonidos son muy importantes. Yo escribo y releo en voz alta. Oigo. Me importa mucho cómo se oyen las cosas y luego cuál es el ritmo que tienen. Eso no sé por qué es, pero tengo una parte de mí que está muy emparentada a la música y tiene pasión por la música. Y yo creo que la literatura está emparentada y tiene que tener pasión por los sonidos⁷³⁵.

Cette musicalité est présente dans l'expression de l'ironie mais il convient, à présent, de déterminer dans le texte de Mastretta le sujet et l'objet de l'ironie en partant de la définition de Tittler : « en el momento en que el ironista construye la ironía a partir de la rudimentaria incongruencia del mundo, también está consciente de construirse él mismo, como un sujeto y un objeto irónico ». De ce fait, nous pouvons dire qu'Andrés est ironisé en tant que symbole du machisme. Quant à Catalina, elle est à la fois celle qui ironise et celle qui est ironisée parce qu'elle s'auto-critique dans des scènes où elle est rattrapée par la vanité d'un système qu'elle veut fuir. Son statut de narratrice lui permet d'ironiser par le biais de ses commentaires pertinents mais elle est à la fois l'objet et le sujet de l'ironie de par sa jeunesse, son innocence et sa futilité qui font qu'elle reste aux côtés du général et du monde qu'il incarne, qui est l'objet privilégié de l'ironie dans le discours de Catalina. Ainsi par exemple, dès le début du récit, Andrés est décrit par le biais de deux gestes physiques opposés qui transmettent des émotions opposées « labios que apretados daban miedo y, riéndose, confianza. Como si tuviera dos bocas⁷³⁶ ». De ce fait la contradiction principale de Catalina consiste dans le fait d'être à la fois victime de l'ironie et celle qui ironise. Par ailleurs, une seule fois la protagoniste narratrice se réfère à un éventuel remords de sa part : « nos arrepentimos pero años después⁷³⁷ ».

Arráncame la vida est une œuvre d'humour et d'ironie, en particulier dans la manière dont Catalina raconte sa vie. L'ironie lui permet (ainsi qu'à son mari) d'exprimer le contraire de ce qu'elle dit. Nous pouvons observer le procédé à travers l'expression « mon général⁷³⁸ » que Catalina utilise à multiples reprises pour désigner Andrés. L'analyse du texte nous a permis de relever des scènes où « mon général » apparaît comme une désignation affective et d'autres scènes où Catalina l'utilise pour le

⁷³⁵ LAVERY, Jane. *Op. Cit.*, p. 323-324

⁷³⁶⁷³⁶ *Arráncame la vida*, p. 9

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 12

⁷³⁸ C'est nous qui traduisons

ridiculiser au lieu de lui montrer du respect. Le changement sémantique de l'expression témoigne de l'évolution du personnage de Catalina en donnant ainsi une cohérence à la construction de la figure romanesque. Cette cohérence narrative est perceptible au niveau de l'énoncé où nous pouvons observer qu'à partir du chapitre six (moment de sa prise de conscience) la désignation « mon général » est utilisée avec ironie jusqu'à la fin du récit. Le personnage-narrateur raconte en mélangeant la moquerie et l'ironie avec beaucoup d'humour et de désinvolture. Nous pouvons observer cela, par exemple, lorsqu'elle commente les démonstrations d'affection entre les hommes :

Son chistosos los señores, como no pueden besarse ni decirse ternuritas ni sobarse las barrigas embarazadas, entonces se dan esos abrazos llenos de ruido y carcajadas. No sé qué chiste les verán⁷³⁹.

Le ton burlesque de la narratrice rabaisse toujours les motifs d'action des personnages, elle leur enlève tout idéalisme en montrant sa désillusion face à une société qui exige d'elle le sacrifice de sa personnalité et de sa morale pour survivre, comme nous pouvons l'observer dans la scène où elle ironise sur le discours du président de la République, Fito Campos, consacré à la maternité : « Echó un discurso sobre el inmenso regocijo de ser madre y cosas por el estilo ».

Catalina transforme parfois le spectacle en une satire grotesque et, dans d'autres cas, en tragédie. Ainsi par exemple, le carnaval est sublimé dans la scène du mariage de Catalina où l'aspect vestimentaire de sa famille, à travers l'expression « no se les quitaba lo rancho todavía⁷⁴⁰ », donne à la scène sa dimension burlesque (ainsi l'effort qu'ont fait ses frères pour se coiffer est ridiculisé : « los pelos engominados por delante y despeinados por atrás », de même que celui de sa sœur Pía à qui on a fait un chignon démesuré sur la tête : « un moño casi de su tamaño »), alors que dans la scène de l'enterrement de son amant le spectacle fourni par le discours d'Andrés (« no sabemos quiénes cortaron su vida, su hermosa vida que les pareció peligrosa, pero estamos seguros de que habrán que pagar⁷⁴¹ »), contraste avec la douleur de Catalina (« yo estaba como viendo una película, no sentía »).

La sincérité de la voix narrative rend le personnage crédible et l'histoire facilement lisible. L'expression parfois apparemment simpliste est, jusqu'à un certain

⁷³⁹ *Arráncame la vida*, p. 165

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 23 pour cette citation et les suivantes

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 298-299 pour cette citation et la suivante

point, un artifice rhétorique pour rendre mieux l'état d'insatisfaction du personnage. A plusieurs reprises, la protagoniste se moque d'elle-même, de sa maladresse et de ses limites. Ainsi, par exemple, Catalina ironise sur son soi-disant comportement rebelle lorsqu'elle superpose l'échec de sa romance avec Arizmendi à l'épanouissement sexuel de Pepa : « mi pendejo romance con Arizmendi estaba bien para divertir a una pobre mujer encerrada, pero a esa novedad con expresión de diosa no podía yo enturbiarle el paraíso con algo tan prosaico. Le di un beso y me fui envidiando su estado de gracia⁷⁴² ».

3. Théâtralisation et exagération

D'une manière générale, nous pouvons observer que le comportement de Catalina paraît, à plusieurs reprises, un peu théâtral, comme si elle jouait un rôle. Ainsi, par exemple, lorsqu'elle offre des bijoux, sur ordre de son mari, pour coopérer au règlement de la dette pétrolière pendant le mandat d'Aguirre, son comportement semble assez théâtral lorsqu'elle enlève les bijoux qu'elle porte pour « compléter le spectacle⁷⁴³ », comme elle décrit elle-même son geste.

D'une certaine manière, sa vie ressemble à un « spectacle » dans lequel elle joue des rôles différents que nous avons analysés plus haut, ceux de mère, d'épouse d'un homme politique et de complice officielle ou encore celui de modèle de l'émancipation féminine. Ces facettes multiples du personnage créent, comme nous l'avons vu, une confusion en ce qui concerne l'image de femme libérée en quête de sa propre identité. Mais nous pouvons penser que la dualité du personnage répond à une stratégie narrative. Lorsque la romancière transcrit les pensées et les réflexions du personnage, au lieu de décrire une conscience chaotique en action, à travers le procédé du monologue intérieur, elle met en place une des conventions littéraires les plus anciennes : le monologue (soliloque) théâtral. Un exemple très révélateur est la scène où Catalina, dans son bain, est en train de méditer sur sa récente passion pour Carlos, ses doutes et ses possibilités d'action :

⁷⁴² *Ibid.*, p. 138

⁷⁴³ C'est nous qui traduisons

Y ahora ¿qué hago? –dije como si tuviera una confidente bañándose conmigo. Puedo salir corriendo. Dejar al general con todo y los hijos, la tina, las violetas, la cuenta de cheques que nunca se vacía –. Me quiero ir con Carlos –dije enjabonándome la cabeza –. Ahora mismo me voy. [...] Hoy me cambio de casa, duermo en otra cama y hasta de nombre me cambio. ¿Y si no me acepta? Sí, me acepta. Él preguntó ¿mañana? Él dijo ya es mañana. Pero no quiso que nos fuéramos al mar, me devolvió, nunca tuvo en la cabeza quedarse conmigo. No me quiere. Le caigo bien, lo divierto, pero no me quiere. ¿Si toco y no me abre? ¿Si tiene una novia llegando de Inglaterra? A la chingada.

Salí de la tina, me envolví una toalla en la cabeza, caminé hasta el espejo y le sonrei⁷⁴⁴.

La ressemblance du style narratif de ce passage avec celui d'une œuvre dramatique n'est sans doute pas un hasard parce que Catalina ne raconte pas ce qu'elle a pensé et senti. Elle raconte ce qu'elle s'est dit à elle-même (dédoublée en locutrice et interlocutrice d'elle-même) ; ce qu'elle a fait pour elle-même (dédoublée en actrice et spectatrice de sa propre image dans le miroir).

Nous trouvons un exemple similaire dans la scène où elle se lève d'une sieste imposée par son mari, pour aller retrouver son amant : « Adiós –dije bajito y fingí que sacaba de mi cinto un puñal y se lo enterraba de últimas, antes de irme⁷⁴⁵ ». Il est clair que la protagoniste se voit interpréter une scène théâtrale d'adieu, que le mari ne peut pas entendre, et d'un meurtre uniquement possible dans son rêve. La scène la plus forte arrive au moment où Catalina prononce le véritable adieu devant le cadavre de son mari. Dans cette scène finale, la théâtralisation constitue le procédé le plus approprié pour instaurer un pseudo dialogue avec le mort. Le caractère théâtral de ses propos souligne davantage l'intensité de son discours :

Adiós Andrés –le dije–. Van a venir por ti para llevarte a Zacatlán. Te querías ir ahí a descansar, y Fito está empeñado en darte gusto. Ahora, si lo quieres, pídele lo que quieras. Anda listo para lo que se te ofrezca. Qué feo estás. Me chocas con esa cara. Siempre me has chocado con esa cara. Ve a ponérsela a otra, yo tengo demasiados líos como para cargar con tu cara de reproche. ¿No querrás que me suicide de pena? Ya oíste lo que dijo Josefina, voy a estar mejor que nunca sin ti⁷⁴⁶ ».

Les actions dans *Arráncame la vida* sont intentionnellement exagérées. Cela peut paraître choquant, voire irritant, pour les lecteurs qui considèrent que la littérature savante ne doit pas se confondre avec la littérature populaire. L'exagération, comme procédé littéraire, va à l'encontre du désir de vraisemblance réaliste et devient un

⁷⁴⁴ *Arráncame la vida*, p. 244

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 280

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 372

élément essentiel du style de Mastretta. Il est impossible de lire ce roman sans éprouver de jouissance devant certaines situations démesurées, telles que la façon dont le gouverneur Ascencio tue ses nombreux adversaires politiques, la manière dont Catalina décrit ses adultères en exprimant, en même temps, le plaisir qu'elle a à le faire, la satisfaction sexuelle qu'elle trouve auprès de son mari et de ses amants, les infidélités du général, ses nombreuses femmes et ses enfants nés hors mariage. L'excès, dans toutes ses formes, remplit les pages du roman et devient une part essentielle du plaisir que le lecteur éprouve en le lisant.

Dans *Mal de amores* Emilia est toujours présentée comme l'actrice de sa propre vie. Contrairement à Catalina, elle n'a pas à dissimuler en public, elle n'a pas à adapter son comportement par rapport aux gens qu'elle croise, il n'y a pas dans la construction du personnage une multiplication des masques comme dans celui de Catalina puisqu'Emilia est capable d'affronter Daniel aussi bien en public qu'en privé. Cette différence considérable entre les deux protagonistes se lit dans les textes à travers l'usage du monologue intérieur. Si dans *Arráncame la vida* le procédé sert le récit pour mettre en relief la mise en scène que Catalina fait de sa propre vie, nous l'avons vu plus haut, dans *Mal de amores* l'usage est beaucoup plus sobre et rend compte du réel état intérieur de la protagoniste. Il y a dans ce roman une scène qui rappelle celle de *Arráncame la vida* où Catalina est dans sa salle de bain devant son miroir. Dans le cas d'Emilia, le narrateur nous fait participer, au chapitre vingt-cinq, à une scène où la jeune femme (dans l'un des derniers moments qu'elle vit auprès de Daniel avant son exil) se trouve devant son miroir en train de se brosser les cheveux. Ce moment d'apaisement lui fait se remémorer la stabilité de la maison familiale et, de ce fait, reconsidérer ce qui la retient auprès de Daniel :

No encontró para recibir sus preguntas más que una nota breve sobre la mesa del comedor diciéndole que estaría en el Hotel Nacional a partir de las cuatro. Ni un beso le dejaba en el papelito con su firma. [...] Comió un plato de sopa y se maldijo de nuevo, después subió las escaleras y se dedicó a cepillarse la cabeza para ver si se le aclaraban las ideas. El rito, siempre asociado a los consejos de Josefa, hizo que la extrañara como nunca. ¿Qué estaría haciendo a las dos de la tarde de ese viernes? ¿Comería frente a Diego hablando del país y de su hija como de dos imposibles? Llevaba dos años sin verlos, pero los cargaba a todas partes, la seguían en sus gestos, en sus furias, en su debilidad, en su esperanza. Los encontraba al verse en el espejo, al repetir el gesto de cansancio con que su padre se frotaba los ojos, al tararear la cancioncita que su madre chiflaba mientras se consumía en busca de algo extraviado, al

pronunciar una frase de asombro, al guardarse una de dolor, al ir viviendo. ¿Qué tan canosa estaría la tía Milagros ? ¿Quién ganaría el torneo mensual de ajedrez ? ¿Cuántos poemas nuevos tendría Rivadeneira ? ¿Sería verdad lo que le contaba su padre, Antonio Zavalza los visitaba a diario ? ¿Tendría que agradecerle eso también ?

Admitió que añoraba su mundo [...] Dejó el cepillo. Coqueteándole al espejo se ató el pelo a la nuca y dio un pellizco con cada una de sus mejillas. Luego, con la cabeza todavía colmada de añoranzas, salió en busca de Daniel preguntándose si tendría una remota idea del tamaño del universo al que había abdicado para ir tras él⁷⁴⁷.

Si nous superposons les deux scènes, nous pouvons observer qu'à la différence de Catalina (qui voit dans le miroir son propre reflet), Emilia semble voir dans son reflet celui de son monde. Si dans les deux scènes le miroir introduit l'auto-description du personnage par son propre regard, le personnage créant ainsi son propre portrait, nous pouvons constater que si Catalina semble centrée sur elle-même et ne construit son portrait qu'en fonction d'elle-même, Emilia semble, au contraire, voir en elle-même le reflet de sa famille parce qu'elle s'est construite à partir de l'éducation inculquée par ses parents.

Dans *Mal de amores*, nous pouvons observer que le langage n'est pas aussi désinvolte que dans *Arráncame la vida*. Il n'y a pas, à proprement parler, de phrases « toutes faites » qui cherchent un effet de parodie, ce qui s'explique, en grande partie, par la narration à la troisième personne qui se prête moins à ce style colloquial caractéristique du discours de Catalina. Néanmoins, l'humour est également présent dans ce roman de Mastretta à travers des dialogues sur des sujets comme le sexe, la politique ou la mort. *Mal de amores* se caractérise par une écriture beaucoup plus sobre et sérieuse, ce qui n'empêche pas de relever quelques scènes d'humour, de parodie et d'ironie qui rappellent celles de *Arráncame la vida*.

Ainsi, par exemple, le narrateur nous fait part des déguisements que Daniel utilise lors de ces déplacements clandestins à travers le pays pour tromper la vigilance des policiers. C'est ainsi qu'il apparaît souvent déguisé en femme pour le plus grand désespoir de Josefa qui en voyant sa fille embrasser une femme croit que celle-ci a des attirances sexuelles peu conventionnelles en créant ainsi une situation assez comique :

[...] Emilia besaba a otre mujer en la boca [...] Josefa no lo vio, pero bajo el rebozo que cubría la cabeza y las trenzas de esa mujer, las manos de Daniel ceñían la cintura de la Emilia más feliz que había pisado esa botica.

–Están besándose –dijo la voz de Josefa descompuesta.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 344

–Lógico –dijo Diego.

–¿Esto también será normal en el siglo XX ? –preguntó Josefa –. Me voy a tener que morir, yo no tengo sitio en este siglo.

Vestido a veces así, a veces de señorito encumbrado y a veces de campesino, Daniel cruzó la frontera y llegó a Puebla [...] ⁷⁴⁸.

Le déguisement devient indispensable pour Daniel qui, à la fin du roman, forcé à l'exil se voit obligé d'endosser l'habit d'un prêtre pour partir du pays. L'ironie de la scène se trouve dans le fait que Daniel qui a reçu une éducation libérale ne peut sauver sa vie qu'en se déguisant en prêtre : « Vestido con la sotana negra y el cuello blanco que se había probado al día anterior, Daniel no tenía que fingir para ser el más entristecido y solemne de los clérigos ⁷⁴⁹ ». Il y a également des scènes où l'habit quotidien apparaît associé à un déguisement lorsque la jeune Emilia, par exemple, est habillée par Josefa avec des robes encombrantes qui donnent l'occasion au narrateur de la qualifier de « muñeca » et à Daniel de se moquer d'elle : « disfrazaron a la niña de muñeca ⁷⁵⁰ ».

Un autre élément de carnaval est à relever dans la scène où le narrateur nous décrit l'histoire de *La Casa de la Estrella*. Rappelons le décalage entre la manière dont la maison revient à la famille Veytia (grâce à un pari et à la mort de son propriétaire) et le réconfort et l'amour qui y règnent avec la famille Sauri. Nous avons un autre élément carnavalesque autour du thème de la mort lorsque le toreador Ponciano Díaz meurt et Diego exprime, à travers un jeu de mots habile et ironique, son envie de voir mort l'autre Díaz, Porfirio, le dictateur. De plus, lorsqu'Emilia se fait mordre par un rat que la famille garde à la maison pour l'observer, le burlesque résulte alors du fait que les Sauri s'attachent au rat qui devient en quelque sorte leur animal domestique, la réincarnation même de leur ami défunt Ponciano. L'humour se lit à travers le contraste entre la célébrité de Ponciano (toreador adulé par tout un peuple) et le caractère répugnant du rat (symbole de maladie et de malheur) :

Como al mes no se habló más de ejecutarla y la rata se volvió una invitada habitual, a la que Diego le bajaba zanahorias cada mañana y Emilia pasaba a visitarla al volver de la escuela.

–Es un encanto ese animal –dijo Diego Sauri durante la comida de un jueves –. Hasta voy a creer que algo tiene de Ponciano.

– La gente no reencarna en animales. Uno se muere y ya –declaró Josefa.

–Y ya ¿qué ? –preguntó Emilia.

–Y ya quién sabe, hija –le contestó Josefa con una tristeza que puso a temblar a Emilia.

⁷⁴⁸ *Mal de amores*, p. 132

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 360

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 51

–Mi tía Milagros dice que uno se convierte en árbol, Sol García dice que uno se va al cielo, la señorita Lagos dice que al infierno, en casa del doctor Cuenca creen que los espíritus se quedan en el aire y ustedes dicen que quién sabe.

–Eso decimos –aceptó Josefa –.Así que te aseguro que la rata no es Ponciano. Pobre hombre, tanto bregar para que lo quieran ver en un animal de porquería ; ya que se muera, Diego dale algo⁷⁵¹.

La scène se termine par la libération du rat, lâché dans un champ fleuri au cours d'une cérémonie digne d'un enterrement : « La ceremonia de abandono cobró tanta importancia que iban como invitadas Milagros Veytia y Sol García. [...] Todos formaban un cortejo, en el que prevalecía la tristeza [...]». Le décalage entre l'attention avec laquelle la famille Sauri traite le rat et la gravité du thème de la mort ainsi que le trouble que cela provoque chez Emilia, soulignent une fois de plus la légèreté que Mastretta utilise dans son écriture pour nous amener à réfléchir sur des sujets sérieux.

Une autre scène digne du carnaval arrive au moment où Emilia et Milagros mettent en scène une farce pour sortir Daniel de la prison en le faisant passer pour un Américain. Les policiers apparaissent ridiculisés ainsi que l'autorité qu'ils représentent. Il convient de souligner une dernière scène dans laquelle Ignacio Cardenal, un éditeur espagnol qui a honoré une commande d'encyclopédies faite par le gouvernement mexicain, se retrouve sans un sou avec ses livres. En attendant qu'un gouvernement les lui paie, il se rend célèbre à la capitale parce qu'il arrive à réparer des frigidaires rien qu'en se servant de ses livres, comme le montre ce passage irréal :

Llegando ahí, todos se colocaron alrededor del nuevo huésped, frente al gran refrigerador vacío. El hombre abrió un maletín[...] y sacó un desarmador, unas pinzas, una llave inglesa, unos cables eléctricos. Después, abrió dos de los baúles que llevaba parados sobre ruedas y exhibió dentro cuatro libreros perfectos. El tiempo empezó a correr sobre la curiosidad general y la parsimonia con que el hombre se hundía en los libros y hurgaba como un médico en las tripas del refrigerador, que no servía desde mil novecientos trece, año en que hasta el último experto en aparatos eléctricos salió del país rumbo a Cuba. Una hora y varias consultas después, el refrigerador empezó a zumar como un avispero y todos los que lo conocieron en salud coincidieron en que había recuperado su voz de siempre⁷⁵².

Le contraste excessif entre le métier d'Ignacio Cardenal et l'usage qu'il en fait pour effectuer des travaux de réparations spécifiques en espérant gagner de l'argent pour son retour en Espagne, souligne une fois de plus la gravité de la guerre par le biais d'un récit burlesque et humoristique qui se transforme dans les paragraphes suivants en une

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 72-73 pour cette citation et la suivante

⁷⁵² *Ibid.*, p. 347

narration désabusée et ironique : « Ésa era una cosa buena de la guerra : todo estaba como suspendido, esperando a que algo que dependía de otros se resolviera en algún momento. Mientras el tiempo no iba a ninguna parte y la gente metida en él tampoco tenía que moverse demasiado. Esperar era la gran actividad de los que luchaban contra nadie⁷⁵³ ». Nous pouvons observer que tous ces procédés révèlent une conception de l'écriture qui n'hésite pas à faire un usage abondant de l'humour et de la parodie, sans rien perdre, paradoxalement, de la gravité propre aux sujets qui sont traités⁷⁵⁴.

4. Présence et fonction de l'intertextualité

Nous avons souligné l'aspect dialogique de l'œuvre de Mastretta comme étant la caractéristique principale de son écriture par rapport aux diverses références à la culture populaire ainsi que la carnavalisation que nous avons relevée à travers le constant usage de la parodie, l'ironie et l'humour. Un autre aspect qui reste à évoquer dans cette analyse de l'écriture de Mastretta concerne cette fois les liens que nous avons trouvés entre le texte de Mastretta et d'autres fictions qui apparaissent citées implicitement ou explicitement dans les deux romans. Cet aspect est surtout perceptible dans *Arráncame la vida*, le roman dans lequel de nombreux critiques ont trouvé quelques ressemblances avec *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes⁷⁵⁵.

Si nous examinons de près les deux romans, nous retrouvons les ressemblances les plus significatives au niveau de la construction des protagonistes. Artemio Cruz de même qu'Andrés Ascencio sont tous deux des généraux victorieux de la Révolution qui ont bâti des fortunes fabuleuses en jouant un rôle important dans la reconstruction du pays. Cependant, ce qui les différencie, et ce n'est pas le moindre indice, c'est le fait que si Artemio a participé d'une manière active aux combats armés, Andrés incarne l'opportuniste sans aucun idéal politique, comme nous le dévoile la scène de son premier mariage. Dans leur relation aux femmes, Artemio et Andrés sont les protagonistes de deux scènes dans lesquelles ils violent des jeunes filles qui, paradoxalement, finissent par les vénérer (le personnage de Regina dans *La muerte*

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 349

⁷⁵⁴ Nous retrouvons ce style d'écriture, si propre à Mastretta dans *Mujeres de ojos grandes* et *Maridos*.

⁷⁵⁵ Jorge Fornet, Aida Apter-Cragolina, Silvia Nagy-Zekmi et Linda Egan font référence dans leurs travaux aux ressemblances entre *Arráncame la vida* et *La muerte de Artemio Cruz*.

d'*Artemio Cruz* et Catalina dans *Arráncame la vida*). Le cadre spatio-temporel est identique : Puebla et le Mexique post-révolutionnaire. Nous retrouvons également des similitudes dans la construction de leurs épouses et c'est l'élément auquel nous attacherons le plus d'importance. La coïncidence onomastique entre les deux personnages féminins : toutes les deux s'appelant Catalina, est à l'évidence l'élément qui a suscité le plus d'interrogations de notre part. Cependant, si la Catalina de Fuentes et celle de Mastretta sont contraintes par la force d'épouser leurs époux respectifs, trahies par leur père vénéré (La Catalina de Fuentes devient une monnaie d'échange alors que celle de Mastretta épouse le général parce que ses parents pauvres craignent les représailles), nous pouvons observer que les similitudes s'arrêtent là. Il convient tout de même de rappeler que le dialogue entre les deux romans, qui semble si évident, est à prendre avec précautions puisque Mastretta déclare ne pas avoir lu le roman de Fuentes avant d'écrire *Arráncame la vida* et ce n'est qu'après la publication de son roman et les remarques de quelques amis qui avaient déjà relevé certaines ressemblances qu'elle a lu *La muerte de Artemio Cruz*.

Notre objectif ne consiste pas à investiguer sur ce sujet, dans la mesure où nous ajoutons foi aux déclarations de la romancière ; en revanche, cette coïncidence hasardeuse nous semble révélatrice de deux caractéristiques fondamentales à la fois de l'œuvre de Mastretta et du roman mexicain. Il s'agit de l'intérêt permanent, que nous avons souligné à plusieurs reprises, envers la période révolutionnaire et post-révolutionnaire du pays. De ce fait, si on doit comparer le roman de Fuentes avec celui de Mastretta il faut dire que si le premier s'inscrit dans la pure tradition mexicaine, celui de Mastretta suggère à la fois la possibilité d'une autre révolution : celle de la condition générique et sexuelle de la femme. C'est ainsi que si la Catalina de Fuentes et celle de Mastretta évoluent dans le cercle de la haute bourgeoisie en jouant constamment sur les apparences, nous pouvons considérer que les ressemblances s'arrêtent là. La Catalina de Fuentes reste toujours au second plan de l'énoncé alors que celle de Mastretta occupe le devant de la scène sur plusieurs niveaux : sur le plan narratif, en prenant en charge le récit ; sur le plan de la vie conjugale, Catalina apprend le langage du « macho » et elle utilise avec aisance *pendejos*, *pinches* et *chingones* ; sur le plan sexuel elle cherche à vivre pleinement ses désirs sexuels en ayant des amants à partir du moment où son mari la délaisse, alors que la Catalina de Fuentes étouffe le désir qu'elle éprouve pour Artemio ; en tant que femme, Catalina transgresse une série de clichés concernant le

rôle de la femme dans une société patriarcale en refusant les stéréotypes de la maternité, de la femme douce et docile au foyer, alors que la Catalina de Fuentes perpétue la tradition en inculquant à sa fille Teresa l'hypocrisie caractéristique de sa classe sociale.

Dans *Arráncame la vida* il y a un autre personnage dont le nom fait écho à une autre figure célèbre de Fuentes : Ixca Cienfuegos de *La región más transparente*. Cependant, dans le roman de Mastretta le personnage de Martín Cienfuegos n'a rien à voir avec celui de Fuentes. De ce fait, si dans les observations précédentes sur les ressemblances entre *Arráncame la vida* et *La muerte de Artemio Cruz* nous n'avons pas pu avancer l'hypothèse selon laquelle Mastretta utilise le texte de Fuentes pour le subvertir, nous pouvons lancer le débat quant au personnage de Cienfuegos puisque Mastretta reconnaît avoir lu ce roman avant d'écrire *Arráncame la vida*, selon ses propres déclarations. Ainsi, la principale question consiste à voir dans quel but ce personnage de Fuentes est introduit dans le texte de Mastretta. Pour y répondre nous proposons dans un premier temps de rappeler les caractéristiques principales du personnage de Fuentes. Dans *La región más transparente*, Ixca Cienfuegos est le personnage qui incarne le métissage du pays et son passé préhispanique. Le personnage est l'objet d'une identification à la ville. Éternel déambulateur, il hante les rues de Mexico, pénètre dans tous les milieux, force les personnages à se révéler.

Le Cienfuegos de Mastretta se situe au pôle opposé. En réalité, ce personnage secondaire, dont les apparitions dans le texte se limitent à quelques scènes à la fin du roman, joue pourtant un rôle déterminant dans la décadence politique du général Andrés Ascencio :

Andrés lo odió como nunca, como nunca lamentó haberlo ayudado cuando era sólo un abogadito tramposo, como nunca enfureció contra su madre que al conocerlo se encantó con él y lo quiso como un hijo adoptivo.

A la izquierda de Rodolfo, más sonriente y bien peinado que nunca vio Andrés a Cienfuegos durante toda la comida. Regresó maldiciendo a su compadre porque era tan pendejo que acabaría dándole la presidencia a ese hijo de la chingada farsante que era Martín Cienfuegos. Porque así era su compadre, se dejaba caer, lo bien impresionaban los finos, entre menos militares mejor, entre más elegantes más lo deslumbraban al pendejo⁷⁵⁶.

C'est un personnage que Catalina décrit à travers ce qu'Andrés a dit de lui. Toute la haine d'Andrés envers celui qui l'écarte progressivement du pouvoir se lit dans la profusion de *pendejo* et *hijo de la chingada farsante* qu'il utilise pour parler de son

⁷⁵⁶ *Arráncame la vida*, p. 346-347

adversaire⁷⁵⁷. Ces quelques pages traduisent toute la violence de l'expression, selon la description d'Octavio Paz puisque le général, bien qu'il incarne tout au long du texte celui qui « chinga », celui qui blesse, celui qui agit, celui qui tue, finit par être « chingado » par les gens les plus proches, sa femme, sa mère et ses « frères » Rodolfo Campos et Martín Cienfuegos, comme nous pouvons le lire dans le seul commentaire que Catalina fait sur ce dernier à l'occasion de la scène où il est symboliquement adopté par la mère d'Andrés :

No recuerdo mejor puesta en escena del amor filial. Hasta lágrimas de agradecimiento echó. Ni Andrés que idolatraba a la vieja hubiera podido hacer algo semejante. [...] Todo el camino de regreso fue llamándolo hijo de la chingada farsante⁷⁵⁸.

Martín Cienfuegos appartient au groupe des personnages politiques que le texte de Mastretta met en scène. Bien qu'il soit décrit par Andrés comme un personnage opportuniste, prêt à vendre le pays et jusqu'aux symboles intouchables (« Martín, su candidato, va a acabar de chingarse lo que quede de país. Ese cabrón hasta las esperanzas va a subastar. [...] Va a vender el Ángel de la Independencia, el Hemiciclo de Juárez y si se descuidan hasta la Villa de Guadalupe⁷⁵⁹ »), nous pouvons observer que c'est le seul représentant politique sur lequel Catalina ne fait pas de commentaires ironiques, ce qui nous fait supposer qu'il n'est peut-être pas aussi pervers que les autres. La deuxième hypothèse, bien qu'elle soit à l'opposé de la première, nous semble indispensable voire complémentaire. Ce personnage servirait à donner une vision circulaire du temps et de l'histoire mexicaine (idée que nous avons développée dans la deuxième partie), c'est-à-dire que le renouvellement de la classe politique semble impossible puisque les Andrés Ascencio sont remplacés par des Martín Cienfuegos qui sont tout aussi corrompus et diaboliques malgré leur apparence d'intellectuels.

Il convient de rappeler que, dans les deux romans, les mères respectives des deux protagonistes féminines sont décrites comme des lectrices de romans, ce qui donne l'occasion à la romancière d'introduire, d'une manière explicite, des références au roman sentimental à la manière d'Alexandre Dumas fils, avec *La dame aux camélias*,

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 362-366

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 364

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 365

dans *Arráncame la vida*, où à la manière de Charlotte Brontë et son roman *Shirley*, dans *Mal de amores*.

En dernier lieu, nous voulons attirer l'attention sur l'intratextualité que Mastretta tisse à l'intérieur de son œuvre romanesque par le biais de deux personnages, don Refugio et sa fille Eulalia, qui apparaissent dans les deux fictions de manière quasiment identique. Dans *Arráncame la vida* don Refugio et Eulalia apparaissent au chapitre quatre, dans la dernière séquence, celle où Catalina rapporte ce qu'Andrés lui a dit sur son premier mariage. En effet, Eulalia, la première épouse d'Andrés et son père don Refugio permettent d'introduire dans le récit des événements correspondant aux dernières années de la Révolution qui sont identiques à ceux racontés dans *Mal de amores*, au moment où Emilia rencontre don Refugio dans la capitale. Les deux textes nous donnent des indices laissant supposer qu'il s'agit des mêmes personnages ce qui, établi, d'autre part, une certaine continuité entre les deux romans. Dans *Mal de amores* au moment où Emilia et Daniel rencontrent don Refugio, celui-ci est en train d'attendre sa fille qui est allée chercher du pain : « Estoy aquí esperando a que regrese mi hija que fue junto con otras mujeres a asaltar la panadería de un español⁷⁶⁰ ». Dans *Arráncame la vida* nous avons une scène identique où Mastretta dresse le tableau de femmes affamées, parmi lesquelles se trouve Eulalia, qui forcent les portes d'une boulangerie : « De repente las puertas cedieron y las mujeres entraron a la panadería tan enardecidas como hambrientas y se fueron sobre los panes peleándose por ellos y echando en sus canastas lo que podían⁷⁶¹ ». De même, la Eulalia de *Mal de amores* et celle de *Arráncame la vida* meurent suite à la famine qu'elles ont endurée durant la Révolution, comme nous pouvons l'observer en superposant ces deux passages respectivement de *Mal de amores* et *Arráncame la vida* :

A solas, mientras Emilia la revisaba haciéndole preguntas, la muchacha le pidió guardar el secreto en torno a la gravedad de todo lo que le sucedía [...], total, había tanta hambre y tanta gente con su aspecto que quién iba a imaginarse algo peor. [...] Su mal no tenía remedio. Emilia lo supo casi de mirarla. Pero descansar y comer bien la ayudaría a vivir más tiempo del que viviría trabajando hasta que su cuerpo, como el de un animal derrotado, no pudiera moverse. Le pidió que se dejara ayudar, que se estuviera quieta, que no madrugara para la ordeña, ni fuera con su marido a repartir la leche por la ciudad⁷⁶².

La epidemia de tifo que hacía meses andaba por la ciudad entró al jacalón de Mixcoac y se prendió de Eulalia.

⁷⁶⁰ *Mal de amores*, p. 333

⁷⁶¹ *Arráncame la vida*, p. 63

⁷⁶² *Mal de amores*, p. 339-340

En ocho días se fue cerrando la risa, casi no hablaba, tenía el cuerpo ardiendo y echaba un olor repugnante. [...] Nadie se aliviaba del tifo, Eulalia lo sabía y no quiso pesarles los últimos días. Se limitó a mirarlos con agradecimiento y a sonreír de vez en cuando⁷⁶³.

Dans les deux textes, le personnage d'Eulalia est décrit comme une femme d'une grande dignité (travailleuse, combative, dévouée à la famille) qui est mise en relief par rapport à la misère de sa vie quotidienne en temps de guerre et qui meurt sans jamais se plaindre. De même, don Refugio est décrit comme un homme doué de talents prémonitoires aussi bien dans *Arráncame la vida* [« como todo lo adivinaba, supo también que Eulalia iba a tener un hijo de Andrés y tras la inevitable pesadumbre se dedicó a mezclar profecías sobre la guerra y el futuro de su nieto⁷⁶⁴ » ; « don Refugio vaticinó que Villa y Zapata no apoyarían al viejo Carranza. Otra vez acertó⁷⁶⁵ » ; « Por desgracia don Refugio también acertó en esa predicción⁷⁶⁶ »] que dans *Mal de amores* [« Yo no caso a dos que van a separarse⁷⁶⁷ » ; « Don Refugio hubiera podido empezar a jactarse de la veracidad de su pronóstico sobre la pareja, pero pensó que lo prudente era callarse⁷⁶⁸ ».]

Dans les deux textes, le discours de don Refugio sur l'issue de la Révolution converge à une différence près. Si le don Refugio de *Arráncame la vida* apparaît comme le personnage idéaliste de la Révolution en opposition à l'opportunisme d'Andrés, celui de *Mal de amores* semble désabusé par les deux camps comme nous pouvons l'observer dans ces extraits des deux romans :

Su padre decidió que antes de cualquier cosa tendrían que ir a la Avenida Reforma para ver desfilar al Ejército Convencionista con Villa y Zapata a la cabeza⁷⁶⁹.

En cambio Andrés estaba harto de pobreza y rutina. Quería ser rico, quería ser jefe, quería desfilar, no ir a mirar desfiles. Andaba amargado de la ordeña al reparto y oía las predicciones de don Refugio como una serie de maldiciones. [...] Andrés pensaba que siquiera los constitucionalistas tenían siempre el mismo jefe, en cambio los convencionistas eran demasiado y nunca se iban a poner de acuerdo.

-Lo que pasa es que tú no crees en la democracia –le decía su suegro.

-Siempre tuvo buen ojo don Refugio –dijo Andrés cuando me lo contó –. Yo qué voy a creer en esa democracia. Bien decía el teniente Segovia : « Democracia que no es dirigida no es democracia ».

⁷⁶³ *Arráncame la vida*, p. 68

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 55-56

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 57

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 68

⁷⁶⁷ *Mal de amores*, p. 333

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 335

⁷⁶⁹ *Arráncame la vida*, p. 57

Refugio empezó un discurso sobre las injusticias de la pobreza que alguna vez la Revolución evitaría. El joven Andrés pasó la noche maldiciendo y se propuso todo antes que seguir de arrimado y en la miseria⁷⁷⁰.

—¿Y según sus profecías, quién va a quedarse con el gobierno de la revolución? —le preguntó Daniel que desde en la mañana andaba queriendo preguntarle a quien fuera lo que supiera o adivinara de política.

—Los más malos —dijo el anciano.

—¿Quiénes son los más malos?

—Eso ya le toca adivinarlo a usted —dijo el viejo⁷⁷¹.

De remate, se van a ir estos cabrones que tanta hambre y tanto susto han traído, para que vengan unos todavía más cabrones. Esto te lo profetizo desde ahora : van a ganar los otros. Y sólo porque saben bien que eso quieren, ni siquiera porque sean más valientes o más vivos que éstos⁷⁷².

Dans la dernière citation nous constatons que les deux groupes qui s'opposent dans le conflit restent impersonnels, désignés par l'article indéfini « unos » ou encore par le démonstratif « estos » et le qualitatif « los otros » qui ne permettent pas d'identifier clairement qui sont les uns et qui sont les autres. En revanche, ce procédé marque la désillusion de don Refugio en opposition à l'espoir de celui de *Arráncame la vida* qui idolâtre Zapata et Villa. De ce fait, par le biais de ce personnage secondaire qui apparaît dans les deux textes nous pouvons lire à travers l'écriture de Mastretta une critique envers tous les protagonistes historiques de la Révolution ; au bout du compte « los más malos » dont parle don Refugio sont aussi bien les uns que les autres.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 59

⁷⁷¹ *Mal de amores*, p. 333

⁷⁷² *Ibid.*, p. 340, c'est nous qui soulignons

C. Références à la culture populaire : *Arráncame la vida* et *Mal de amores*, un jeu de genres littéraires

D'une manière générale, nous pouvons noter qu'il est difficile de cataloguer les romans de Mastretta. Plusieurs critiques littéraires ont mis en doute la valeur artistique de *Arráncame la vida*. Ils ont limité leur interprétation en le définissant comme « roman à l'eau de rose ». C'est un genre qui appartient à la « culture populaire » et qui, par conséquent, selon l'avis de certains critiques que nous avons cités plus haut, n'a aucune valeur artistique, thématique et stylistique. En ce qui nous concerne, nous considérons que toute marginalisation d'une œuvre par son insertion dans un sous-genre est toujours réductrice par rapport au contenu, à la valeur esthétique et à la construction narrative. Dans ce point nous essaierons de démontrer l'originalité de Mastretta par rapport au choix des genres narratifs dont la romancière s'inspire dans les deux romans.

Ainsi, nous pouvons observer que les romans de Mastretta combinent plusieurs genres littéraires que l'auteur entrelace pour développer le fil narratif de l'histoire qu'elle raconte. De ce fait, l'aspect dialogique de l'écriture de Mastretta qui intercale, dans le discours des personnages, divers langages sociaux comme l'expression d'autant d'idéologies à travers l'usage de l'ironie, la parodie et l'humour, est également présent au niveau du choix de divers genres littéraires dans la construction du récit.

Mastretta utilise dans *Arráncame la vida* différents ingrédients du mélodrame, du roman à l'eau de rose et d'autres textes appartenant à la culture populaire, comme le boléro. Par ailleurs, il y a des éléments qui rapprochent ce roman du courant dit « nouveau roman historique », sans oublier la présence de certaines spécificités du « roman autobiographique » puisqu'il s'agit d'un récit à la première personne. De même, dans *Mal de amores* nous pouvons observer un mélange semblable de mélodrame, roman à l'eau de rose et nouveau roman historique ce qui nous permet d'établir une constante dans l'écriture romanesque de Mastretta : user et « abuser » des genres littéraires pour créer son propre style bien reconnaissable.

1. *Filiations et transgressions*

Notre analyse de la filiation et de la transgression du mélodrame et du roman à l'eau de rose dans *Arráncame la vida* et *Mal de amores* est construite sur deux niveaux. Dans un premier temps, il nous semble nécessaire de rappeler quelques caractéristiques de ces deux genres littéraires et voir quels sont les types de personnages, le temps et l'espace dans lesquels ils s'inscrivent ainsi que les sujets dont ils traitent, pour nous demander ensuite de quelle manière et dans quel but la romancière subvertit les codes de ces genres populaires dans les deux romans.

A ses origines, le mélodrame est un drame musical né en Italie. A la fin du 18^{ème} siècle, il devient un texte dramatique (sans musique) qui conserve le ton sentimental de ses origines et s'adapte au modèle du drame bourgeois initié en France avec le théâtre de « boulevard », destiné à un public populaire⁷⁷³. L'éthique mélodramatique comble à ce moment-là les vœux de toutes les couches de la population, comme le signale Jean-Marie Thomasseau⁷⁷⁴ : les classes populaires apprécient le spectacle de la vertu opprimée et triomphante ; la bourgeoisie apprécie le mélodrame parce qu'il célèbre le culte de la vertu et de la famille, remet à l'honneur les valeurs traditionnelles ; l'aristocratie applaudit, au moins dans le mélodrame classique, le sens de la hiérarchie et la reconnaissance du pouvoir en place.

Ces drames présentent des personnages stéréotypés, des modèles de bonté ou de méchanceté, qui affrontent des situations extrêmes dans lesquelles le malheur ou le bonheur interviennent de manière fatale. Cela provoque chez le spectateur un sentiment de compassion face aux épreuves que le héros subit, ou bien un sentiment d'enthousiasme lorsque le héros triomphe, signe de la vertu récompensée. Il y a une mise en scène dans laquelle abondent les effets spectaculaires dont le but est de rendre plus intense le ton sentimental : situations irréelles, surcharge sentimentale de l'intrigue qui entraînent une satisfaction personnelle du public grâce au triomphe de la vertu. Le mélodrame résume en effet cette grande leçon dans laquelle se réunissent toutes les philosophies appuyées sur toutes les religions : la vertu est toujours récompensée, le crime est toujours châtié. Jean-Marie Thomasseau souligne également les liens entre la création romanesque et le mélodrame : « Dès la deuxième génération de

⁷⁷³ THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Paris : PUF, 1984. Il souligne l'influence du drame et, surtout, celle du drame bourgeois dans le développement du mélodrame.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 5-7

mélodramaturges, les auteurs de pièces se font aussi romanciers ; les mêmes sujets sont alors développés sur scène et dans les feuilletons⁷⁷⁵ ».

Dans la structure de base du mélodrame les personnages, essentiellement vertueux ou démoniaques, créent un monde dans lequel le bien et le mal sont clairement établis et mettent le spectateur (ou le lecteur) devant des alliances émotionnelles définies. Le personnage du mélodrame ne se trouve pas déchiré par des conflits intérieurs qui conditionnent la complexité morale de ses actes. Les procédés narratifs du mélodrame font appel aux émotions immédiates du spectateur (ou du lecteur). Le mélodrame maintient la conscience du récepteur centrée sur les aspects qu'il souhaite développer en évitant tout ce qui peut apparaître comme accessoire et supplémentaire. Ces procédés littéraires visent à faciliter la rencontre d'un texte avec le public qui vit les souffrances du personnage.

Dans la thématique du mélodrame classique on distingue trois axes essentiels : celui de la persécution, celui de la reconnaissance et celui de l'amour. La persécution est le pivot de toute intrigue mélodramatique. Le développement de ce thème permettra au mélodrame d'exprimer une de ses qualités premières : l'imagination, qui joue plus sur les péripéties que sur les mobiles, toujours identiques -la vengeance, l'ambition, l'argent. Si ce thème se développe sur la presque totalité des trois actes, celui de la reconnaissance n'intervient que dans les dernières scènes ou en fin d'acte et il marque avec « la voix du sang » ou « la croix de ma mère », l'acmé pathétique du drame. La « voix du sang » est une des formes de la Fatalité : on ne peut y échapper. Elle crée un jeu de préparation pathétique et dramatique souvent utilisé dans le mélodrame : le pressentiment. La persécution entretient le suspense, la reconnaissance nous en délivre brutalement. Plus elle est rapide, plus le pathétique est puissant. Quant à la thématique de l'amour, Thomasseau souligne que, dans un premier temps, ce sujet est délibérément placé au second plan et ce n'est qu'à partir de 1815, sous la pression de la sensibilité romantique, que l'amour commence à prendre de plus en plus d'importance. De ce fait, dans les versions sentimentales du mélodrame, l'amour et la passion enlèvent toute possibilité de réflexion. Ils deviennent le centre hégémonique de la narration dans lequel tout autre sentiment individuel prend une dimension secondaire⁷⁷⁶. Le drame, traditionnellement associé aux formes théâtrales de manichéisme moral ou social, a

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 12

⁷⁷⁶ Dans la littérature savante cette hégémonie est toujours instable, associée à d'autres sentiments liés à l'économie, à la politique, à l'ascension sociale, au succès intellectuel ou mondain.

néanmoins été un moyen de protestation pour défendre les valeurs chères à divers groupes sociaux : le patriotisme national et la lutte pour l'amélioration des conditions de vie du prolétariat, entre autres, selon les observations de Frank Rahill⁷⁷⁷.

Les mélodrames sont destinés à un public essentiellement féminin qui recherche une évasion, qui rêve du bonheur imaginé dans un mariage idéal. L'intrigue se base sur la rencontre entre une jeune fille et un garçon. Ils vont connaître certaines difficultés d'ordre social qui empêchent l'existence de leur couple. L'amour finira par vaincre tous les obstacles.

Le « roman à l'eau de rose » se caractérise par l'absence de sentiments profonds qui sont remplacés par un érotisme facile, [bien que le postulat soit à nuancer car ce n'est pas toujours le cas (l'Espagne franquiste a connu un important courant de roman à l'eau de rose dépourvu d'érotisme⁷⁷⁸)], conditionné à son tour, par une apparente et fausse moralité. Du point de vue narratif, ces romans utilisent les procédés du feuilleton du 19^{ème} siècle : la voix narrative est omnisciente ; dans le développement de l'intrigue on utilise des procédés propres au mélodrame. L'action se déroule dans des espaces luxueux qui supposent des situations matérielles sans problèmes⁷⁷⁹. Le roman à l'eau de rose ne transgresse pas l'ordre social ni la morale. Si l'amour triomphe lorsqu'il est socialement possible, il peut conduire irrémédiablement la femme à sa perte, s'il est illégitime. Bien qu'il mette en scène des relations d'amour et de passion, le roman à l'eau de rose ne transgresse pas les stéréotypes sexuels traditionnels. Le pouvoir de l'homme n'est jamais défié réellement.

L'inscription de *Arráncame la vida* et de *Mal de amores* dans les genres du mélodrame et du roman à l'eau de rose peut se justifier par la présence de sujets et topiques caractéristiques de ces deux sous-genres : l'innocence, l'amour impossible, l'oppression exercée par ceux qui détiennent le pouvoir, l'ascension sociale rapide, les fortunes fabuleuses, le caractère hégémonique de l'amour comme expression de la sensibilité féminine et l'érotisme qui envahissent l'histoire dès les premières pages. Les

⁷⁷⁷ RAHILL, Frank. *The Word of Melodrama*. University Park : The Pennsylvania State University Press, 1967 cité par APTER-CRAGNOLINO, Aída. "Jugando con el melodrama: Género literario y mirada femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. 1995. vol.11, N°1, p. 127

⁷⁷⁸ Voir à ce sujet le mémoire de Master2 de Sandrine DOMINGUEZ. *Moral y religión en la educación de las mujeres en el primer franquismo (1938-1954)*. Université de Bourgogne, 2008.

⁷⁷⁹ ESTÉBAN CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid : Alianza Editorial, 1996

textes de la culture populaire que Mastretta utilise pour structurer les récits, deviennent de vrais langages sociaux. Ils font partie d'un ensemble de messages sur la vie quotidienne qui constituent un horizon de perspectives symboliques. Ils montrent une vision de la réalité (rappelons qu'il s'agit de formes littéraires historiquement associées au genre féminin qui conditionnent les habitudes de lecture) qui est subvertie par l'écriture de Mastretta qui utilise les genres populaires en intégrant l'évolution de l'identité féminine à travers de nouveaux procédés narratifs.

D'une manière générale, nous pouvons noter que le mélodrame et le roman à l'eau de rose se caractérisent par leur monolithisme. En revanche, dans les romans de Mastretta le monolithisme est bouleversé. Les sujets et les typologies de personnages représentent une parodie des discours totalisateurs qui ont construit l'Histoire et qui ont représenté la femme. Ce discours patriarcal inclut également une certaine littérature féminine qui a représenté un aspect mélodramatique et trivial de la femme⁷⁸⁰. Par conséquent, nous pouvons noter que Mastretta mène à bien une double transgression. Si les voix subalternes adoptent traditionnellement des formes génériques de la « culture populaire », dans le cas de Mastretta nous pouvons observer qu'elle utilise ces discours d'une manière contestataire en les liant aux pratiques idéologiques du pouvoir. Ainsi, *Arráncame la vida* et *Mal de amores* peuvent être considérés comme des « romans à l'eau de rose à l'envers⁷⁸¹ » parce que Catalina, au lieu de lutter pour s'introduire dans la haute société, souhaite, au contraire, la fuir. Quant à Emilia, dès sa naissance elle est programmée, par son prénom, pour vivre comme une femme moderne.

L'une des stratégies narratives que Mastretta utilise pour déconstruire les textes sur lesquels se base un système autoritaire et restrictif, c'est la transformation du cliché du couple conventionnel. Dans *Arráncame la vida*, la romancière présente le conflit permanent entre les désirs intimes et ce qui est autorisé en public, dans un roman d'éducation dont « la fin heureuse » n'est pas le triomphe de l'amour mais la liberté individuelle à travers le veuvage. A la différence d'un roman sentimental classique où le mariage semble le but ultime de l'héroïne comme étant le symbole du triomphe de l'amour, dans *Arráncame la vida* Mastretta propose un dénouement heureux⁷⁸² par le veuvage, tout au long du roman la protagoniste cherche à se libérer du mariage qui

⁷⁸⁰ GONZÁLEZ STEPHAN, *Beatriz*. « Para comerte mejor : cultura calibesca y formas literarias alternativas ». *Casa de las Américas*. 1991, N° 185, p. 81-93

⁷⁸¹ Nous empruntons à Silvia Nagy-Zekmi l'expression qu'elle utilise dans l'analyse de *Arráncame la vida*. Le terme nous semble également approprié pour notre analyse de *Mal de amores*.

⁷⁸² Ce qui est le propre du roman à l'eau de rose.

ouvre le récit. Au langage décent qu'on attribue à la femme, la romancière oppose un registre linguistique « déplacé » dans lequel, comme nous l'avons vu, des expressions vulgaires humoristiques et scandaleuses abondent. Et que dire de *Mal de amores* où la transgression est poussée jusqu'à l'extrême ? Le récit ne commence pas par un mariage et ne se termine pas non plus par le mariage ; la romancière propose une troisième solution carnalesque par le biais d'un « ménage à trois » dans lequel la protagoniste Emilia retrouve son équilibre personnel.

En ce qui concerne les personnages, nous pouvons noter que dans *Arráncame la vida* et *Mal de amores*, ils ne sont jamais complètement manichéens, contrairement aux personnages de mélodrame. Catalina, par exemple, dénonce les pratiques de son mari, mais elle est en même temps sa complice. Par ailleurs, les caractéristiques du personnage de Catalina ne correspondent pas au stéréotype de l'héroïne mélodramatique. Elle est trop individualiste et privilégie son plaisir face à n'importe quel devoir familial. Certes, certains de ses traits correspondent à un personnage sentimental mais la complexité de ses actes – puisqu'elle est capable de faire le bien comme le mal – l'éloigne de la figure figée de l'héroïne mélodramatique. Catalina est un personnage qui mène une lutte constante avec elle-même et le monde qui l'entoure. Cela lui donne une dimension psychologique qui est absente chez l'héroïne mélodramatique. Elle a un comportement ambigu et Mastretta développe tout au long du roman ses luttes intérieures.

Emilia pourrait sembler agir comme une vraie héroïne de mélodrame lorsqu'elle part à la recherche de l'être aimé à travers le nord du pays qui représente un vaste territoire à explorer. Cependant, ce qui différencie Emilia d'une héroïne de mélodrame c'est le fait qu'elle est consciente de la difficulté, voire de la folie, d'une telle entreprise, ce qui est perceptible lorsque le narrateur nous fait part des réflexions du personnage avant son retour au pays.

Nous devons souligner, de plus, qu'elle est dotée d'une telle force intérieure qu'elle arrive à combattre son amour impossible pour Daniel en refusant, à la fois, de renoncer à sa réalisation professionnelle et de devenir une victime de la folie révolutionnaire. Emilia agit contre les lois mélodramatiques en ne choisissant pas le sacrifice personnel au nom de l'amour et en menant une double vie. Dans ce sens, si les actes de la protagoniste sont subversifs, ceux de son entourage le sont tout autant puisqu'il n'y a aucun jugement, ni de la part de ses parents, ni de celle de Daniel et de

Zavalza. Le roman n'aborde pas ce sujet, passant sous silence les réactions de la société, que nous pouvons facilement supposer choquée par les actes d'Emilia ; Mastretta semble préférer laisser ce vide dans le texte pour garder le message positif du roman. Il n'est fait qu'une brève allusion à l'autre manifestation de liberté d'Emilia : l'exercice d'un emploi salarié :

Si les hubiera interesado saberlo, ambas se habrían enterado de lo mal visto que estaba entre alguna gente ver trabajar a dos mujeres como ellas. Pero ninguna tenía tiempo ni ganas de preguntarse por la opinión ajena, así que gozaban con su quehacer sin necesidad de que alguien, aparte de ellas y sus corazones, estuviera en paz con el asunto⁷⁸³.

Mastretta célèbre, à la fin du roman, le triomphe de l'individualité face aux critiques d'une société stigmatisant ceux ou celles qui ne respectent pas ses règles, comme nous pouvons l'observer dans cette dernière citation où le narrateur nous fait part, pour la première fois, de l'opinion publique sur le fait que Sol et Emilia travaillent. Mastretta nous dessine ainsi le portrait de femmes décidées à surpasser les stigmates de la société. Si Mastretta utilise des formes populaires pour les subvertir nous pouvons observer le même phénomène quant aux références que nous trouvons dans les deux textes aux genres plus conventionnels et élitistes, comme le roman historique ou le roman autobiographique.

Le référent historique dans *Arráncame la vida* est le Mexique des années trente/quarante. C'est, nous l'avons vu, une époque cruciale de l'Histoire mexicaine pendant laquelle se consolide l'élite politique et économique du pays qui, après la Révolution de 1910-1917, dirige le pays jusqu'à 1997⁷⁸⁴. Le pouvoir s'impose d'une manière brutale, de même que l'homme s'impose sur la femme. Ce thème apparaît dès les premières pages du roman et constitue un topique puisqu'il a été représenté de nombreuses fois dans des romans qui mettent en scène la période de l'après Révolution mexicaine. En ce qui concerne le roman de Mastretta, nous pouvons affirmer que celui-ci s'inscrit dans la tradition du « nouveau roman historique ». La nouveauté et l'originalité de l'œuvre consistent dans le choix de la voix narrative : une voix féminine en quête d'identité et de liberté à l'intérieur de cette société dominée par les hommes. Le regard féminin sur les événements historiques offre la possibilité de donner une autre vision du processus

⁷⁸³ *Mal de amores*, p. 375

⁷⁸⁴ Cette même année, le P.R.I perd les élections.

politique. Il s'agit d'une vision depuis l'intimité de la protagoniste et depuis la vie privée de son époux, le général Andrés Ascencio qui incarne le pouvoir en place.

Il convient de dire que dans la littérature mexicaine on trouve des précédents qui conforment le discours féminin dans le roman révolutionnaire dans des œuvres comme *Cartucho* (1931), de Nellie Campobello ; *Oficio de tinieblas* (1961), de Rosario Castellanos ; *Los recuerdos del porvenir* (1963), d'Elena Garro ; *Hasta no verte Jesús mío* (1969), d'Elena Poniatowska. Toutes ces œuvres ont en commun le fait de démythifier le discours officiel, ainsi que le désir de mettre en pleine lumière une mémoire, celle de la femme en tant que sujet marginal, que ce discours a essayé d'effacer. *Arráncame la vida* s'inscrit dans cette tradition mexicaine et le roman combine un fond historique sérieux avec une approche apparemment superficielle. C'est, en même temps, un roman politique et une parodie du milieu politique.

Sara Sefchovich⁷⁸⁵ signale l'emphase (comme caractéristique du roman mexicain) mise sur l'espace public au détriment de l'espace privé, c'est-à-dire la prédominance du politique sur le personnel et le poids du politique sur le personnel. Dans ce sens, nous pouvons affirmer que *Arráncame la vida* pose des questions aussi bien sur le politique que sur le personnel et incorpore de nouvelles problématiques sociales et personnelles – la situation de la femme dans la société mexicaine, en particulier.

La guerre, dans *Mal de amores*, et la reconstruction du pays, dans *Arráncame la vida*, apparaissent comme une affaire d'hommes. Par conséquent, le personnage féminin a une double fonction dans le texte. D'une part, montrer que les femmes subissent les décisions politiques prises par les hommes et, de ce fait, permettre de transgresser le stéréotype selon lequel l'écriture féminine se centre uniquement sur des sujets sentimentaux et l'espace privé. Dans *Mal de amores*, nous observons la même préoccupation de l'auteur de poursuivre la remise en question des faits historiques majeurs de son pays. C'est ainsi, comme nous avons pu le voir dans la partie consacrée à l'étude de l'Histoire, que Mastretta propose de nouveaux points de vue sur l'Histoire, avec un H majuscule, en gardant le plus souvent la caméra du narrateur focalisée sur le point de vue des personnages féminins. La richesse du texte, sur ce point, consiste à mettre en opposition le point de vue de la femme et de l'homme dans le cas de

⁷⁸⁵ SEFCHOVICH, Sara. « Una sola línea : la narrativa mexicana hoy » in Karl Kohut (éd.). *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main : Vervuert, 1995

l'affrontement idéologique entre Emilia et Daniel et, à une échelle moins importante, entre Josefa et Diego.

L'ancrage des deux romans dans le courant du nouveau roman historique ne semble pas discutable, en revanche, les deux romans se détachent par l'originalité du traitement du contexte historique puisque Mastretta pose les protagonistes féminines face à l'Histoire en proposant un nouveau regard sur l'Histoire qui permet à la fois de donner une autre vision et une autre perception des faits historiques ainsi que la remise en question du discours officiel.

Arráncame la vida réunit différentes caractéristiques du genre autobiographique et, plus particulièrement celui des mémoires, dans la mesure où Catalina raconte sa propre vie. Les mémoires constituent un récit autobiographique, écrit rétrospectivement, dans lequel une personne réelle raconte les événements marquants de sa vie, encadrés dans le contexte d'autres événements d'ordre politique, social ou culturel et auxquels elle a participé ou dont elle a été le témoin⁷⁸⁶. Les « mémoires » apparaissent comme un moment de bilan effectué par le personnage à la maturité, période de la vie qui favorise cette démarche ; le point de vue rétrospectif devient alors, dans le récit, le point de vue dominant. Les mémoires, d'une manière générale, reconstruisent les années de jeunesse. Il s'agit de formuler un jugement sur cette période en s'appuyant sur des critères du présent afin de fixer des objectifs pour l'avenir. Pour savoir qui je suis, je dois savoir qui j'ai été et comment je suis arrivé à être celui que je suis dans le présent. Par conséquent, nous pouvons considérer que le personnage réévalue le passé depuis le présent, c'est-à-dire, du point de vue d'une conscience réveillée.

L'une des caractéristiques que nous pouvons noter dans *Arráncame la vida*, c'est la prise de conscience par le biais de la mémoire ; l'éveil de la conscience de la jeune fille dans un récit qui met plus d'emphasis sur ses années de jeunesse ; la prise de conscience de ce que c'est qu'être une femme ; la maturation par rapport à son rôle social et politique.

Les mémoires présentent deux périodes de la vie du narrateur : celle de l'écriture et celle où le narrateur a été protagoniste, c'est-à-dire, que le « je » narrateur raconte ce qu'a fait le « je » personnage ; le point de vue est toujours celui du narrateur qui se

⁷⁸⁶ ESTÉBAN CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid : Alianza Editorial, 1996

souvent de celui du personnage. Souvent, les mémoires entretiennent un dialogue intertextuel avec d'autres textes. Il est important de signaler qu'il y a un grand nombre d'œuvres dans lesquels le personnage narrateur ne doit pas être identifié à l'auteur⁷⁸⁷. Dans ces cas, on parle de « mémoires fictives » puisque le personnage qui raconte n'est pas la même personne que l'auteur. Tel est le cas de *Arráncame la vida* et il nous semble important de le souligner puisque souvent les lecteurs et critiques de Mastretta ont eu tendance à identifier l'auteur à la protagoniste du roman.

Toutes les observations que nous venons de faire sur les deux textes de Mastretta nous permettent de proposer le postulat suivant : les genres populaires tels que le mélodrame et le roman à l'eau de rose, c'est-à-dire des textes qui schématisent et réduisent la complexité des conflits pouvoir/ subordination, masculin/ féminin, sont utilisés par la romancière pour être problématisés et subvertis de même que des genres sérieux comme le roman historique et le roman autobiographique. En utilisant des formes d'expression populaire, les romans de Mastretta adoptent des genres qui ont été caractérisés par le discours du pouvoir comme « littérature inférieure », littérature pour femmes. Ces genres adoptent souvent un contenu conservateur mais l'écriture de Mastretta défie ces valeurs. C'est ainsi que la simplicité narrative, la frivolité du langage, la domination du thème de l'amour que les titres des romans suggèrent, n'enlèvent rien à la noirceur historique. Bien au contraire, nous pouvons considérer que la surenchère et l'accumulation de meurtres et intrigues dans *Arráncame la vida* et, le parallélisme entre l'impossibilité d'accomplir l'idéal révolutionnaire et l'idéal amoureux dans *Mal de amores*, deviennent, à travers l'écriture de Mastretta, des moyens narratifs pour donner une nouvelle fraîcheur à un genre souvent élaboré à partir de constats pessimistes sur la réalité mexicaine de manière que de l'intérieur de ces discours considérés comme « inférieurs » l'autorité littéraire est défiée dans la représentation de l'histoire, comme le signale González Stephan⁷⁸⁸ :

Paradójicamente, las nuevas formas literarias concurren a la construcción de un discurso apocalíptico sobre el poder en tiempos de reajustes neoconservadores [...]. Se

⁷⁸⁷ Nous pouvons citer, par exemple, des œuvres comme : *Memoires de M. d'Artagnan* (1700), de Courttilz de Sandras ; *Mémoires de deux jeunes mariées* de H. de Balzac ; *Memorias de un hombre de acción*, de Pío Barojas ; *Las Sonatas*, de Valle-Inclán.

⁷⁸⁸ GONZÁLEZ STEPHAN, *Beatriz*. « Para comerte mejor : cultura calibanesca y formas literarias alternativas ». *Casa de las Américas*. 1991, N° 185, p. 81-93

recupera una tradición cultural menos elitista, más emparentada con la sensibilidad de las clases medias y populares para testimoniar acerca de la autenticidad de la propia experiencia.

Dans un entretien Mastretta parle du goût qu'elle, ainsi que d'autres femmes écrivains de sa génération, ont pour les genres populaires. Elle déclare que l'envie de percer la réalité sans pour autant l'écrire comme Borges, Cortázar ou García Márquez a créé la nécessité de chercher d'autres moyens d'expression. Ce sont les genres populaires qui lui sont apparus comme une évidence parce que la réalité est pleine de mélodrame. « Yo no creo que debemos despreciar el melodrama, pero sí mejorarlo [...]. El gran chiste de hacer literatura con el melodrama es ponerle adentro ironía, sentido del humor y malicia⁷⁸⁹ ». Mastretta ajoute que l'utilisation des genres populaires dans son roman est due à son souhait de se différencier des auteurs consacrés de la littérature latino-américaine. Néanmoins, cet élément essentiel de la stratégie narrative du roman s'inscrit dans les tendances littéraires mexicaines postérieures à 1968. Elle ouvre la réflexion sur les paramètres sur lesquels a été construit l'univers symbolique culturel.

2. Jeu de séduction/jeu de transgression : les titres des romans

Le titre d'un roman joue un rôle fondamental dans la relation du lecteur au texte : « Tout roman, d'une certaine manière, propose à la fois une histoire et son mode d'emploi : une série de signaux indiquant selon quelles conventions le livre demande à être lu. L'ensemble de ces indications constitue ce qu'on appelle le "pacte" ou "le contrat" de lecture⁷⁹⁰ ». Dans ce sens, les titres des deux romans de Mastretta attirent toute notre attention et demandent à être analysés, compte tenu de leur rôle majeur dans « l'horizon d'attente⁷⁹¹ » du lecteur⁷⁹² :

⁷⁸⁹ HIND, Emily, *Op.Cit.* p. 96

⁷⁹⁰ JOUVE, Vincent. *La poétique du roman. Op. Cit.* p. 7

⁷⁹¹ *Ibid.*, Le paratexte est le lieu où se noue explicitement le *contrat de lecture*. La notion de « contrat de lecture » a pour corollaire celle d'horizon d'attente.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 8 « Toutes les indications données par le texte avant que ne commence la lecture dessinent un champ de possibles que le lecteur identifie plus ou moins consciemment. [...] La lecture est structurée par des conventions qui, pour n'être pas explicites, n'en pèsent pas moins lourdement sur notre relation au texte ».

Si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre *s'ouvre* : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. *Dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent*. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de connaître (donc avec intérêt), est lancée⁷⁹³.

Dans l'analyse des titres nous allons retenir leur fonction descriptive, connotative et séductive. Le titre peut donner des renseignements sur le contenu et/ou la forme de l'ouvrage. Selon la terminologie de Genette, le titre *thématique* évoque le contenu et le titre *rhématique* décrit la forme. *Arráncame la vida*, le titre du premier roman de Mastretta, est riche de sens. S'il n'est pas douteux que ce titre relève de la catégorie des titres thématiques (le roman annonce une histoire d'amour), il est en revanche difficile de décider s'il se présente comme un titre littéral, métonymique ou métaphorique⁷⁹⁴. Le titre renvoie-t-il à la lecture d'une histoire d'amour, celle entre Andrés et Catalina comme le suggère l'incipit du roman (hypothèse littérale), où à celle entre Catalina et Carlos (hypothèse métonymique) ou aux deux à la fois, tout en étant symbolique de l'amour douloureux qu'il évoque (hypothèse métaphorique) ? Le texte ne permet pas de trancher, chacune des interprétations est légitime, comme nous essaierons de le démontrer dans notre analyse. Cette dernière observation renvoie également à la valeur connotative d'un titre qui peut évoquer, par exemple, un genre littéraire, voire avec ironie ou déférence, une filiation littéraire. C'est le cas de *Arráncame la vida* où, dès le titre, la filiation aux formes populaires est affichée par la romancière en empruntant le titre d'un boléro, ce qui nous amène également à prendre en considération les tendances littéraires des années 80 où l'usage des titres des boléros se généralise dans un certain nombre de romans. Rappelons que dans la littérature latino-américaine apparaissent des romans associés au boléro comme : *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante ; *Sólo cenizas hallarás* (1980), de Pedro Vergés ; *Bolero* (1986), de Lisandro Otero ; *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, entre autres.

⁷⁹³ **GRIVELES, Charles.** Production de l'intérêt romanesque. Paris-La Haye. Mouton : 1973, p. 173 cité par Vincent Jouve dans *Poétique du roman*, p. 9

⁷⁹⁴ **JOUBE, Vincent.** *Poétique du roman. Op.Cit.* p. 12 : « le titre littéral renvoie au sujet, le titre métonymique renvoie à un élément ou à un personnage secondaire de l'histoire, le titre métaphorique renvoie au contenu du texte de façon symbolique ».

Les textes des boléros qui ont traditionnellement bénéficié d'une immense popularité au Mexique et dans toute l'Amérique Latine, ont longtemps représenté le summum du « kitsch », la meilleure preuve du « mauvais goût », indigne de faire partie de la littérature savante. Avec la révision des canons traditionnels, cette « sous-culture » du mélodrame, des films populaires et des chansons sentimentales a été revendiquée par les nouveaux courants artistiques et littéraires. Les produits de « l'industrie culturelle », que certains qualifient d'« art populaire » pour les distinguer de « l'art élitiste », trouvent leur légitimité dans un courant qui prétend explorer de nouveaux langages et désacraliser les concepts en vigueur sur le goût. La conjonction dans *Arráncame la vida*, du thème de la Révolution et du pouvoir politique, d'une part et de la frivolité de l'histoire que le boléro met en scène, de l'autre, n'annule aucun des discours. Ces discours deviennent, en réalité, complémentaires.

Quant au deuxième roman de Mastretta, *Mal de amores*, notons tout d'abord qu'avec ce titre la romancière joue d'entrée sur le registre sentimental en invitant le lecteur à un voyage d'amour et de passions. Le titre est assez ambivalent et suscite la réflexion : renvoie-t-il au « mal d'amour » dans le sens de manque d'amour, de personne à aimer, ou d'être aimé ; ou bien s'agit-il plutôt de suggérer l'excès d'amour, selon la tradition de la médecine arabe ?

Dans tous les cas, l'analyse des deux œuvres de Mastretta nous a permis de dégager la richesse d'un style qui revendique à la fois les formes populaires tout en déconstruisant les clichés que celles-ci véhiculent. Dans ce sens, nous pouvons affirmer que les titres des deux romans de Mastretta évoquent partiellement le contenu puisque toute la dimension critique et historique des ouvrages n'y apparaît pas. Par conséquent, la valeur séductive des titres n'est pas à négliger dans notre analyse et nous amène à nous demander si le choix des titres correspond à un désir de séduire un public, le plus large possible, en évoquant une thématique universelle comme l'amour et en passant sous silence celle qui est plus sérieuse ? Nous tenterons de répondre à toutes ces questions dans les pages qui suivent.

Comme nous avons pu l'observer jusqu'à présent, Mastretta utilise une multitude de références populaires dans l'élaboration de son écriture et de ses personnages romanesques dans le but d'en subvertir les clichés. Le sommet de cette interaction permanente entre diverses formes populaires est atteint dans *Arráncame la*

vida dès le titre du roman puisque celui-ci renvoie à un boléro⁷⁹⁵ populaire de l'époque des faits relatés dans la fiction et connu par le lecteur mexicain : il s'agit du boléro d'Agustín Lara qui porte le même titre *Arráncame la vida*. Le titre du roman nous a amenée à envisager deux pistes de réflexion : la première concerne la relation entre le titre et l'histoire du roman, qui peut être révélatrice d'un certain pacte de lecture que l'auteur établit avec le lecteur. Nous pouvons affirmer que, dès la lecture du titre, le lecteur peut se faire une idée de l'histoire qu'il va lire. Il faut noter que le lecteur latino-américain et, surtout, le lecteur mexicain connaît ce boléro. Dans ce sens, il est intéressant de voir si l'histoire du roman correspond à l'horizon d'attente du lecteur. Nous pouvons également nous demander dans quelle mesure ce premier contact avec le titre du roman conditionne notre lecture⁷⁹⁶. En ce qui concerne la seconde, nous nous sommes proposé de faire quelques observations sur la fonction du boléro dans la construction du récit. Est-ce que le texte de Mastretta fonctionne comme un vrai boléro ? S'agit-il d'un « roman boléro » ou d'un « boléro romancé » ?

Commençons tout d'abord par cette dernière hypothèse qui envisage de mettre en relation les caractéristiques du boléro avec le texte de Mastretta. Sur ce sujet, les travaux de Susana Reisz de Rivarola⁷⁹⁷ et Alvaro Salvador⁷⁹⁸ nous ont apporté de précieuses pistes de réflexions sur lesquelles nous nous appuyons dans notre analyse en essayant, en même temps, de mettre en relief notre propre vision à travers les multiples analyses du roman que nous avons effectuées jusqu'à présent.

Alvaro Salvador fait une analyse pertinente en prenant en compte la structure du boléro à laquelle le roman est affilié. Il cite Rafael Castillo Zapata qui définit le boléro comme étant : « una trama simbólica de representación del fenómeno amoroso ». Quant à Susana Reisz de Rivarola, elle stipule que « la afinidad entre la novela de Ángeles Mastretta y la canción de Agustín Lara radica [...] en su común desparpajo para exhibir estereotipos y en la tendencia a enfatizar los tópicos melodramáticos⁷⁹⁹ ». Mastretta a

⁷⁹⁵ Le boléro est une chanson populaire qui appartient à la tradition contemporaine du « folklore urbain ». C'est un genre auquel nous pouvons associer d'autres formes musicales comme le tango ou « la bossa nova ».

⁷⁹⁶ Il faut noter que, dans la plupart des cas, le lecteur européen méconnaît l'existence de ce boléro, ce qui était notre cas à la première lecture du roman. Il se rend compte qu'il s'agit du titre d'une chanson dans le chapitre seize, presque à la fin du roman.

⁷⁹⁷ REISZ DE RIVAROLA, Susana. « Cuando las mujeres cantan tango ». In Karl Kohut (ed.). *Literatura mexicana hoy : del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995

⁷⁹⁸ SALVADOR, Alvaro. « Novelas como boleros, boleros como novelas ». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N° 28, 1999, p. 1171-1189

⁷⁹⁹ REISZ DE RIVAROLA, Susana. « Cuando las mujeres cantan tango ». *Op. Cit.*, p. 144

déclaré dans un entretien de 1987 que son roman est « un bolero con vocación de tango, más que un tango que se puede leer como un bolero ». Signalons tout de même que dans un entretien postérieur qui date de 1999 elle revient sur cette déclaration :

–En una entrevista publicada en México, usted dijo que su primera novela es un tango que se puede leer como bolero. Al tango le corresponde la truculencia de la historia y al bolero el sentido del humor que la atraviesa. ¿Sigue creyendo esto ?

–Bueno, debo tener cuidado con este tipo de declaraciones ; seguramente, lo dije jugando o en broma. En primer lugar, ahora no sé si los boleros tienen tanto sentido del humor que yo creía. Por otra parte, los lectores vuelven a hacer el libro, porque yo no me propuse ciertas cosas que los lectores y críticos encuentran en mi novela. [...] si el resultado está emparentado con un bolero o con un tango es algo que no me propuse⁸⁰⁰.

En ce qui nous concerne, notre analyse se rapproche plus de celle d'Alvaro Salvador qui considère le roman comme un boléro « tanguado » mais un boléro tout de même⁸⁰¹. Il remarque, à juste titre, que le boléro s'adresse simultanément à deux destinataires : Carlos Vives et Andrés Ascencio.

Dans un premier temps, nous pouvons noter que la référence concrète au boléro d'Agustín Lara⁸⁰² apparaît à un moment précis du récit et trouve toute sa signification par rapport à la construction du personnage de Catalina. Ainsi, dans le chapitre seize, c'est Catalina qui demande à la chanteuse Toña la Negra⁸⁰³ de lui chanter ce boléro. Ce moment coïncide avec la nuit d'amour que Catalina passe avec le musicien Carlos Vives. Comme nous l'avons vu, elle vit avec lui une histoire d'amour passionnée qui se termine d'une manière tragique parce que son mari ordonne le meurtre de Carlos.

La scène se déroule à la fin de la représentation de l'orchestre national dirigé par Carlos. Pendant la fête, Catalina et son amant disparaissent et passent leur première nuit d'amour. A leur retour, la fête est terminée mais Andrés fait venir la chanteuse Toña. Elle interprète tout au long de la soirée des chansons qui traduisent l'état d'esprit des personnages. Les paroles se mélangent au discours et aux émotions des personnages. Andrés semble transporté dans une époque plus innocente. En revanche, Catalina exprime ce qu'elle ne peut pas dire à haute voix et, surtout, le plaisir que son amant lui

⁸⁰⁰ **ROFFÉ, Reina.** « Entrevista con Ángeles Mastretta ». *Op. Cit.*, p. 82

⁸⁰¹ **SALVADOR, Alvaro.** *Op. Cit.* p. 1179, note de bas de page numéro 8, c'est nous qui traduisons.

⁸⁰² Le chanteur, lui-même, est représenté dans le roman comme ami de Catalina : « Conocí a doña Peregrino cuando Andrés era gobernador. Fueron a Puebla ella y Lara. [...] En las noches Agustín tocaba el piano ... » (p.233). Il y a une autre référence au chanteur au chapitre vingt, (p. 304) lorsqu'Emilio, un prétendant de Lilia organise une sérénade.

⁸⁰³ Il s'agit du nom d'une chanteuse qui a existé réellement.

procure. Elle imagine que les paroles du boléro sont écrites pour elle : « esa canción que imaginé escrita para mí⁸⁰⁴ ». Les paroles traduisent surtout son désir d'aimer et d'être aimée. D'une manière soudaine elle découvre ce qu'est le véritable amour et la vraie passion amoureuse. C'est comme une révélation pour elle et les chansons qu'elle chante révèlent son état d'âme : « ¿ pero qué tú estás haciendo de mí ? Que estoy sintiendo lo que nunca sentí. Te lo juro, todo es nuevo para mí⁸⁰⁵ ». Cette scène, pleine de références musicales, se termine par l'interprétation de « Arráncame la vida ». Cela représente symboliquement l'attachement de Catalina à son amant.

C'est ainsi que Carlos Vives semble être le premier destinataire auquel Catalina adresse sa « déclaration d'amour » à travers les paroles du boléro. Dans ce sens, si nous tenons compte du contexte narratif où la référence à la chanson apparaît, nous pouvons effectivement considérer que le boléro a la fonction d'incarner l'expérience amoureuse de la protagoniste. Le don total de soi-même à l'amant, exprimé par la deuxième strophe de la chanson, traduit symboliquement la situation réelle dans laquelle vivent les deux amants : le risque de perdre la vie si la relation se poursuit : « creo que si nos vamos a morir hoy ».

Mais, d'autre part, ce moment de la vie de Catalina marque une grande évolution dans le personnage, il annonce l'importance de la passion dans sa vie, nous montre à quel point l'amour et la passion sont des éléments déterminants dans son évolution. En réalité, la relation avec Carlos fait découvrir à Catalina ce qu'est le véritable amour, la poussant même à vouloir fuir avec son amant. Selon Zapata :

Para cada una de las situaciones de la *vía amorosa* [...] tiene el registro simbólico del bolero una descripción emblemática apropiada, una puesta en escena verbal, una estructura discursiva gracias a la cual [...] se siente el que ama reflejado, confortado simbólicamente, llamado –en una lengua que conoce y que, por lo tanto, maneja ; que disfruta y en cierta manera controla –a resolver cara a cara los trabajos de amor y salir airoso⁸⁰⁶.

Si Carlos Vives est le destinataire explicite, nous pouvons considérer que le deuxième destinataire qui apparaît tout au long du roman est en réalité le général Ascencio. Rappelons que, dès l'incipit du roman, le mariage de Catalina avec celui-ci semble être, pour elle, le déclencheur du sentiment amoureux. C'est toujours lui qui

⁸⁰⁴ *Arráncame la vida*, p.237

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p.237

⁸⁰⁶ Cité par Álvaro Salvador. « Novelas como boleros, boleros como novelas ». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N° 28, 1999 p. 1182

l'initie au plaisir sexuel et sa relation avec Catalina apparaît symboliquement comme la plus pertinente du début à la fin du roman. Dans ce sens, le boléro prend tout son sens dans cette relation amoureuse qui unit le général à son épouse au début de leur mariage. A partir de ce noyau central, le roman devient également un roman d'apprentissage, comme l'a signalé Susana Reiz de Rivola. Ce deuxième destinataire se justifie par l'analyse du texte de Lara et sa mise en parallèle avec le roman de Mastretta. Si on prend les paroles de la chanson dans leur globalité et si nous les superposons à la construction de la relation entre Andrés et Catalina dans le roman de Mastretta, ce deuxième destinataire apparaît comme une évidence. Le texte de Lara nous dit :

En estas noches de frío,
de duro cierzo invernal,
llegan hasta el cuarto mío
las quejas del arrabal.

Arráncame la vida
con el último beso de amor,
arráncala,
toma mi corazón.

Arráncame la vida
y si acaso te hiere el dolor
ha de ser de no verme
porque al fin tus ojos
me los llevo yo.

La canción que tenía
te la voy a cantar,
la llevaba en el alma
y te la voy a dar.

La canción que tenía
te la voy a cantar,
la llevaba en el alma
y te la voy a dar.

La canción que tenía
te la voy a entregar,
la llevaba en el alma
la llevaba escondida
y te la voy a dar⁸⁰⁷.

⁸⁰⁷ **SALVADOR, Álvaro.** « Novelas como boleros, boleros como novelas ». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N° 28, 1999, p. 1180. « la canción habitualmente viene firmada por María Teresa Lara, hermana de Agustín Lara. Parece ser que con esta estratagema el compositor eludió un contrato leonino que había suscrito años antes con una editora musical ». Citado por Hernán Restrepo Duque en *Lo que cuentan los boleros*, Bogotá, Centro Editorial de Estudios Musicales, 1992, p.32.

Selon Alvaro Salvador, les origines modestes de Catalina, fille d'une famille paysanne, correspondent à la première strophe du boléro. En accord avec lui, il semble évident que la deuxième strophe du boléro symbolise la rencontre de Catalina avec le général Ascencio. Le vers « Toma mi corazón » symbolise le don que la protagoniste fait d'elle-même à Andrés lorsqu'elle décide de le suivre à la mer. La curiosité de la jeune fille de même que l'obsession de « sentir » justifient qu'elle se donne au général qui apparaît comme la personne par laquelle elle peut accéder au monde et apprendre la vie. Cependant, dans le cas de Catalina il ne s'agit pas de la recherche d'un « savoir » mais plutôt de la découverte du plaisir et de la sensualité lorsqu'elle veut apprendre à « sentir ». Là encore, Mastretta opère une subversion du roman d'apprentissage traditionnel:

Yo me pasé toda la noche despierta, como encendida. Anduve caminando. Por las piernas me corría un líquido, lo toqué. No era mío, él me lo había echado. Al amanecer me fui a dormir con mis cavilaciones. Cuando él me sintió en la cama nomás estiró un brazo y me lo puse encima. Despertamos con los cuerpos trenzados.

– ¿Por qué no me enseñas? –le dije.

–A qué?

–Pues a sentir.

–Eso no se enseña, se aprende –contestó.

Entonces me propuse aprender.

L'ambivalence de la scène est révélatrice de la première déception de Catalina qui comprend qu'elle devra faire toute seule son apprentissage. La découverte du plaisir apparaît comme une émotion marginale parce qu'elle doit consulter une figure marginale comme la Gitane pour faire son apprentissage. Là encore Mastretta déconstruit les clichés traditionnels de l'univers féminin.

La troisième strophe du boléro correspond à la désillusion de Catalina, à la prise de conscience sur la vraie nature de son mari, à la crise identitaire qu'elle vit en tant que mère en déconstruisant les clichés de la maternité. Il convient toutefois de souligner l'inversion quant à la personne éprouvant la douleur (dans le boléro la douleur est attribuée au « tú » à qui s'adresse le locuteur, or Catalina n'évoque jamais clairement la moindre douleur éprouvée par Andrés à cause d'elle).

L'ironie s'accroît de plus en plus dans le discours de Catalina de même que, selon Zapata, l'ironie dans le boléro est « un recurso de distanciamiento, un recurso para demostrar –en primer lugar, a sí mismo al poner a prueba su capacidad para burlarse de

su propia situación– que no está realmente afectado por la pena, al menos no hasta el punto de no poder mirarla desde afuera ». C'est ainsi que nous pouvons observer l'alternance dans la construction du personnage de Catalina entre l'envie de connaître les affaires du général et l'envie de « sentir » ou « voir la mer » :

Me faltaban reproches para contar mi aburrimiento, mi miedo cuando despertaba sin él en la cama [...]

Me volví inútil, rara. Empecé a odiar los días que él no llegaba, me dio por pensar en el menú de las comidas y enfurecer cuando era tarde y él no llamaba por teléfono, no aparecía.

La scène est révélatrice d'une des caractéristiques du boléro : *la estrategia de la víctima*. Catalina semble résignée à l'éloignement d'Andrés mais garde toujours l'espoir de le récupérer. Effectivement elle aura la possibilité de retrouver l'amour non pas dans la personne d'Andrés mais dans celle de Carlos qui apparaît à ce moment dans sa vie et dans le texte. C'est à partir de ce moment que la structure du boléro se dédouble et commence à prendre les caractéristiques du tango. L'histoire d'amour est condamnée dès le début à devenir une tragédie. Les trois derniers vers de la deuxième strophe prennent une toute autre signification à la mort de Carlos lorsque Catalina a comme seule compensation sa victoire sur Andrés puisqu'il ne lui prendra jamais la vie.

A la fin du roman, Andrés meurt, comme dans un authentique boléro, à cause d'un thé aux vertus mystérieuses qui, au lieu de guérir, comme il le pense, amène progressivement la mort. Cette fin perd toute sa dimension « tragique » dans le monologue de Catalina devant le cadavre de son époux⁸⁰⁸. Le splendide boléro que sa vie aurait pu être est ridiculisé par le discours de Catalina. Il n'y a pas un grain de douleur chez la veuve du général. La fin inattendue du roman lui donne une dimension absurde et grotesque. Catalina assume la cruauté qui l'a entourée mais elle le fait d'une manière humoristique. Elle interprète et applique les paroles du boléro au pied de la lettre. Pourtant, nous pouvons noter que la cruauté et la frayeur étaient déjà présentes dans le contexte du roman, masquées par la frivolité et la légèreté mais toujours latentes. A partir de ce moment Catalina entame les dernières strophes du boléro à travers l'acte libérateur de l'écriture de sa propre histoire.

L'analyse de la relation entre le texte du boléro et l'intrigue du roman nous permet également de proposer quelques conclusions sur le pacte de lecture que l'auteur

⁸⁰⁸ *Arráncame la vida*, p. 372-376

établit avec le lecteur. D'une manière générale, nous pouvons affirmer que le roman remplit ce pacte de lecture étant donné que ce qui prédomine dans la diégèse du récit ce sont les passions amoureuses de Catalina, son émancipation féminine et, surtout, la grande passion qu'elle a vécue avec Carlos. Il s'agit d'un amour dont la fin est tragique mais il reste pour toujours dans la mémoire de l'héroïne. Dans ce sens, nous pouvons dire que le titre correspond entièrement à l'attente du lecteur puisqu'il va découvrir l'histoire d'un amour passionné et tragique. Nous pouvons observer que l'histoire de Catalina s'identifie à la tonalité tragique de la chanson de Lara parce qu'elle évoque constamment la douleur qu'elle éprouve suite à la perte de son amant :

Arráncame la vida,
Y si acaso te hiere el dolor,
Ha de ser de no verme
Porque, al fin, tus ojos
Me los llevo yo.

Néanmoins, bien que l'amour et la passion soient des éléments fondamentaux dans l'intrigue du roman, il ne faut pas oublier le fond politique dans lequel il s'insère. Par conséquent, nous pouvons considérer que le titre ne révèle pas cette dimension politique du roman. En revanche, il traduit d'entrée le caractère passionnel de l'héroïne : une femme contradictoire déchirée entre la passion et son rôle d'épouse en quête d'une identité propre.

Pour conclure, nous pouvons considérer que le boléro apparaît surtout comme le produit d'une réception, déphasée entre nostalgie et bienveillance, qui trouve le mauvais goût de ses paroles délicieux ou qui essaie de les revaloriser en ajoutant *a posteriori* une intention ironique qui ne s'y trouvait pas. L'affinité entre le roman de Mastretta et le boléro de Lara réside, d'une part, dans la désinvolture commune à exhiber des stéréotypes et, d'autre part, dans la tendance à l'emphase appliquée aux topiques mélodramatiques (évidemment en utilisant des procédés différents dans les deux cas parce que chez Mastretta il s'agit de subvertir et ridiculiser les stéréotypes mélodramatiques).

Dans l'introduction de ce chapitre nous avons suggéré que la romancière annonce d'entrée le programme sentimental de son deuxième roman avec un titre aussi suggestif que *Mal de amores*. Nous avons avancé deux hypothèses sur la possible interprétation du titre : renvoie-t-il au « mal d'amour » dans le sens de manque d'amour,

de personne à aimer, ou d'être aimé ou s'agit-il plutôt de suggérer l'excès d'amour, selon la tradition de la médecine arabe ? Elías Sevilla Casas⁸⁰⁹ observe, à juste titre, que « Mal de amores » n'est pas seulement le titre du roman d'Ángeles Mastretta mais aussi la désignation que les jongleurs juifs, mauresques et castillans ont donné à partir du 12^{ème} siècle à un complexe mythique et rituel qui apparaît au sud de l'Europe et se répand dans tout le continent :

De la Provence se extendió hacia el norte con los *Minnesingers* alemanes, hasta encontrar similares tendencias en la región céltica de donde volvería, ya elaborado en el poema de Tristán e Isolda, que se considera paradigmático del «amor» [Amur] en Occidente ; en Italia se exaltó la veta espiritual de esta atracción idealizada que llegó, con el *dolce stil nuovo*, a la figura ambigua, teológica y terrenal, de la relación amorosa del Dante de Beatrice en la *Vita Nuova* y *La Comedia* ; en Francia dio origen al poema alegórico, mucho más mundano, del *Roman de la Rose* ; y en España al delicioso Romancero. Dice un villancico temprano de la época

No me firáis madre,
Yo os lo diré :
Mal de amore he.

Madre, un caballero del rey
Siendo yo muy niña pidióme la fe;
Díselo yo, madre,
No lo negaré.
Mal de amores hé.

No me firáis madre,
Yo os lo diré :
Mal de amores he.

Ce « mal d'amour » dont parle Sevilla Casas en adoptant la tradition de l' « Amur » trouve sa base matérielle et sensuelle dans la syntaxe de « amor-ojos-corazón » dont l'interprétation symbolique se trouve toujours aujourd'hui dans les paroles des boléros⁸¹⁰. Nous adopterons la définition de *Amur* qui nous semble répondre à la polyphonie que le mot « amour » évoque à chacun de nous :

Amur es el nombre provenzal de donde salieron « amor », « amore », « amour » de las lenguas romances ; se refiere *típicamente* al mito-rito construido para trabajar

⁸⁰⁹ SEVILLA CASAS, Elías. *Cinco estudios antropológicos sobre el mal de amores. Documento de trabajo N° 44*. CIDSE : Colombia, agosto 1999

⁸¹⁰ A ce sujet, il convient de faire une observation sur la thématique du « mal d'amour » qui se trouve dans des chansons telles que *Plaisir d'amour* (« Plaisirs d'amour ne durent qu'une nuit, chagrin d'amour dure toute la vie ») ou « Maladie d'amour, maladie de la jeunesse » ou encore « Mal de amores » de Julio Iglesias. Bien que ce titre fasse résonner les paroles de ces chansons, nous ne l'avons pas retenu comme hypothèse d'analyse puisque la possible référence musicale nous est apparue moins évidente que dans *Arráncame la vida*.

culturalmente la atracción sexual, sensual y afectiva, totalmente profana, entre un hombre singular y una mujer singular, y que es diferente de los mitos-ritos preexistentes *Eros y Agape*⁸¹¹.

De ce fait, nous pouvons considérer que le « mal d'amour » que le titre évoque est étroitement lié à la construction du personnage d'Emilia Sauri. Si Emilia est le sujet autour duquel la thématique du « mal d'amour » s'organise, la transgression dans l'usage d'un tel titre opère au niveau de l'objet de cet amour puisque, si dans un premier temps, l'amour passionnel qui unit Emilia à Daniel, un amour rythmé par de nombreuses séparations, semble être l'objet explicite (étant donné que cette relation occupe un espace textuel considérable du début à la fin de la diégèse), le deuxième objet de l'amour d'Emilia, la médecine, qui se matérialise physiquement en la personne de Zavalza vient s'intercaler dans cette première modalité en créant ainsi une double représentation de l'objet de l'amour. Par conséquent, nous pouvons considérer que l'hypothèse littérale suggère l'histoire d'amour entre Emilia et Daniel, l'hypothèse métonymique se réfère à celle d'Emilia et Zavalza et l'hypothèse métaphorique représente les deux à la fois, le titre étant symbolique dans ce cas des deux caractéristiques que la protagoniste cherche dans l'amour : passion et partage.

De ce fait, cette dimension douloureuse de l'amour que le titre suggère (le substantif « mal » qui s'ajoute à « amour » en qualifiant l'amour comme étant douloureux), est subverti dans le texte puisque, si Emilia éprouve de la douleur à cause de cet amour passionnel mais instable qui l'unit à Daniel, elle trouve de la compréhension et du partage auprès de Zavalza. C'est ainsi que le titre semble quelque peu parodique dans le sens où Emilia vit pleinement l'amour à travers deux relations sentimentales qui perdurent tout au long de sa vie, comme le signale le dernier chapitre du roman de manière que la romancière rompt l'idée de l'objet seul et unique de l'amour en créant un personnage féminin qui refuse de souffrir à cause d'un amour qui ne lui convient pas.

⁸¹¹SEVILLA CASAS, Elías. *Op. Cit.*, p. 10

III. Unité thématique : amour et identité féminine, le moteur des romans

Arráncame la vida et *Mal de amores* présentent un certain nombre de similitudes que les diverses analyses réalisées dans cette étude ont fait ressortir : tant du point de vue narratif et formel qu'en ce qui concerne la mise en place d'une écriture valorisant les formes populaires ; tant du point de vue du système des personnages qu'en ce qui se réfère au cadre spatio-temporel dans lequel s'ancrent les deux romans. C'est ainsi, selon nous, que la continuité dans l'œuvre romanesque d'Ángeles Mastretta se donne à lire également à travers une unité thématique centrale dont le fil conducteur se trouve dans le thème de l'amour et dans la question de l'identité féminine. Ce sont à la fois des liens qui unissent les deux romans, au delà des autres caractéristiques communes, et des éléments par lesquels les différences entre les deux diégèses sont le mieux perceptibles. Bien que l'amour et le désir féminin restent les thèmes de prédilection, des invariables dans tout l'œuvre de Mastretta, l'analyse textuelle montre qu'il y a autant de manière d'explorer le sujet que de formes littéraires pour l'écrire (nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de cette partie qui s'attachait à mettre en valeur l'écriture de Mastretta).

Dans cette dernière partie, nous proposons de mettre en lumière le fonctionnement de cette unité thématique en montrant en quoi l'amour et l'identité féminine apparaissent comme le moteur des deux romans. Mastretta affiche ouvertement son affection particulière pour la thématique de l'amour dès les titres des romans, nous l'avons vu, en annonçant explicitement son projet narratif. L'analyse de la construction romanesque des deux protagonistes, Catalina et Emilia, nous a montré la profusion d'éléments sur leur vie sentimentale à chaque moment important de leur transformation, ce qui nous permet de dire que l'amour apparaît comme le moteur de toute évolution du personnage féminin et de tout rebondissement dans l'action. L'amour et l'identité féminine sont en permanente interaction, il n'y a pas dans les textes une claire opposition entre les deux. Les histoires d'amour et les déceptions amoureuses des protagonistes font avancer le récit et la conscience identitaire des deux protagonistes d'une manière indissociable. Si la thématique est omniprésente dans la construction des protagonistes, elle l'est tout autant en ce qui se réfère aux personnages secondaires.

De ce fait, dans un premier temps nous allons voir la manière dont Mastretta met en scène les relations de couples dans les deux romans en répondant à la question suivante : comment fonctionne le couple traditionnel et de quelle manière la romancière opère-t-elle une subversion du modèle traditionnel dans les deux textes ? Par la suite nous essaierons de dégager la représentation textuelle de la sexualité et du désir féminin dans les deux romans de façon à mettre en relief les subversions que la romancière opère par rapport aux préjugés concernant la sexualité féminine. En dernier lieu, nous nous poserons la question de l'identité féminine en tant que quête d'affirmation de soi-même.

A. L'Amour: le couple dans l'œuvre de Mastretta

Le thème de l'amour et du désir, les mots clés dans les deux romans, est présent sous plusieurs angles : l'amour comme résultat d'une passion professionnelle partagée (Emilia/Zavalza) ; l'amour plus traditionnel et stéréotypé (Emilia/Daniel) ; l'amour comme coup de foudre (Diego/Josefa, Catalina/Carlos) ; l'amour comme désir de connaître son corps (Catalina/Andrés) ; mais aussi la douleur que l'amour provoque (Catalina /la mort de Carlos).

Un élément nous semble caractéristique des deux romans de Mastretta : il est, en effet, parfois difficile d'établir une frontière entre l'amour et le désir sexuel. En ce sens, les deux romans s'inscrivent dans une vision très moderne de la vie personnelle des femmes. Il convient également de dire, pour exclure toutes confusions possibles, que dans l'œuvre de Mastretta ce thème est toujours associé aux relations de couples hétérosexuels, aux rapports entre hommes et femmes (maris ou amants). C'est pour cela que nous envisageons l'analyse de cette thématique en prenant en compte la manière dont les couples fonctionnent dans les deux textes. De ce fait, nous proposons d'examiner les couples traditionnels, les couples fusionnels et l'accomplissement amoureux par le biais de l'infidélité (Catalina) ainsi que le triangle amoureux comme une nouvelle perspective (Emilia).

1. Couples traditionnels vs couples fusionnels

L'analyse du système des personnages nous a donné une riche matière permettant de dégager quelques caractéristiques qui nous ont permis de montrer comment Mastretta représente le fonctionnement du couple traditionnel dans une société patriarcale. Nous avons choisi, dans les deux romans, les exemples qui nous semblent les plus représentatifs et pertinents de ce système d'opposition. De ce fait, dans *Arráncame la vida* nous proposons d'analyser les couples Marilú/ Julián Amed ; Sofía/Rodolfo ; Pepa/son mari ; Bibi/ Gómez Soto et, dans *Mal de amores*, ceux de Sol/son mari ; Evelia/Anselmo García et Josefa/Diego. Si nous avons choisi ces couples en particulier, c'est parce que les narrateurs respectifs des deux romans portent un regard ironique sur certains d'entre eux, en désacralisant ainsi les stéréotypes

traditionnels et en les opposant à d'autres modèles, également présents dans les textes, qui semblent correspondre à l'idéologie de Mastretta. Dans tous les cas, tous ces prototypes semblent répondre à des questions qui préoccupent la romancière et les textes reflètent cette quête de l'auteur que nous lisons dans ses déclarations ou des essais plus personnels.

D'une manière générale, ces couples traditionnels se caractérisent par une relation de convenance entre l'homme et la femme. Il s'agit bien souvent de décrire des couples dépourvus de sentiments amoureux, passionnels et sexuels où l'épouse devient le faire-valoir de l'époux et la vie sexuelle du couple n'est même pas mentionnée. Dans *Arráncame la vida* nous retrouvons cette idée dans la construction du couple de Pepa et son mari. Ce dernier est désigné dans le texte d'une manière assez impersonnelle, dépourvu de nom et prénom, uniquement par ses origines espagnoles (« español taciturno [...] el español que resultó un celoso enloquecido⁸¹² ») ou par le biais d'une subversion puisqu'on ne parle plus de la « femme de » mais du « mari de ». C'est ainsi que Pepa n'apparaît pas dans le texte à travers son mari mais, bien au contraire, celui-ci est défini socialement par rapport à elle, comme nous pouvons le voir dans le texte où « su marido⁸¹³ » apparaît comme le seul élément le caractérisant. Cette façon impersonnelle de désigner le mari de Pepa témoigne de la relation de convenance dont le couple devient l'un des représentants. Pepa arrive même à faire croire qu'elle aime son mari alors qu'en réalité elle a un amant et le mari est réduit à cet état de jalousie folle qui éloigne sa femme de lui.

Un autre exemple où l'amour est complètement absent dans le couple se lit à travers la description ironique de Marilú et Julián Amed pour mettre en relief un mariage qui s'est fait par intérêt entre une femme (« hija de un español de esos de padre comerciante, hijo caballero, nieto pordiosero. Su padre era el nieto. No tenía un quinto pero estaba seguro de su alcurnia) qui n'a qu'à offrir sa beauté et sa noblesse à un homme (« un árabe de los que vendían telas en el mercado de la Victoria ») pour qui la femme est un faire-valoir de sa réussite (« Marilú llegó a mi casa con una piel que era la mejor muestra de que su marido compartía las cosas⁸¹⁴ »). De même, aucune tendresse ne semble se dévoiler dans le couple de Sofía et Rodolfo où le mari est souvent ridiculisé par son épouse. Le couple Gómez Soto et Bibi est un autre exemple qui

⁸¹² *Arráncame la vida*, p. 45

⁸¹³ *Ibid.*, p. 136, 138, 139

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 98-99 pour cette citation et les précédentes

montre la dépendance économique de la femme face à l'homme, et l'impossible indépendance individuelle, nous l'avons vu dans la première partie. Dans *Mal de amores* Mastretta poursuit cette idée du couple traditionnel dépourvu de sentiments amoureux comme nous pouvons l'observer dans le couple formé par Evelia (« la buena pero ingeniosa⁸¹⁵ ») et Anselmo García (« intachable pero colérico marido »), les parents de Sol qui inculquent ces mêmes valeurs à leur fille qui épouse l'homme choisi par ses parents en se résignant à une vie sans amour lorsqu'elle se déclare résignée à obéir à ses parents : « Voy a querer –le contestó Sol, como si adivinara el futuro ».

Cette façon impersonnelle de décrire le manque de sentiments amoureux dans tous ces couples est soulignée par la présence contrastante de ce qu'on peut appeler le « prototype » du couple fusionnel que Mastretta donne à lire dans *Mal de amores* à travers les personnages de Diego et Josefa. Notons, que ce modèle est absent dans *Arráncame la vida* où prévaut la description du couple traditionnel dans sa noirceur et son hypocrisie. Diego Sauri et Josefa Veytia forment, dans l'œuvre fictionnelle de Mastretta, un couple à part qui s'impose par sa dimension utopique et fusionnelle. C'est le seul couple dans les deux romans qui symbolise cette vie à deux où l'homme et la femme se respectent et partagent une existence comblée moralement, socialement, émotionnellement et sexuellement. Cet exemple nous permet de dire que Mastretta ne transgresse pas la notion de couple traditionnel mais montre ce que le couple devrait être tout simplement en opposition à l'hypocrisie qui peut se lire dans les relations entre homme et femme que nous avons mentionnées plus haut. Au bout du compte, ce couple est bien traditionnel puisque, après le coup de foudre de la première rencontre, Diego et Josefa partage jusqu'à la fin du roman un amour inconditionnel l'un pour l'autre. C'est un couple qui échange, qui communique, qui partage le plaisir physique et sensuel procuré par la rencontre de leur corps. La construction de ce couple rapproche Mastretta des romancières féministes qui défendent l'idée selon laquelle le respect mutuel joue un rôle considérable dans l'équilibre de la relation. Pour elles il y a nécessairement respect de l'homme pour la femme et de la femme pour l'homme pour qu'il puisse y avoir un véritable amour (en plus de la relation sexuelle). Cette idéologie se lit surtout dans *Mal de amores* où l'idéal du respect mutuel est incarné également par Milagros et Rivadeneira ou encore Emilia et Zavalza, nous l'avons vu. En revanche, l'absence de cette idée dans *Arráncame la vida* (à l'exception de la relation entre Catalina et Carlos)

⁸¹⁵ *Mal de amores*, p. 104 pour cette citation et les deux suivantes

souligne, dans ce texte, la réalité profonde du statut de la femme dans la société mexicaine de l'époque, comme la décrit Octavio Paz :

Sin duda en nuestra concepción del recato femenino interviene la vanidad masculina del señor –que hemos heredado de indios y españoles. Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral. Fines, hay que decirlo, sobre los que nunca se le ha pedido su consentimiento y en cuya realización participa sólo pasivamente, en tanto que « depositaria » de ciertos valores. [...] La feminidad nunca es un fin en sí mismo, como lo es la hombría⁸¹⁶.

Néanmoins, bien que Catalina se construise en opposition à son mari ou en l'imitant, dans certains cas, il est indiscutable qu'en ce qui se réfère à sa féminité et à son désir assumé d'apprendre les secrets de la sexualité féminine, elle agit de sa propre initiative.

2. La représentation textuelle du désir féminin : du « cerrar los ojos y rezar un Ave María » à la célébration du plaisir sexuel

Nous pouvons observer dans les deux textes de Mastretta que les multiples possibilités sexuelles que la romancière imagine pour les protagonistes se reflètent au niveau textuel par la fin ouverte des deux romans. Mastretta décrit le désir sexuel par le biais d'une écriture qui provoque des sensations fortes voire des émotions physiques comme le laisse entendre cet entretien de Mastretta (« Cuando dejo los textos abiertos, yo sí creo que refleja el modo en que somos físicamente y lo dispuesto que estamos a estar abiertos con otros⁸¹⁷ »). Cette idée de textes ouverts est accentuée par l'image récurrente de « ojos grandes », « ojos cerrados » et « ojos profundos » qui apparaît non seulement dans les romans de notre corpus mais aussi dans le reste de l'œuvre de Mastretta, ne serait-ce que dans le titre du recueil *Mujeres de ojos grandes*. Cette idée des yeux ouverts vers le monde est décrite par la romancière qui déclare : « Son mujeres que a pesar de que rompen con su medio ni son drásticas ni tienen tesis,

⁸¹⁶ PAZ, Octavio. *Op. Cit.*, p. 31-32

⁸¹⁷ LAVERY, J. E. *Op. Cit.* p. 336

porque hubieran sido falsas con tesis feministas, son siempre capaces de ver más allá de lo que ve su mundo⁸¹⁸ ».

Pour mettre en valeur la célébration de ces yeux ouverts vers le monde et vers la connaissance de son propre corps, Mastretta opère une fois de plus une opposition entre le désir étouffé de la femme, à travers l'expression récurrente « cerrar los ojos y decir un Ave Maria » et la célébration de la jouissance à travers la subversion de l'idée de la femme vue comme un objet sexuel qui ne peut pas avoir de satisfaction sexuelle. Ainsi, par exemple, la phrase apparaît dans *Arráncame la vida* dès le deuxième chapitre lorsque Pepa, qui est sur le point de se marier, demande à Catalina : « ¿Es cierto que hay un momento en que uno tiene que cerrar los ojos y rezar un Avemaría ?⁸¹⁹ ». Catalina ne répond rien à son amie et se contente de sourire « me reí » en l'emmenant tout de même voir la Gitane convaincue que son expérience ne suffit pas pour faire l'éducation sexuelle de ses amies (« A mí no me iban a crear nada⁸²⁰ »). Dans *Mal de amores*, nous retrouvons cette même phrase dans la bouche de la mère de Sol qui perpétue le renoncement au plaisir sexuel de la femme : « Dice mi madre que el matrimonio no es ingrato, pero que hay momentos en que lo mejor es cerrar los ojos y rezar un Ave María⁸²¹ ». Cette phrase qui part du principe que le plaisir sexuel féminin n'existe pas et que donc, pour la femme, la relation sexuelle ne peut être que subie sans plaisir comme un mauvais moment à passer, se trouve être une réalité bien présente dans la société mexicaine, comme nous pouvons le remarquer lorsque Mastretta parle de sa propre expérience :

Es que lo que pasa es que mi abuela, cuando mi tía mayor se casó, ése fue el consejo que le dio, imagínate tú, va a haber un momento en el que tengas que cerrar los ojos. El matrimonio es muy bonito, pero va a haber un momento en el que vas a tener que cerrar los ojos y decir un Ave María. Ella fue educada por monjas y todo eso era pecaminoso. A mí me parece fatídico. ¡Es tristísimo y terrible que la gente se concentre en lo que está ! En lugar de sentir plenamente, tenga que pensar en otra cosa y tenga que pensar en la religión, tenga que negar que eso está pasando a su cuerpo, no sentirlo, negarlo, resistirse⁸²².

De même, la romancière souligne que de nos jours il reste toujours très difficile d'aborder la question de la sexualité avec ses enfants. Il y a une certaine convenance sur

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 336

⁸¹⁹ *Arráncame la vida.*, p. 30 pour cette citation et la suivante

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 32

⁸²¹ *Mal de amores*, p. 184

⁸²² **LAVÉRY, J. E.** *Op. Cit.*, p. 337

le sujet qui empêche l'échange entre enfant et parents. Elle évoque les difficultés des parents à aborder le thème du sexe avec leurs enfants, les mêmes que celles qu'elle a connues dans son enfance, à une époque où la sexualité fut un sujet tabou. Cette incompréhension amène la romancière à créer des personnages complètement à l'opposé à travers Diego et Josefa pour imaginer ce que la franchise sur le sujet aurait pu apporter dans la vie d'adulte que mènera par la suite cet enfant. De ce fait, Emilia a la possibilité de découvrir qu'il est bien possible d'aimer deux hommes à la fois sans être moralement et socialement exclue.

La transgression de ce cliché est exprimée par le biais de scènes assez sensuelles dans les deux romans où les femmes assument leur sexualité. Dans la première partie de cette étude nous avons consacré une large place à l'analyse de la vie sentimentale des protagonistes comme étant l'un des éléments fondamentaux dans leur construction romanesque. De ce fait, rappelons que la sexualité de Catalina est mise en avant dans le texte aussi bien par les actes qui lui sont attribués que par la manière peu conventionnelle dont ils sont narrés. Nous avons vu que l'image de la mer devient une métaphore récurrente dans l'œuvre de Mastretta pour parler du désir féminin. Nous avons analysé dans le personnage de Catalina l'envie d'apprendre à jouir comme l'affirmation de la sensualité féminine. De même, dans la construction du personnage d'Emilia la multiplication et la mise en valeur de l'expérience sexuelle semblent correspondre à un souhait, de la part de l'auteur, de mettre en relief l'importance du désir dans la formation de l'identité féminine.

Le narrateur de *Mal de amores* nous fait part des émotions de la jeune femme par le biais de descriptions sensorielles qui associent le désir féminin au lexique du corps : l'odeur de l'être aimé qu'on reconnaît parmi une foule de gens (« Emilia vio galopar el único cuerpo que le interesaba entre todos aquellos. [...] Para acercarse al perfume de su cuerpo, Daniel apoyó una mano en la nuca que ella mostraba como un cetro. Él olía a mugre de muchos días y traía tierra en las orejas que Emilia le besó despacio⁸²³ ».), le désir perçu de manière sensuelle évoquant l'union de deux corps impatients de se retrouver comme nous pouvons le noter dans toutes les scènes où Emilia et Daniel se retrouvent après un long moment de séparation :

⁸²³ *Mal de amores*, p. 224

Miró el cuerpo de Daniel respirando junto a ella. Desde los dedos de sus pies hasta la punta de sus cabellos desordenados le parecieron el mejor paisaje que había cruzado por su mirada. Pensó que no sólo su memoria, sino el aire, se quedarían marcados por su presencia tan ajena a la fuerza que despedía y al yugo con que le ataba⁸²⁴.

Entonces, la puerta se abrió aún más y el cuerpo de Daniel, completo bajo la ropa de campesina enrebozada con que ya lo había visto aparecer otre vez, la puso a temblar como se había prometido no hacerlo frente a ningún policía.

No quisieron hablarse, vivían oyendo el eco de sus voces y oírlas ya no era desahogo para el impaciente amor de a ratos que los tenía en la vida. Emilia jugaba siempre a imaginarse desnudándolo y cundo lo hizo en la penumbra que los untaba de sí mismos había en sus dedos una vieja destreza y en el aire que cortaba su boca una flama que ella sabía de siempre en vilo⁸²⁵.

Lloraron juntos toda una tarde y parte de la noche. [...] después, la índole de sus cuerpos los hizo revivir. Amanecieron dormidos uno sobre el otro y estuvieron repitiendo esa ecuación hasta entrado el mediodía.

–No tengo remedio –dijo Emilia recorriendo con sus dedos el camino de huesos que abría en dos el pecho de Daniel⁸²⁶.

Cette jouissance recherchée, ce désir tactile de parcourir avec les doigts le corps aimé devient également un moyen de réconciliation lorsque les projets d’avenir divergent : Emilia souhaitant mener une vie stable, Daniel persistant à poursuivre le mouvement révolutionnaire. Leur individualité se transforme en un tout indissociable uniquement à travers l’urgence d’unir leur corps qui semble être la seule trêve possible entre ces deux individualités fortes :

Clareaba cuando juntaron sus cuerpos en busca de una tregua. Uno encima de otro, jugando a quererse como si el futuro no existiera, olvidaron sus cuitas. Deshicieron los juramentos de odio y se firmó la reconciliación⁸²⁷.

Quiso esa imagen para tenerla siempre entre las cosas que guardara su alma, le chupó el aguardiente de la boca, y se lo fue llevando hasta la cama de tregua que a los dos les urgía⁸²⁸.

Ce lyrisme sensuel que nous retrouvons également dans *Arráncame la vida* à travers le parfum des fleurs, dans un champ fleuri et une campagne bucolique, témoin à la fois des sensations physiques des amants et de la fin tragique de leur amour, symbolise dans les deux romans la détermination des protagonistes féminines de ne pas

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 143

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 198-199

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 279

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 283-284

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 309

renoncer à leurs envies et de ne pas se sacrifier à un quotidien monotone et raisonnable. Pourtant cette émancipation sexuelle peut devenir un autre moyen de stigmatiser la femme comme nous proposons de voir dans les pages qui suivent.

3. Liberté sexuelle synonyme de liberté Individuelle ?

Comme nous l'avons déjà signalé, la protagoniste *d'Arráncame la vida* est un personnage ambigu et complexe. En étudiant les diverses facettes du personnage, nous avons évoqué le processus d'évolution de Catalina en quête de sa propre identité et de la libération individuelle dans un contexte social oppressif vis-à-vis de la femme. Nous avons souligné son émancipation sexuelle comme un acte d'affirmation de soi et de ses désirs. Cependant, il est tout aussi important de nuancer ce portrait de femme émancipée et le texte nous donne des indices sur les limites de la transgression de Catalina.

Dans cette partie de notre analyse, il convient de rappeler l'importance du facteur social dans la construction du personnage : selon les codes sociaux de la classe à laquelle appartient Catalina, la femme soutient son mari et lui obéit alors que ce dernier dispose d'une totale liberté et impunité. La femme doit être une bonne mère et une bonne épouse, elle doit également soigner son aspect physique et se mettre en valeur pour témoigner de la réussite sociale de son mari. Bien que Catalina déteste l'hypocrisie de son milieu social, elle est obligée de garder les apparences. Elle sait que pour mener une vie moralement digne elle doit renoncer aux commodités de son statut. Catalina, comme d'autres personnages féminins du roman appartenant à sa classe sociale, n'est pas prête à ce sacrifice et elle choisit elle-même de rejoindre le conformisme social. Par conséquent, Catalina reste subordonnée au rôle traditionnel de femme de son propre gré bien qu'elle essaie de le transgresser par d'autres moyens. Catalina se sait condamnée à accepter certaines règles du jeu. Elle va assimiler, comme mécanisme de défense, le cynisme de son milieu social. Ce sont donc ses infidélités et sa liberté sexuelle qui constitueraient son accès à l'indépendance mais ce point est discutable.

D'une manière générale, nous partageons l'opinion d'Aralia López González, selon laquelle une grande partie des romans écrits par des femmes opèrent un contre-discours par rapport au discours « falologocéntrico » de la vision dominante. Aralia

López González⁸²⁹ réfléchit ainsi sur le contrediscours élaboré par l'écriture féminine en analysant quatre œuvres : *Hasta no verte Jesús mío* (1969), d'Elena Poniatowska ; *Pánico o peligro* (1983) de María Luisa Puga ; *De Ausencia* (1974) de María Luisa Mendoza ; et *Arráncame la vida* (1985) d'Ángeles Mastretta. L'auteur réalise une étude comparative du comportement des quatre protagonistes et elle fait quelques observations intéressantes au sujet de l'individualité de chacune. Dans notre démonstration, il nous semble important de nous appuyer sur le travail d'Aralia López González qui rejoint notre analyse sur la construction du personnage de Catalina. Il s'agit de l'opinion selon laquelle la libération sexuelle ne conduit pas forcément à l'émancipation féminine mais représente, au contraire, une autre forme de victimisation dans laquelle se reproduisent les normes de domination traditionnelles indépendamment de tout caractère transgressif. Ainsi, elle considère que Catalina exprime et affirme son autonomie mais qu'elle le fait d'une manière infantile, irresponsable. A la base, ses aventures amoureuses sont régies par le plaisir, et Catalina se sert de l'homme-amant comme médiation entre elle et le monde. La sexualité et l'érotisme (deux éléments subversifs en général) deviennent le fondement de toutes ses décisions et tentatives d'émancipation, selon l'analyse d'Aralia González :

Catalina no llega a una comprensión orgánica suficiente de lo histórico-social, describe y denuncia la desigualdad social y política oficial como fuentes de arbitrariedades, pero no las incorpora como explicación de sus vidas y las de otras mujeres. [...] el amor y la sexualidad están inscritos dentro del esquema de relaciones de dominación-subordinación⁸³⁰.

Catalina perçoit l'homme-amant comme la seule source de plaisir et comme le seul lien avec le monde. Le corps est le seul bien d'échange, le plaisir le seul objectif et l'homme-amant devient son monde. Par conséquent, si on adopte ce point de vue, il est évident que le corps, l'amour et l'érotisme deviennent une prison supplémentaire. En réalité, Catalina n'obtient pas l'émancipation à travers la sexualité comme elle le croit. Elle croit que la transgression des normes traditionnelles sur la sexualité féminine lui donne une certaine autonomie mais elle se retrouve rattrapée par la frustration et l'impossibilité de vivre pleinement son amour avec Carlos, par exemple. A la fin du roman elle reste envahie par les fantômes du passé, les souvenirs d'une plénitude

⁸²⁹ **LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia.** « Nuevas formas de ser mujer en la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas ». *Casa de las Américas*. 1991, N°. 183, p. 3-8

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 6

amoureuse qui a disparu à jamais et c'est l'élément qui nous permet de dire que, quelque part, elle est restée au milieu du chemin, dans une évolution qui reste confuse et contradictoire.

D'une manière générale, nous pouvons considérer que la protagoniste de *Arráncame la vida* ne prend pas en charge le rôle qui consiste à mener une lutte pour la libération féminine. Catalina agit surtout dans son propre intérêt immédiat. C'est un personnage assez égoïste et nous ne pouvons pas la considérer comme le porte-parole des revendications féminines. Ceci s'explique par le fait que Mastretta, elle-même, n'a jamais souhaité devenir porte-parole ou théoricienne féministe. Le fait que Catalina se rende compte des limites de sa libération, à notre avis, semble la meilleure preuve du fait qu'elle réussit à construire sa propre individualité parce que son expérience de la vie et sa progressive prise de conscience lui permettent de franchir chaque étape de sa vie, jusqu'au moment où elle prend la parole pour raconter ce qu'elle a vécu. De ce point de vue, nous pouvons noter que la fonction de narratrice que Mastretta lui attribue, lui permet d'observer avec un ton ironique et autocritique celle que fut la jeune Catalina. A partir d'une simple représentation des faits, Catalina passe d'un état initial d'ignorance à un niveau de compréhension dans lequel elle peut mettre en relation les différents événements pour se rendre compte de son propre rôle de dépendance. Cependant, l'intelligence de Catalina l'amène progressivement à admettre qu'elle vit dans une réalité sinistre et criminelle, en qualité de complice inconsciente. A partir de cette lucidité elle arrive à acquérir une certaine liberté individuelle, en utilisant des moyens peu conventionnels.

Quant à Emilia Sauri, le personnage féminin principal du deuxième roman de Mastretta, nous avons relevé l'ambiance familiale comme étant déterminante pour cette jeune fille qui grandit dans la liberté, en absence des tabous religieux et sociaux qui ont tellement étouffé la jeune Catalina. Les parents d'Emilia contribuent à la formation de cette femme peu ordinaire dans le paysage de la société mexicaine du début du vingtième siècle. Des parents assez tolérants par rapport aux relations sexuelles de leur fille : ils ne l'obligent pas à se marier ou à ne pas avoir de rapports sexuels avant le mariage. Emilia grandit et vit ses passions sans peur ni gêne.

Cependant, nous pouvons observer que la romancière crée une certaine dépendance sexuelle entre Emilia et Daniel, ce qui permet de faire un constat

semblable à celui qui nous venons de faire sur Catalina et qui consiste à affirmer que la liberté sexuelle de la femme n'est pas toujours synonyme d'émancipation individuelle. Pourtant, nous l'avons vu, Mastretta introduit la réalisation professionnelle du personnage comme le contrepoids nécessaire à son équilibre émotionnel.

Notons que l'idée de « l'amour libre⁸³¹ » que les protagonistes féminines de Mastretta incarnent, est une pratique inconcevable à cette époque. L'émancipation sexuelle de la femme pouvait avoir lieu dans les romans ou à l'étranger mais en aucun cas dans le Mexique du début du 20^{ème} siècle. Cependant, Mastretta ne décrit pas la société qui correspondrait chronologiquement à ses personnages. Elle joue avec l'idée d'un féminisme naissant dans le personnage de Catalina et développé par la suite dans le personnage d'Emilia. Grâce à ses héroïnes, Mastretta arrive à rendre réel ce que beaucoup de femmes n'arrivaient même pas à imaginer dans les années trente. Être indépendante, subvenir à ses besoins, se consacrer à la politique ou rentrer dans le monde des affaires, faire des études, avoir un métier, voyager, faire l'amour en dehors du mariage, décider de sa grossesse, marcher dans les rues sans son mari, vivre seule, prendre soin de son corps, divorcer, retrouver l'amour etc. Selon Mastretta, le cliché de la docilité de la femme mexicaine est injuste ; des femmes fortes ont toujours existé au Mexique mais la force de leur caractère se traduit surtout par leur patience. Il suffit de donner l'exemple de Sor Juana Inés de la Cruz qui, au 17^{ème} siècle, défendait son droit d'avoir une vie intellectuelle.

Le non-conformisme qui caractérise les personnages de Mastretta s'oppose au machisme conventionnel de l'époque. Le discours patriarcal qui est souvent évident dans *Arráncame la vida* ne se manifeste pas ouvertement dans *Mal de amores* où Mastretta adopte plutôt une position matriarcale. Dans *Arráncame la vida*, Mastretta met en scène les causes de la marginalisation de la femme dans la société et sa libération finale alors que dans *Mal de amores*, la romancière souligne le processus de changement social, aussi bien celui du pays que celui de la femme, qui se traduit par la recherche d'une continuité idéale, bien qu'elle soit utopique.

D'une manière générale, nous pouvons avancer que les personnages féminins que Mastretta met en scène réalisent leur libération surtout à travers leur émancipation

⁸³¹ C'est un thème constant dans l'œuvre de Mastretta que la romancière multiplie à l'infini dans ses livres de contes, *Mujeres de ojos grandes* et *Maridos*, dans lesquels elle crée des personnages féminins aussi diversifiés par leurs origines sociales, âge, apparence physique et éducation que les contextes et situations de la vie quotidienne qui engendrent leur comportement subversif.

sexuelle et sentimentale, même si cette émancipation est relative. Nous pouvons observer que Catalina et Emilia adoptent une attitude progressiste par rapport à la perception traditionnelle de la sexualité. La docilité de la femme glorifiée pendant si longtemps dans la littérature universelle, est ridiculisée dans les personnages de Mastretta. L'infidélité conjugale ne débouche ni sur la punition ni sur la tragédie pour donner une leçon de morale. La double vie amoureuse ne pervertit pas les héroïnes de Mastretta, bien au contraire, elle les libère. Ces personnages découvrent la sexualité comme un moyen d'accéder à l'émancipation et à la liberté dont les hommes profitaient depuis des siècles mais la libération sexuelle peut aussi se transformer en une autre forme de dépendance, ce qui nous amène à nous poser la question de l'identité féminine dans les pages qui suivent.

B. Identité féminine et statut de la femme

Soulignons d'emblée que nous envisageons cette réflexion sur l'identité féminine en nous basant sur l'analyse des formes romanesques de construction d'identité féminine dans les textes de Mastretta ou autrement dit les « états de femme » selon la terminologie de Nathalie Heinich⁸³². Les modèles proposés par la chercheuse, bien qu'elle étudie la littérature européenne, nous semblent applicables à l'œuvre de Mastretta en raison de la démarche purement textuelle que Nathalie Heinich réalise dans son travail. C'est-à-dire que les « états de femmes » dont elle parle apparaissent tels que les construit la fiction, même si celle-ci est une voie d'accès à l'expérience réelle dont elle est à la fois l'effet et le moteur. En effet, la critique constate qu'il s'agit d' « états de femme » qui, bien qu'ils évoluent au fil du temps, ne transforment pas profondément la manière dont la femme a été représentée : de la femme enfant, épouse et mère, à la femme émancipée avec l'explosion du mouvement féministe (des catégories qu'on retrouve également dans la société mexicaine et auxquelles nous pouvons rajouter la figure de la « soldadera »), bien que la condition féminine change, elle ne résout pas pour autant le problème de l'identité féminine. Si nous transposons ce constat à l'œuvre romanesque de Mastretta, les protagonistes, nous l'avons vu, représentent des modèles en décalage par rapport au modèle traditionnel incarné par un certain nombre de personnages féminins secondaires. Cependant, leur « rareté » ne les exclut pas de la vie sociale et là nous avons une démarche romanesque intéressante par rapport à d'autres textes où toute subversion de la norme provoque l'exclusion de la femme.

Catalina incarne, au fil de sa construction romanesque, plusieurs « états de femme » : « fille-enfant » et « femme enfant » ; « la première souveraine » ; « épouse légitime/épouse complice » ; « la femme adultère » pour finir son évolution par ce que Heinich appelle « la femme non-liée » ou « veuve joyeuse, veuve dangereuse ». Cette synthèse nous permet de voir la richesse de la construction romanesque et l'habileté de Mastretta qui rend compte de la place ambivalente et souvent contradictoire que la femme occupe dans la société.

Quant à Emilia, nous pouvons observer que la question de l'identité féminine est posée de toute autre manière, en relevant cependant quelques caractéristiques similaires

⁸³² HEINICH, Nathalie. *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard, 1996

au personnage de Catalina. C'est ainsi qu'Emilia, qui apparaît comme le prototype de la femme moderne et émancipée qui exerce un métier et qui vit pleinement sa sexualité en assumant l'amour qu'elle porte aux deux hommes de sa vie (Daniel et Zavalza), se dessine tout de même comme une femme qui finit par intégrer la norme en atteignant le statut de femme mariée, bien qu'elle continue de fréquenter son amant. Là encore nous avons une « rareté » qui mérite qu'on s'y attarde.

1. La quête identitaire de Catalina : de la femme liée à la femme non-liée

Le succès que Mastretta et un grand nombre de romancières latino-américaines ont connu dans les années 80, a permis d'ouvrir le débat sur le rôle des femmes dans la littérature et la société. Ainsi, la protagoniste de *Arráncame la vida*, Catalina Guzmán de Ascencio, assume le rôle d'épouse et de mère d'une manière peu traditionnelle. Bien que nous ayons relevé des passages dans le texte où la protagoniste intègre les normes sociales, nous avons également souligné qu'il y en a autant où elle désacralise les clichés concernant la condition féminine. Nous avons noté que la caractéristique principale de la construction du personnage de Catalina réside dans une série d'oppositions et de contradictions. Par conséquent, nous pouvons affirmer que l'auteur livre au lecteur un personnage féminin qui traduit parfaitement les difficultés d'émancipation et d'évolution que les femmes ont connues. Le personnage de Mastretta incarne toutes les contradictions de l'être humain, les difficultés d'évoluer dans un monde dirigé par la force et l'oppression. Le portrait global que nous avons fait de la protagoniste nous amène à nous poser deux questions. D'une part, voir comment et dans quelle mesure Catalina transgresse les stéréotypes féminins traditionnels et, de l'autre, voir en quoi consistent les limites de son émancipation pour répondre à la problématique centrale que nous nous sommes posée sur les deux romans de Mastretta.

La protagoniste de *Arráncame la vida* remet, elle-même, en question son état d'épouse et de mère, au moment où elle déclare : « No quería ser yo. [...] Otra quería yo ser ⁸³³ ». À partir de ces mots prononcés par la protagoniste le problème de l'identité

⁸³³ *Arráncame la vida*, p. 93

féminine et de la quête de soi dans un cadre socio-historique déterminé est posé. Si la jeune Catalina semble heureuse au début de son mariage nous avons vu qu'elle retombe vite dans un réel qui transforme son rêve en une pesante et décevante quotidienneté. Car, comme le signale Nathalie Heinich :

Il faut peu pour que s'effondre une souveraineté qui, essentiellement extérieure ou antérieure à la vie conjugale, a du mal à se maintenir dans l'intériorité du foyer. [...] Certes, la soumission conjugale peut se vivre –ou plus sûrement se rêver – dans le bonheur d'appartenir, dans cette jouissance de la passivité propre à la féminité traditionnelle. [...] la déception à l'égard du mari se double alors de l'enchaînement matrimonial, qui subordonne durablement une femme à un époux qui ne manifeste pas, ou plus, ses aspirations⁸³⁴.

Ce passage de la vie charmante de la jeune mariée à l'état de femme désabusée est décrit avec toute la noirceur possible. Et, aussi brutalement qu'elle est passée d'un état à l'autre, Catalina passe des rêveries enchantées à la dure réalité d'admettre la vraie nature de son rôle d'épouse et de mère parallèlement à celle de son mari. Toute l'ambiguïté de la femme provient de son statut de représentante et membre d'une famille, elle est entièrement soumise à l'ordre matrimonial, c'est ce que Nathalie Heinich définit comme « sacrifier la femme à la famille » :

Ce sacrifice paraît constitutif du mariage en son essence même, la femme en tant qu'épouse devient le maillon indispensable d'une communauté familiale mais remplaçable en ses fonctions, n'ayant de nom que celui de son époux, d'intérêts que ceux de sa lignée, d'existence que par la place qui lui est attribuée dans une configuration qui la précède et qui lui survivra –celle temporelle, d'une généalogie et celle, spatiale, d'une maisonnée ». La condition de la femme mariée se définit par une dépendance envers son mari et parfois ses proches. Cette dépendance peut être espérée et recherchée mais aussi subie comme un fardeau, refusée et rejetée comme une atteinte identitaire qui réduit la personne à un individu interchangeable. Il existe donc une fondamentale ambivalence entre aspiration à l'indépendance et aspiration au lien.

[...] A ce signe extérieur de richesse que peut représenter le mariage s'oppose l'intériorité de la vie personnelle, où la femme n'est plus définie par son appartenance à une communauté mais par des propriétés qui lui sont spécifiques, faisant d'elle un être autonome : une personne à part entière.

[...] La procréation participe de ce pôle matrimonial, qui tire l'état d'épouse vers ce qui connecte à autrui mais éloigne de soi-même. La femme mariée n'appartient pas à elle-même, mais d'abord à un époux et à sa famille.

[...] L'identité de mère impose des sacrifices : celui de son temps et de l'attention portée à sa vie personnelle, à son expérience intérieure ; mais aussi celui de la dimension pleinement sexuée de l'épouse, disponible au désir de son mari autant qu'aux exigences de ses enfants. Épouse et mère, elle doit se maintenir à la fois

⁸³⁴ HEINICH, Nathalie. *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard, 1996, p. 91-92

désirable, et respectable : double et parfois contradictoire impératif, comme le suggère l'incompatibilité entre les qualités corporelles – formes plantureuses de la génitrice, formes déliées de la séductrice⁸³⁵.

Ainsi la négation de soi et le refus du rôle de mère et d'épouse que Catalina exprime lorsqu'elle dit « no quería ser yo » se transforment en l'affirmation d'une femme qui souhaite devenir une autre « otra quería yo ser ». De ce fait, la question qui se pose est : si elle ne veut pas être ce qu'elle est, qui veut-elle être ? Finit-elle par devenir à la fin du roman la femme qu'elle aurait voulu être ? Toutes ces questions trouvent leurs réponses dans la construction textuelle du personnage. Dans ce cadre de la vie conjugale traditionnelle et canonique la figure de l'amant intervient pour redonner à la femme mariée une certaine estime de soi et l'amant va devenir pour Catalina la solution à sa quête de soi. L'amant devient, selon la définition de Nathalie Heinich, l'élément par lequel la femme mariée redevient un être à part entière :

Ce que la première aime peut-être avant tout en celui qui est ou pourrait être son amant, ce n'est pas tant qu'il soit un *autre*, mais qu'il lui permettent d'être *elle-même* en devenant qui elle est, pleinement, enfin rendue à elle par la médiation d'un regard amoureux. [...] l'amant est celui qui donne accès au meilleur : à l'amour et à l'amour-propre, à ce qui en soi n'appartient qu'à soi.

Si l'adultère demeure stigmatisé par la morale chrétienne, l'amour fou est une valeur sûre de la morale romanesque, si même il n'est pas constitutif de l'univers du roman. Ces femmes prises entre deux hommes, et à travers ces deux modalités de l'attachement, entre deux définitions d'elle-même : l'une conjugale [...]; l'autre amoureuse, qui assure leur indépendance en tant que personne à part entière[...] mais qui se paie du risque de perdre la première. [...] Sans doute cette possible valorisation de l'amour détaché de sa forme conjugale n'émergea-t-elle parce que sa mise en scène romanesque suggère, par-delà l'exigence morale, le souci éthique, laisse deviner derrière l'amour fou éprouvé pour un autre la quête ardente d'un amour de soi : quête à laquelle la sexualité, plutôt qu'une fin, offre un moyen, une voie privilégiée, un possible passage⁸³⁶.

Ces lignes définissent parfaitement la situation de Catalina : la passion qu'elle vit avec Carlos devient une manière de retrouver l'estime de soi. Catalina se déclare même prête à tout abandonner pour redémarrer une autre vie. Cependant, nous avons vu que l'attachement de Catalina à Carlos représente une autre forme d'enfermement dans les clichés sentimentaux. De ce fait, si l'amant ne permet pas à Catalina de se libérer de la vie d'épouse et de mère régie par l'autorité de son mari (d'autant moins que l'amant est assassiné sur ordre du mari), il lui reste une dernière solution qui se trouve dans

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 112-115

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 120-121

l'état de « femme non-liée » qu'elle atteint à la mort d'Andrés. Nathalie Heinich fait le constat suivant sur le veuvage :

Il n'existe guère de situation plus propice à l'émancipation que le veuvage, surtout lorsque la femme est encore jeune [...]. Plus propice encore est son veuvage si elle dispose de quelques rentes lui assurant l'aisance financière. Et pour peu qu'elle n'ait pas été dégoûtée de l'amour par le mariage ou la dévotion, une certaine liberté lui sera laissée de vivre une vie amoureuse sans pour autant s'exclure de sa propre société⁸³⁷.

C'est le cas de Catalina, nous l'avons vu dans l'analyse de la scène finale de l'enterrement d'Andrés, d'autant plus que cette liberté est accentuée par la position de narratrice et l'acte d'écrire sa propre histoire sans aucune restriction. Ainsi, la « veuve joyeuse », la femme déliée parvient à une identité pleine et autonome. Mais, plus encore que le nouveau statut, pour l'état civil, c'est l'acte d'écriture qui se révèle être la transgression suprême du personnage, en lui donnant accès à la connaissance de soi, et matière à réflexion sur son avenir par rapport à son passé.

2. Emilia : de la femme non-liée à la femme liée

Emilia Sauri, cette « femme non-liée » qui incarne parfaitement le prototype de la femme moderne du 20^{ème} siècle aussi bien sur le plan professionnel que sur celui de la sexualité se transforme à la fin du roman en une « femme liée » qui pourtant reste libre. Nous pouvons alors considérer que la protagoniste de *Mal de amores* représente un pas de géant face à Catalina. Ainsi, Catalina accepte au début le rôle traditionnel de mère et épouse et c'est au cours d'un long processus d'évolution qu'elle arrive à un stade de libération et d'émancipation. En revanche, Emilia n'a besoin d'adopter aucun rôle traditionnel féminin. Emilia s'installe d'emblée dans un autre monde : celui qui jusqu'alors était réservé à l'homme. Emilia n'a pas à combattre un père autoritaire, ni un mari possessif, ni un amant égoïste. Les trois hommes de sa vie, son père Diego, Daniel et Antonio ont toujours constitué un appui moral et intellectuel qui lui a permis de savourer la liberté au-delà des codes et du conformisme traditionnels. Mais il convient de souligner que ce sont, précisément, les qualités exceptionnelles de ces trois

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 135-136

hommes qui ont permis l'accomplissement identitaire d'Emilia. Il faut sans doute y lire la conviction de l'auteur que les changements profonds concernant la condition féminine ne pourront se faire sans les hommes.

Alors pourquoi ce personnage féminin intègre-t-il la norme sociale ? Est-ce une autre manière de mettre en scène la complexité et l'ambivalence de l'identité féminine ?

Cette question fondamentale nous amène une fois de plus à nous appuyer sur les observations de Nathalie Heinich. Voilà ce qu'elle constate au sujet de la femme non liée :

L'état de « femme non liée », qui respecte l'ambivalence d'un statut partagé entre ce bonheur indéniable qu'est l'absence d'entraves et ce malheur à peine avouable qu'est le manque d'attaches. Car la femme traditionnelle et la femme moderne, la liée et la non liée, s'opposent comme les deux formes du désespoir selon Kierkegaard : « Le moi a un égal besoin de possible et de nécessité. Il désespère autant par manque de possible que par manque de nécessité ». Le désespoir par manque de possible est celui des femmes ligotées par leurs liens familiaux ; le désespoir par manque de nécessité est celui des femmes désorientées par l'absence de lien [...] ⁸³⁸.

Cette définition s'applique d'une certaine manière au personnage d'Emilia dans le sens où, nous l'avons vu, le cercle familial a une énorme importance pour la jeune femme qui cherche à reproduire l'ambiance de la maison familiale à chaque fois qu'elle s'installe dans un endroit pour essayer de vivre une vie normale avec Daniel. En effet, jusqu'à présent nous n'avons pas énormément souligné ce côté traditionnel d'Emilia pour qui la valeur de la maison familiale est de toute première importance. Ce lien qui l'unit à ses parents et à la *Casa de la Estrella*, redonne une dimension positive à la maison qui est souvent vue comme un espace d'enfermement pour la femme, comme l'espace qui lui est attribué génériquement. Pour Emilia il ne s'agit pas de fuir la maison familiale mais bien au contraire, elle nourrit le désir de retrouver la stabilité du foyer qui se matérialise dans la maison. Là aussi, nous pouvons entrevoir la subversion que Mastretta opère sur la représentation de la maison en valorisant cet espace hostile pour la femme et en suggérant que l'attachement à la maison n'est pas incompatible avec la liberté individuelle. De ce fait, si nous reprenons le constat de Heinich cité plus haut, nous pouvons observer que Mastretta transgresse le cliché qui tend à considérer la femme indépendante comme une femme malheureuse qui se refuse le bonheur d'être mère, car ce serait au détriment de sa liberté individuelle. C'est ainsi que le personnage d'Emilia opère une double transgression puisqu'elle est non seulement une femme

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 304

moderne mais aussi une mère et grand-mère, elle est non seulement heureuse de pratiquer un métier qui la passionne mais aussi comblée par les deux hommes qu'elle aime sans avoir à mentir ni à l'un ni à l'autre en profitant des joies de la maternité. Elle est à la fois femme non liée par l'effet de cette déliaison entre dépendance économique et vie sexuelle qui défait l'ordre des états de femme, permettant l'accès à l'autonomie mais sans le sacrifice de la sexualité (caractéristique des tierces, selon Heinich), ou l'accès à la sexualité mais sans cette sujétion à l'homme (qui caractérise la femme mariée), ni cette exclusion hors du cercle de la sociabilité légitime (la caractéristique des maîtresses). Emilia concilie donc l'accomplissement sexuel, l'indépendance économique et la vie de famille.

Dans cette opposition dans la construction romanesque qui se trouve être le passage de l'état de femme liée à l'état de femme non liée que nous avons observé dans le personnage de Catalina et vice versa dans le personnage d'Emilia, se trouve toute l'habileté de l'écriture de Mastretta. En utilisant deux constructions romanesques antagonistes de la condition sociale de la femme, la romancière arrive à véhiculer une représentation identique de l'identité féminine et arrive à démontrer, à notre avis, que les deux conditions extrêmes de la condition féminine, la femme liée et la femme non liée, peuvent être en réalité complémentaires, l'obéissance de l'une n'excluant pas la liberté de l'autre. Dans ce constat nous pouvons entrevoir un message universel qui rend hommage à l'ambivalence de l'être humain, et de la femme, en particulier, puisque la recherche de soi, cette quête qui organise notre subjectivité et intériorité se construit tout au long de notre vie. C'est l'apprentissage de la vie, les diverses étapes et obstacles que nous traversons qui font de nous ce que nous sommes. L'identité se réfère à un être et son semblable, à un être et son opposé et c'est en répondant à ces questions que nous trouvons ce que nous sommes et il n'est pas impossible que nous soyons tout cela à la fois, comme nous le montre Ángeles Mastretta dans la construction de figures féminines qui insèrent toutes les contradictions de l'être humain en une seule entité indissociable.

Les diverses analyses menées dans cette partie nous ont permis de constater que les deux romans de Mastretta reflètent un style d'écriture qui affectionne tout particulièrement la revendication de la culture populaire. Bien que Mastretta s'inscrive

dans un courant bien ancré dans la littérature latino-américaine, nous observons l'apport de quelques éléments originaux en ce qui concerne le langage vulgaire qu'elle attribue à Catalina, la déconstruction de l'héroïne de mélodrame et des codes sentimentaux qui se lisent dans la construction d'Emilia et de Catalina ainsi que le pouvoir libérateur des langages sociaux présents dans les textes. Enfin, des thématiques universelles comme l'amour et l'identité féminine se donnent à lire avec une grande dose d'humour ce qui n'enlève rien à la profondeur du sujet, bien au contraire, Mastretta enrichit les points de vue en proposant de nouvelles perspectives pour la femme. Les fins ouvertes des deux romans suggèrent alors que le problème du statut de la femme est en devenir.

CONCLUSION

Nous avons ouvert ce travail en proposant d'étudier la représentation de la femme dans les deux romans d'Ángeles Mastretta : *Arráncame la vida* et *Mal de amores*. Ce point de départ, aussi vaste par la problématique qu'il pose, que délimité par le choix de seulement deux romans, se justifie par les multiples voies qu'il a ouvertes à notre analyse. Tout au long de ce travail nous avons privilégié une analyse basée exclusivement sur les deux textes de Mastretta tout en étant consciente qu'on pourrait nous reprocher le manque de profondeur théorique. Cette démarche nous a permis, nous l'espérons, de rester fidèle aux deux romans. En effet, la simplicité de notre approche nous a permis de nous ouvrir davantage à l'interprétation des textes en nous appuyant sur ce qu'ils disaient. Ce détachement initial de certaines théories littéraires et féministes nous a permis, par la suite, d'aborder certains aspects des récits d'une manière plus académique.

Nous avons voulu questionner, examiner, analyser et interpréter les deux textes sous plusieurs angles afin de faire ressortir ce qui caractérise l'œuvre de Mastretta. C'est ainsi que le mot « représentation », nous semble-t-il, se justifie aussi bien par le système des personnages mis en place par Mastretta que par la manière peu conventionnelle avec laquelle elle écrit et décrit le personnage. De ce fait, un premier constat s'impose quant au recours d'un « personnel » plutôt classique qui finit par être déconstruit par la manière peu classique avec laquelle certains protagonistes investissent des fonctions établies par un système traditionnel et stéréotypé reflétant les canons de la société.

Bien que nous ayons mis en avant les protagonistes féminines des deux romans, nous n'avons pas oublié qu'elles n'existent dans le texte que par rapport aux autres personnages. C'est en les comparant et en les opposant aux autres que nous avons pu établir leurs particularités. Les relations entre les personnages à l'intérieur de ce système nous ont permis de dégager un système fonctionnant sur la base de l'opposition pour accentuer davantage les caractéristiques transgressives d'Emilia et de Catalina, nous l'avons vu dans l'analyse des personnages féminins secondaires. Bien que la femme représente une « minorité » dans la société mexicaine, elle devient l'objet et le sujet central du projet narratif de Mastretta et elle retrouve ainsi dans la fiction la place qu'elle devrait avoir dans la réalité. Ce monde « à l'envers » n'est autre chose que

l'intime conviction de Mastretta selon laquelle des femmes comme Emilia et Catalina auraient existé dans ce Mexique connu pour son machisme.

Nous avons mis en relief deux conceptions du personnage construites par les textes. La première rend compte de l'étroite relation entre les protagonistes et l'Histoire du Mexique (ce qui implique un ancrage géopolitique et historique), alors que la deuxième, bien plus littéraire, s'attache à refléter l'intériorité des protagonistes. La première partie de notre travail qui visait à dégager un système de personnages nous a fait rencontrer quelques difficultés d'ordre technique. Consciente d'avoir souvent utilisé un style de démonstration trop narratif, il nous a été pourtant impossible de nous en passer pour analyser ce qui nous semblait être pertinent par rapport à l'objectif fixé.

Cette démarche nous a permis de rendre compte à la fois de la multitude de figures romanesques présentes dans les deux fictions et des relations étroites qui unissent les protagonistes, Catalina et Emilia, aux autres personnages. Les catégories que nous avons dégagées reflètent en grande partie l'organisation sociale du Mexique du début du 20^{ème} siècle. Nous avons analysé le rôle déterminant du système des personnages secondaires non seulement dans la mise en valeur des héroïnes mais aussi dans la construction des protagonistes masculins. L'étude du système des personnages a permis tout d'abord de mettre en évidence l'évolution d'Ángeles Mastretta quant aux choix de la construction des protagonistes. De toute évidence, l'espace textuel qui est consacré aux figures féminines protagonistes et aux personnages secondaires, est plus conséquent que celui consacré aux personnages masculins qui sont souvent perçus à travers la subjectivité de leur partenaires féminines. Cela aurait pu nous amener à penser que Mastretta récupère à travers le regard féminin une image des femmes inexistante dans un grand nombre de romans écrits par hommes. En effet, nous avons souligné le thème de l'amitié féminine qui rappelle celui des grandes amitiés masculines de la littérature. Or, nous l'avons vu, l'écriture de Mastretta refuse d'exhiber des revendications féministes, car elle est tout aussi intéressée par les protagonistes masculins qui deviennent des figures essentielles dans le système des personnages. C'est ce qui nous est apparu comme l'une des transgressions fondamentales que les deux romans donnent à lire, car les personnages masculins sont d'une envergure tout aussi importante que celle des protagonistes féminines.

Si la femme reste le sujet privilégié dans la fiction de Mastretta nous avons constaté que l'homme l'était tout autant, ce qui nous a permis de dégager la thématique de l'amour, des relations entre hommes et femmes ainsi que celle de l'identité féminine comme étant le moteur des romans. Ce système classique, voire banal, présente pourtant un intérêt considérable quant aux procédés narratifs utilisés par Mastretta. La simplicité narrative, la linéarité des récits ainsi que la grande dose de sentimentalisme affiché et assumé auraient pu freiner notre analyse. Or, nous l'avons vu, l'originalité de Mastretta consiste précisément dans le détournement de tous ces clichés se référant aux formes narratives considérées d'un intérêt mineur par la critique élitiste.

Nous avons consacré une étude à l'inscription du personnage dans une structure familiale qui véhiculait à la fois une critique de toute transmission (celle de l'héritage romantique, celle de l'éducation parentale et celle de l'éducation religieuse) et la mise en valeur d'un modèle familial privilégiant l'épanouissement personnel à travers l'expérience individuelle. Ces deux mises en perspective nous ont permis de constater une évolution dans la construction des figures féminines d'un texte à l'autre. Si dans *Arráncame la vida*, Mastretta dessine des liens familiaux traditionnels, dans *Mal de amores*, la famille Sauri semble incarner l'idéologie de l'auteur quant au progrès à faire dans des structures préétablies socialement et culturellement.

Nous avons vu que, tout comme bon nombre d'écrivains de sa génération et dans un souci de récupération de la mémoire collective par ceux et celles que l'Histoire officielle a écartés, Ángeles Mastretta privilégie l'ancrage dans l'espace de la ville de Puebla et dans une histoire qui est celle de la Révolution mexicaine (ses causes et ses effets). Or, nous l'avons vu, ce n'est pas tant l'histoire en elle-même que le sentiment humain de l'histoire, qui prévaut dans les deux romans de Mastretta.

Bien que Puebla se dessine comme le référent extratextuel par excellence, nous avons constaté que Mastretta met l'accent sur plusieurs univers distincts. C'est ainsi que des espaces privés comme la maison ou des espaces de rencontres sociales sont particulièrement mis en avant dans les deux textes. La maison, symbole de l'enfermement social de la femme, permet également de pénétrer dans l'espace intérieur des personnages en reflétant ainsi leur état psychologique. Or, l'atmosphère qui se dégage dans cet espace intérieur est transgressée par l'écriture de Mastretta. Nous avons

vu que dans *Mal de amores* Emilia est toujours animée par le désir de retourner à la maison familiale, « La casa de la Estrella ». Cette maison est ressentie par la protagoniste avec une forte sensorialité, présente dans les descriptions qui en sont faites. De même, la maison du docteur Cuenca devient un espace chaleureux, ouvert, accueillant. Dans *Mal de amores* nous assistons à une mise en espace originale dans laquelle Mastretta opère une transgression considérable en détournant la dimension d'enfermement que la maison symbolise pour la femme. Dans *Arráncame la vida* l'espace de la maison, bien qu'il symbolise l'enfermement de Catalina en la réduisant à son état d'épouse, se transforme dans certaines situations en espace libérateur pour la femme, nous l'avons vu dans la place attribuée à la chambre à coucher qui joue un rôle doublement transgressif : d'une part, c'est l'endroit qui symbolise le désir sexuel de Catalina et, de l'autre, c'est cet espace intime qui permet de donner une vision nouvelle sur la manière dont le général Ascencio exerce le pouvoir. C'est sans doute l'une des originalités de *Arráncame la vida* qui donne à lire le fonctionnement du système politique depuis l'espace privé de l'homme qui l'incarne. En effet, nous n'avons que quelques allusions, dans le texte, aux véritables espaces politiques.

Le traitement de l'Histoire dans les deux romans nous a permis de montrer, par le biais de très nombreux détails, comment les éléments historiques sont utilisés dans la construction des personnages d'une façon originale. Nous avons souligné l'originalité du point de vue féminin sur l'histoire, nous avons vu comment la romancière intègre le poids de l'histoire sur les relations conjugales et nous montre que les plaies ouvertes pendant la révolution n'ont pas cicatrisé durant la période de reconstruction du pays. Nous avons vu la femme se dessiner dans ce contexte comme le dépositaire de la paix ; elle s'implique dans la guerre mais pour combattre la barbarie humaine, comme c'est le cas avec le personnage d'Emilia. La femme est absente de la vie politique mais cela ne l'empêche pas de dresser un portrait terrifiant de la classe politique, nous l'avons vu dans le personnage de Catalina. En somme, la femme retrouve une nouvelle place dans les fictions de Mastretta : elle est non seulement redéfinie socialement et culturellement mais elle retrouve également sa place dans l'Histoire. Curieusement, nous avons remarqué que Mastretta n'aborde pas trop la figure mythique de la « soldadera ». Nous avons tous en mémoire l'image de ces femmes qui ont quitté le foyer pour suivre leurs hommes à la guerre. Or, cette image de la femme mexicaine, si elle n'est pas absente

dans les fictions de Mastretta, n'y est que brièvement mentionnée. Ce silence, ce blanc nous a tout de même interpellée, surtout en ce qui concerne *Mal de amores* où Emilia aurait pu être identifiée à une « soldadera » lorsqu'elle suit Daniel à la guerre. Certes, le sujet aurait mérité qu'on s'y attarde, consciente de cette faille il convient tout de même de souligner le statut ambigu de la « soldadera » que l'on retrouve dans les romans : de la femme du soldat elle se transforme très facilement en « femme à soldats ». Or, dans le texte de Mastretta, Emilia n'a aucune des caractéristiques de cette héroïne du roman de la Révolution Mexicaine. On pourrait même la qualifier d'anti-« soldadera », puisqu'elle finit par privilégier son individualité au détriment de l'amour qu'elle a pour Daniel.

Si l'Histoire du pays est étroitement liée à la construction des personnages, nous avons observé que ceux-ci sont ancrés dans un contexte social et nous avons souligné le regard critique porté sur la bourgeoisie mexicaine. Cependant, la caractéristique majeure des deux récits se trouve dans le désir de relater le quotidien, l'espace intérieur, dans un goût prononcé pour le dérisoire, le futile, l'insignifiant. Ces éléments, considérés comme caractéristiques de l'écriture féminine sont finalement magnifiés sous la plume de Mastretta. Nous avons mis en relief les caractéristiques d'une écriture qui sublime le monolithisme de la vie quotidienne à travers un langage plein d'humour. Nous avons relevé les caractéristiques d'une écriture qui produit un mélange réussi de formes populaires et élitistes. De ce fait, nous avons constaté que, si les protagonistes de Mastretta sont construits sur la base de la transgression d'un certain nombre de clichés liés à la condition de la femme, l'écriture de Mastretta est, elle aussi, transgressive. En effet, les multiples références à la culture populaire –le boléro, l'héroïne de mélodrame, le roman à l'eau de rose – sont introduites dans le texte non seulement pour être détournées mais aussi pour leur rendre hommage.

Cette dernière observation nous donne l'occasion d'évoquer l'auteur. Si nous avons eu recours, à certains moments de notre travail, aux déclarations de Mastretta qui permettaient d'interpréter certains aspects de son écriture, nous n'avons pas parlé de la manière dont la romancière conçoit l'écriture et l'acte d'écrire. Il convient de souligner, à la fin de ce travail que l'écriture romanesque de Mastretta ne reflète pas forcément un engagement féministe que nous pouvons lire dans certains de ces essais théoriques. La femme semble assumer, voire revendiquer, sa féminité dans une œuvre qui ne cache pas

son attachement à la vie quotidienne. Et pourtant, c'est ce qui la rend universelle, nous semble-t-il, puisque les personnages de Mastretta ont touché un lectorat qui dépasse bien les frontières de sa Puebla natale. Traduits en plus de vingt langues, les romans de Mastretta ont touché un public multiculturel. Il convient de dire que dans les nombreux entretiens que Mastretta a accordés, son intérêt particulier pour l'histoire (selon la terminologie de Genette), se lit lorsqu'elle dit « a la gente le gusta que le cuenten historias, viajes a otros mundos, que les provoques otras emociones e incluso otras pasiones. Yo escribo para que me pasen cosas y la gente lee para que le pasen cosas⁸³⁹ ». Consciente d'exposer, d'une certaine manière, son intimité à travers l'écriture, la romancière est tout aussi convaincue du fait que le lecteur, en lisant, est surtout amené à questionner sa propre expérience ; elle appuie cette idée en citant Borges : « Voy a contar una historia al mismo tiempo íntima y de todos, dado que soy un hombre, mis experiencias son de todos⁸⁴⁰ ».

Nous avons également relevé que ces femmes fictives apparaissent dans la fiction comme autant de variations sur le thème de l'identité féminine : enjeu central de l'ensemble des deux romans. Par ailleurs, le problème de l'identité féminine nous semble doublement posé : d'une part, il s'agit d'analyser la manière dont la romancière représente la condition de la femme et ses possibilités de s'affirmer comme sujet et, de l'autre, nous avons été amenée à nous demander dans quelle mesure Mastretta transgresse les clichés sur « l'écriture féminine ». Nous sommes consciente des limites de cette dernière démonstration dans la mesure où, pour évaluer les apports de la romancière dans ce domaine, une analyse comparative incluant d'autres œuvres de fiction écrites par des femmes aurait été pertinente ; ceci reste au moins une piste de réflexion pour un futur travail. Néanmoins le sommaire de certaines caractéristiques communes à l'écriture d'un certain nombre de femmes écrivains, nous a permis de dégager les particularités du style d'écriture de Mastretta qui se présente d'un roman à l'autre d'une manière assez constante avec peu de variations. En revanche, le problème

⁸³⁹ ANABITARTE, Ana. « Sólo los besos son más placenteros que las palabras ». http://www.babab.com/no01/angeles_mastretta.htm

⁸⁴⁰ MORANDINI, Norma. « Ojos grandes sobre Chiapas y Cosovo ». http://www.clarin.com/suplementos/zona/90-07-04/zon_sum.htm

de l'identité féminine dans la construction des protagonistes à fait ressortir la mise en valeur de la sexualité féminine comme étant une possibilité de transgresser la condition féminine traditionnelle. C'est une idée développée aussi bien dans le personnage d'Emilia que dans celui de Catalina. Nous avons mis en relief le langage désinvolte de Catalina lorsqu'elle décrit le plaisir que son mari et ses amants lui procurent. De même, Emilia n'est jamais présentée comme un être amoral du fait d'aimer deux hommes à la fois. Cette thématique est davantage présente dans les contes réunis dans *Mujeres de ojos grandes* et *Maridos*. Nous avons eu l'occasion d'étudier cette question dans une communication présentée lors du colloque international, *Transmission/Transgression*, organisé par le Centre Interlangues Texte, Image, Langage de l'Université de Bourgogne. Dans ce travail nous avons proposé l'analyse de la transgression sexuelle dans les personnages féminins d'Ángeles Mastretta en incluant *Mujeres de ojos grandes* dans notre démonstration. Nous considérons que les contes de Mastretta méritent une étude approfondie et si nous les avons écartés de notre analyse c'est parce qu'ils auraient impliqué une approche spécifique. Dans tous les cas, le présent travail n'a d'autre ambition que d'être une modeste ouverture à l'étude de l'œuvre de Mastretta.

Enfin, nous pouvons constater que les figures féminines que la romancière dessine, représentent toutes les contradictions du statut social de la femme. Si la représentation de la femme a soulevé de multiples questions quant aux possibilités d'évolution et de transformation par le biais d'une série de transgressions, nous avons également relevé certaines limites dans la construction d'Emilia et de Catalina. De ce fait, l'expérience individuelle, l'autodérision, la prise de conscience et la réalisation professionnelle se détachent comme autant de possibilités, fictives ou réelles, qui s'offrent à la femme pour atteindre un futur « presque heureux » (« casi feliz »), selon les derniers mots de *Arráncame la vida*. C'est sans doute le constat que Mastretta dresse indirectement sur la condition de la femme mexicaine à l'époque actuelle :

Las mujeres mexicanas no se están conociendo a través de estos libros. Se están reconociendo ellas mismas ; tampoco están tratando de ser como las protagonistas. Se están dando cuenta que ya son como las protagonistas. La posibilidad de que las mujeres pudieran tomar en sus manos sus propios destinos y hacer con ellos lo que quisieran. Lo que sí realmente creo es que mientras las mujeres sean más y más parte de la fuerza de trabajo, mientras tengan una profesión y ganen su propio dinero, más cerca estaremos de hacer lo que queremos⁸⁴¹.

⁸⁴¹ MUJICA, Bárbara. « Ángeles Mastretta : mujeres tenaces en el amor y la guerra ». *Américas*. 1997, N° 4, p. 40

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES D'ANGELES MASTRETTA

- . *Arráncame la vida*. Madrid: Punto de lectura, 2001
- . *Mujeres de ojos grandes*. Barcelona: Seix Barral, 2001
- . *Puerto libre*. México: Cal y Arena, 1993
- . *Mal de amores*. Madrid: Punto de lectura, 2002
- . *El mundo iluminado*. México: Cal y arena, 1998
- . *Ninguna eternidad como la mía*. Madrid: Punto de lectura, 2002
- . *El cielo de los leones*. Barcelona : Seix Barral, 2004
- . *Maridos*. Planeta, 2007

II. ARTICLES CRITIQUES SUR ANGELES MASTRETTA

ANDERSON, Danny J. « Displacement: Strategies of Transformation in *Arráncame la vida* by Ángeles Mastretta ». *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. 1998, vol. 21, N° 1, p. 15-27

APTER-CRAGNOLINO, Aida. « Jugando con el melodrama: Género literario y mirada femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta ». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. 1995. vol.11, N°1, p.126-33.

BAILEY, Kay E. « El uso de silencios en *Arráncame la vida* por Ángeles Mastretta ». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Greeley, CO. 1991 vol. 7, N°1, p. 135-42.

BARRERA, Trinidad. « Tácticas, estrategias y utopías de Ángeles Mastretta ». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*. Madrid, 1998, N° 618-619, p. 33-35.

(De) BEER, Gabriela. *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999

BODEVIN, Leon. « Naturaleza y cultura: una lectura elemental de *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta ». *Revista Letras*. Curitiba, 2003, N° 60, p. 29-41

BRADU, Fabienne. « Crónica de narrativa ». *Vuelta*. 1987, N° 129, p. 60-63 consultable sur Internet <http://letraslibres.com/pdf/2242.pdf>

CANTERO ROSALES, María Ángeles. *El "boom femenino" hispanoamericano de los años ochenta. [Un proyecto narrativo de ser mujer]*. Granada: Universidad de Granada, 2004, Colección Feminae

DAVENPORT, Laura. « Las testigos : La Historicidad en las novelas de Isabel Allende, Laura Restrepo y Ángeles Mastretta ». *Chrestomathy*: 2006, Volume 5 p. 98-128 <http://spinner.cofc.edu/chrestomathy/vol5.html?referrer=webcluster&>

EGAN, Linda. « Tragicomedia de la transgresión en *Arráncame la vida* ». *Signos Literarios*, enero-junio 2006, N°3, p. 83-95 Consultable sur Internet <http://148.206.53.230/revistasuam/signosliterarios/include/getdoc.php?id=53&article=54&mode=pdf> article publié en 1998 dans *VI Symposium Internacional de crítica literaria y escritura de mujeres en América Latina*. Tomo I. Salta : EUCASA, 1998 p. 48-56, livre consultable sur <http://books.google.fr>

ECHEVERRI GONZÁLEZ, Jorge. « Mal de amores ». Consultable sur Internet <http://www.mundolatino.org/textos/malamor.htm>

FERREYRA, Marta Magdalena. « La construcción de una subjetividad femenina en proceso: una aproximación a *La rosa en el viento* de Sara Gallardo y *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta ». *Lectora*, 1996, N°2, p.113-126. http://www.ub.es/cdona/lectora_02/ferreyra.pdf

FORNET, Jorge. « *Arráncame la vida* en la encrucijada ». *Casa de las Américas*, Havane, 1990, N°178, p.119-24.

GERENDAS, Judit. « Hacia una problematización de la escritura femenina ». *Escritura*. Venezuela. 1991, vol. 16, N° 31-32, p.91-101.

GEYSA, Silvia. « Mujeres de ojos grandes: una relectura de los géneros en Latinoamérica ». *Espéculo: Revista de estudios literarios*. N°28, noviembre 2004-febrero 2005 Revista digital de la Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense Madrid <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/index.html>

GONZÁLEZ, Mirta Aurora. « Innovación en la actual novela feminista mexicana: Domecq, Mastretta y Sefchovich ». in Villegas-Morales, Juan (éd.). *Actas Irvine-92. II: La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*. University of California, 1994, p. 220-227 http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih_11_2_027.pdf

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. « Para comerte mejor: cultura calibanesca y formas literarias alternativas ». *Casa de las Américas*. 1991, N° 185, p. 81-93

HERRERA-SOBEK, Maria. « Hystory, Feminist Ideology, and Political discourse in *Arráncame la vida* ». In *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*. Editorial Castalia: 1992, Madrid, p. 142-155

KRAKUSIN, Margarita. « Cixous y Bakhtin: Dialogismo en la obra de Ángeles Mastretta ». *Revista de estudios hispánicos*. 1999, vol. 26, N° 2, p. 127-135

LEE A. Daniel. « Un acercamiento a la mujer en *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta ». in Cavallo, Susana; Jiménez, Luis A. (ed.) *Estudios en honor de Janet Perez: el sujeto femenino en escritoras hispánicas*. 1998, p. 283-290

LEMAITRE-LEÓN, Monique J. « La historia oficial frente al discurso de la 'ficción' femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta ». *Texto Crítico*. 1996, N°3, p. 99-114.

LIARENA, Alicia. « *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta: El universo desde la intimidad ». *Revista Iberoamericana*. 1992, vol. 58, N°159, p. 465-75.

----- « Piedras de toque: un panorama incompleto de la narrativa femenina en México ». *Ínsula*. 1997, N°611, p. 28-31

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. « Dos tendencias en la evolución de la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas. Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer ». Ed. López González, Aralia; Amelia Malagamba; Elena Urrutia. *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto, II*. México City; Tijuana: Colegio de México; Colegio de la Frontera Norte, 1990.

-----« Nuevas formas de ser mujer en la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas ». *Casa de las Américas*, Havane, 1991, Avril-Juin, vol. 31, N°183, p.3-8

MUJICA, Barbara. « Ángeles Mastretta: mujeres tenaces en el amor y la guerra ». *Américas*, Washington. 1997, July-Aug, vol. 49, N° 4, p. 36-43

NAGY-ZEKMI, Silvia. « La novela rosa al revés: la ironía en la narrativa de Ángeles Mastretta ». in Gac-Artigas, Priscilla (ed.) *Reflexiones, ensayos sobre escritoras contemporáneas. Vol. II*. New Jersey: Ediciones Nuevo espacio, 2002, Colección Academia, p. 84-97 consultable sur <http://books.google.fr>

NAPIORSKI, María Patricia. « Transgresión y (re)articulación del arquetipo de la madre/esposa en la novela *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta ». *Explicación de textos literarios*. 2004-2005, Tome 33, N° 2, p. 18-35

NUÑEZ -MENDEZ, Eva. « Representan las mujeres de Mastretta la emancipación del poder sexual femenino? ». *Torre: Revista de la universidad de Puerto Rico*. 2002, vol. 7, N° 24, p. 209-224

NUÑEZ -MENDEZ, Eva. « Mastretta y sus protagonistas, ejemplos de emancipación femenina ». *Romance Studies*. 2002, vol. 20 (2), p. 115-127

PASTERNAK, Nora (éd.). *Escritoras mexicanas, voces y presencias*. Indigo&coté femmes édition, 2004

PÉREZ, Alberto Julián. « El arte narrativo de Ángeles Mastretta en *Arráncame la vida* ». *Texto-Crítico* ", Veracruz, México.1997, vol. 3, N° 4-5, p. 7-16.

RECKLEY-VALLEJOS, Alice-Ruth. « La diosa barrigona ». *Texto Crítico*. 1998, vol. 4, N° 7, p. 97-108

RIVAROLA, Susana Reisz de. « Cuando las mujeres cantan tango ». in Karl Kohut (ed.). *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995

----- « Hipótesis sobre el tema “Escritura femenina e hispanidad□ ». *Tropelías*. 1990, N°1, pp. 199-213

SABIA, Saïd. « Arráncame la vida de Ángeles Mastretta: la Historia desde la trastienda ». <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/arravida.html>

SALVADOR, Alvaro. « Novelas como boleros, boleros como novelas: una lectura de *Arráncame la vida* ». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 1999, N° 28, p. 1171-1190 <http://revistas.ucm.es/fli/02104547/articulos/ALHI9999221171A.PDF>

SCHAEFER-RODRIGUEZ, Claudia. « La jaula de la libertad: *Puerto libre* de Ángeles Mastretta ». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 1997, vol. 21, N° 2, p. 373-384

TRINIDAD, Barrera. « Tácticas, estrategias y utopías de Ángeles Mastretta ». *Insula: Revista de letras y ciencias humanas*. 1998, N° 618-619, p. 33-35

ZAPATA, Ana I. « La postmodernidad en *Mal de amores* de Ángeles Mastretta », a thesis to the faculty of the College of Arts and Sciences of Ohio University. In partial fulfilment of the requirements for the degree Mster of Arts. Consultable sur Internet <http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Zapata%20Ana%20I.pdf?ohiou1150258321>

- **Entretiens avec Ángeles Mastretta**

ANABITARTE, Ana. « Sólo los besos son más placenteros que las palabras ». http://www.babab.com/no01/angeles_mastretta.htm

GARCIA HERNANDEZ, Arturo. « Galardón a Mastretta ». <http://www.jornada.unam.mx/1997/jul97/970705/mastretta.html>

HIND, Emily. Entrevistas con quince autoras mexicanas. Frankfurt am Main: Vervuert, 2003. “Ángeles Mastretta” p. 89-103

LAVERY, J. E. . « Entrevista a Ángeles Mastretta: la escritura como juego erótico y multiplicidad textual ». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 2001, N° 30, p. 313-340 <http://revistas.ucm.es/fl/02104547/articulos/ALHI0101110313A.PDF>

LIMÓN, R. « Ángeles Mastretta. Una mujer de ojos grandes » consultable sur Internet <http://www.turwl.com/now-cmujer/inscripciones/clublectura/Mujeresdeojosgrandes.pdf>

LOPEZ GASCA, Edgar, « Entrevista con Mastretta ». <http://www.fundacion.telmex.net/ibt/inter/entre.html>

MARTÍNEZ S., José Luis. « La pasión de Ángeles Mastretta » <http://www.etcetera.com.mex/1999/350/jlms350.html>

MORANDINI, Norma. « Ojos grandes sobre Chiapas y Cosovo ». http://www.clarin.com/suplementos/zona/90-07-04/zon_sum.htm

CARRERA, Mauricio. « La tierra de la gran promesa ». *La Jornada* (1997): 3 p. Online. Internet. 2 abril 1998.

MUJICA, Bárbara. « Women of Will in Love and War ». *Américas* .1997, N°4, p. 36-43.

RAVELO, Renato. « El escritor se mira en un espejo que puede romper y recrear, dice Mastretta ». *La Jornada*. 7 de diciembre de 1998 ; consultable sur Internet <http://www.jornada.unam.mx/1998/12/07/cul-mastretta.html>

ROFFE, Reina. « Entrevista con Ángeles Mastretta ». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid. 1999, N° 593, p. 77-90.

SOTO, Máximo. « Quieren convertirme en un producto íntimo femenino ». <http://www.ambitoweb.com/edicionesanteriores/afinancieroback.../espectaculos.html>

TEICHMAN, Roy. "Con la precisión del arrebato". *NEXOS*. 1987, N° 112, p. 5-8.

III. CRITIQUE LITTERAIRE

- Critique générale: travaux portant sur le roman et le personnage de roman

BAKHTINE, Michail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 2001

----- *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1998

BARTHES, R., KAYSER, W., BOOTH, W.C., HAMON, Ph. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977

BOUILLAGUET, Annick. *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*. Paris : Nathan, 1996

CONSTANS, Ellen. *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 1999

GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris: Seuil, 1972

JOUVE, Vincent. *Poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2007

----- *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF, 1992

HAMON, Philippe. *Le personnel du roman*. Genève: Droz, 1998

HUTCHEON, Linda. « Ironie et parodie : stratégie et structure ». *Poétique*, 1978, N° 36, p. 467-477, traduit de l'anglais par Philippe Hamon, consultable sur Internet <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10265/1/TSpace0168.pdf>

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 1986

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975

MIRAUX, Jean-Philippe. *Le personnage de roman*. Paris: Nathan, 1997

MITTERAND, Henry. *Le discours du roman*. Paris : PUF, 1980

POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris: Gallimard, 1993

REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Dunod, 1996

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1976

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Paris : PUF, 1984, collection Que sais-je ? N° 2151

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris, Seuil, 1981

ZAVALA, Iris M. *La musa funambulesca. Poética de la carnavalesización en Valle-Inclán*. Madrid : Orígenes, 1990

----- *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid : Espasa-Calpe, 1991, colección Austral

ZERAFFA, Michel. *Personne et personnage*. Paris : Klincksieck, 1971

- **Roman latino-américain, roman mexicain, roman féminin**

AIZENBERG, Edna. « El *bildungsroman* fracasado en latinoamérica : el caso de *Ingenia*, de Teresa de la Parera ». *Revista Iberoamericana*. N° 132-133, p. 140-153

AUBAGUE, Laurent ; FRANCO, Jean ; LARA-ALEGRIN, Alba. *Les littératures d'Amérique Latine au XXe siècle : une poétique de la transgression ?* Paris : Harmattan, 2009

BALLESTEROS ROSAS, Luisa. *La femme écrivain dans la société latino-américaine.* Paris : Harmattan, 1994

BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana.* Madrid : Castalia, 1997

BRADU, Fabienne. *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo 20.* México: Fondo de Cultura Económica, 1998

BRUSHWOOD, John S. *México en su novela : una nación en búsqueda de su identidad.* México : Fondo de Cultura económica, 1998

CANTERO ROSALES, M. Ángeles. « Escritura en relación : el discurso testimonial como mediación entre mujeres ». *DUODA Revista d'Estudia Feministes*. N°25, 2003, p. 37-51, <http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/viewFile/62972/91136>

CÁZARES H., Laura. « La otra presencia : narradoras mexicanas del siglo XX ». *Revista de la universidad Veracruzana*. N° 113 *La Palabra y el Hombre*. Enero-marzo del 2000, p. 107-118

CYMERMAN, Claude; FELL, Claude. *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours.* Paris : Nathan, 1997

CIPLIJAUSKAITE, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona.* Bogotá: Anthropos, 1988

FOSTER, David. « Espejismos eróticos : *De Ausencia*, de María Luisa Mendoza ». *Revista Iberoamericana*. N° 132-133, p. 657-663

FOUQUES, Bernard ; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Antonio (éditeurs). *Imágenes de mujeres.* Université de Caen : Laboratoire d'études italiennes, ibériques et ibéro-américaines, 1998

FRANCO, Jean ; LEMOGODEUC, Jean-Marie. *Anthologie de la littérature hispano-américaine du XXe siècle.* Paris : PUF, 1993

FRANCO, Jean. « Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana ». *Hispanamérica*. 1986, N° 46, p. 31-43

GIARDINELLI, Mempo. « Panorama de la narrativa mexicana en los 80's ». *Ínsula*. 1989, N° 512-513, p.22-25

GOICOECHEA, Alicia Redondo. « Théorie littéraire : féminisme, polyphonie et un peu d'histoire » in Buisnière-Perrin, Annie (coord.) *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975-2000 Tome II*. Montpellier : CERS, 2001, Collections « Etudes sociocritiques », p. 383-405

GONZÁLEZ, Mirta Aurora. « La imagen de la mujer en tres escritoras mexicanas contemporáneas : Esquivel, Loaeza, Sefchovich » in *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*. Birmingham, 2007, p. 261-267 http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_6_038.pdf

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. « No sólo para mujeres ». *Escritura*. 1991, N° 31-32, p. 103-113

GUERRA, Lucía. « Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gomez de Avellaneda ». *Revista Iberoamericana*. N° 132-133, p. 707-722

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel. « Escritura femenina y estereotipos ». <http://sincronia.cucsh.udg.mx/gutierre.html>

HEINICH, Nathalie. *Etats de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard, 1996

LAGOS, María Inés. *En tono mayor : relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Chile : Cuarto propio, 1996

LASSUS, Jean-Marie. « Education sentimentale et engagement révolutionnaire : le dilemme du héros dans *La danza inmóvil* (1983) ». in Renaud, Maryse (coord.) *Epicidad y Heroísmo en la literatura hispanoamericana*. Centre de Recherches latino-américaines/Archivos ITEM, Université de Poitiers, 2009, p. 49-64

LAVRIN, Asunción. « Paulina Luisi : Pensamiento y escritura feminista » in Charnon-Deutsch, Lou (coord.) *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*. Editorial Castalia, 1992, p. 156-172

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. « Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980) ». *Revista Iberoamericana*. 1993, N° 164-165, p. 659-685

MERCADO, Tununa. « Las escritoras y el tema del sexo ». *Nuevo Texto Crítico*. 1989, N° 4, p. 11-13

MOCTEZUMA, Paola Madrid. « Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas : de los ecos del pasado a las voces del presente ». *Anales de literatura española*. 2003, N°16, consultable sur Internet http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7273/1/ALE_16_06.pdf

---. « Cuando ellas dicen no : rebelión e identidad femenina en la narrativa de la revolución mexicana escrita por mujeres ». *Nuestra América. Revista de estudios sobre la cultura Latinoamericana*. enero-julio 2006, N° 1, p. 55-67 consultable sur internet <https://bdigital.ufp.pt/dspace/bitstream/10284/348/1/Nuestra%20America.pdf>

MONTES de OCA NAVOS, Elvia. « Lecturas para mujeres en el México de los años veinte ». *Sociológica*. N° 44, septiembre-diciembre de 2000, p. 181-198 <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/4408.pdf>

ORDOÑEZ, Montserrat. « Escritoras latinoamericanas : encuentros tras desencuentros » <http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98463/146097>

OSORIO, Nelson. « Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual ». in Karl Kohut (éd). *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995, p. 243-252

PALMA, Milagros ; RAMOND, Michèle ; EZQUERRO, Milagros. *Escritures de femmes d'Amérique Latine en France. Du XIXe à nos jours*. Paris : Indigo&côté femmes éditions, 2007

PASTERNAK, Nora (éd.). *Escritoras mexicanas, voces y presencias*. Indigo&côté femmes édition, 2004

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México : Fondo de Cultura Económico, 1959 (Primera edición, 1950)

PFEIFFER, Erna. « El placer de la escritura. Indagando sobre el proceso de creación en algunas escritoras mexicanas contemporáneas. in Karl Kohut (éd). *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995, p.130-140

PONCE, Néstor (coord.). *Ecrire le Mexique « La région más transparente, Carlos Fuentes, Sombra de la sombra, La vida misma, Paco Ignacio Taibo II »*. Paris : Editions du temps, 1998

POTVIN, Claudine. « Escritura femenina y feminista en Hispanoamérica : consideraciones teóricas y prácticas ». *Lenguas, literaturas, sociedades*. 1990, N° 3, p. 123-136

RAMOND, Michèle. « Les romans des femmes » in Buisnière-Perrin, Annie (coord.) *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975-2000 Tome II*. Montpellier : CERS, 2001, Collections « Etudes sociocritiques », p. 341-382

RUFFINELLI, Jorge. « Los 80:¿ Ingreso a la posmodernidad? ». *Nuevo Texto Crítico*. 1990, vol.3, N° 6, p. 31-42

RUSSOTTO, Mária. « Pequeña diacronía: la heroína melodramática ». *Escritura*. 1991, N° 31-32, p. 231-245

SALVADOR, Alvaro. « El otro boom de la narrativa hispanoamericana : los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta ». *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 1995, N°41, pp. 165-175

SEFCHOVICH, Sara. « Una sola línea: la narrativa mexicana ». in Karl Kohut (éd.). *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995, p. 47-54

---. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México : Grijalbo, 1987

SEYDEL, Ute. *Narrar historia(s). la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas*. Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa. Madrid : Iberoamericana, 2007

SOURP, Claire. « La transgression de l'épique dans *La guerra del fin del mundo* : l'avènement de l'héroïsme féminin ». in Renaud, Maryse (coord.) *Epicidad y Heroísmo en la literatura hispanoamericana*. Centre de Recherches latino-américaines/Archivos ITEM, Université de Poitiers, 2009, p. 245-257

URRUTIA, Elena (coord.). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. México : Instituto Nacional de las Mujeres/ El Colegio de México, 2006 http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100798.pdf

OUVRAGE COLLECTIF. *Le roman romantique latino-américain et ses prolongements* Paris : L'Harmattan, 1984

IV. HISTOIRE ET SOCIOLOGIE DU MEXIQUE

AGUILAR CAMÍN, Héctor ; MAYER, Lorenzo. *A la sombra de la Revolución mexicana*. México : Cal y Arena, 1999

ALBA, Victor. *Las ideas sociales contemporáneas en México*. Mexico-Buenos Aires : Fondo de cultura económica, 1960

COVO, Jacqueline. *La révolution mexicaine. Son passé et son présent*. Paris : Ellipses, 1999

---. « Le personnage historique construit par le journal : Porfirio Diaz et la presse madrilène ». in Covo, Jacqueline (ed.). *La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*. Lille : Presse Universitaire de Lille, 1991, p. 273-281

GAICHIEPINEDA, Maryse. « Filiations, filiation in *El Mexicano, psicología de sus motivaciones*, de Santiago Ramírez (1977) ». *América cahiers du CRICCAL*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, N° 19, p. 41-54

HARGUINDEGUY, Laura Collin. « Personajes históricos de la revolución mexicana transformados en héroes culturales y gemelos míticos ». *Mitológicas*. Vol. 14, 1999, p. 29-45 <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/146/14601402.pdf>

de LANNOY, Jean-Louis. « Pancho Villa, personnage historique et mythe révolutionnaire ». in Covo, Jacqueline (ed.). *La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*. Lille : Presse Universitaire de Lille, 1991, p. 281-289

LEWIS, Oscar. *Los hijos de Sanchez*. México : Mortiz, 1978 (1ra edición 1964)

MEYER, Jean. *La Révolution mexicaine*. Paris : Calmann-Lévy, 1973

NUNES, Americo. *Les révolutions du Mexique*. Paris : Flammarion, 1975

OLLÉ-LAPRUNE. *Mexique : les visiteurs du rêve*. Paris : Ed. de la Différence, 2008

PARKES, Henry B. *Histoire du Mexique*. Paris : Payot, 1971

ROSS, Stanley. *¿Ha muerto la revolución mexicana ? causas, desarrollo y crisis 1*. México : Secretaría de Educación Pública, 1972

SEVILLA CASAS, Elías. Cinco estudios antropológicos sobre el mal de amores. Documento de trabajo N° 44. CIDSE : Colombia, agosto 1999

THIERCELIN, Raquel. *La Revolución mexicana*. Paris : Masson et Cie, 1972

ZAVALA, Iris M. *El bolero : historia de un amor*. Madrid : Celeste, 2000

V. CONDITION DES FEMMES, FEMINISME

ANDRÉ, Jacques. *La sexualité féminine*. Paris : PUF, 1994, collection « Que sais-je »

BADINTER, Elisabeth. *Emilie, Emilie ou l'ambition féminine au XVIIIème siècle*
Paris : Flammarion, 1983

CASTELLANOS, Rosario. *Declaración de fe*. México : Alfaguara, 1996

CIXOUS, Hélène. *Le rire de la méduse*. Paris : Galilée, 2010 (première édition en 1975)

CUCUEL, Madeleine, « Chronique d'une femme mexicaine (1936-1941). Catalina d'Erzell écrit dans un hebdomadaire mexicain : *Revista de Revistas* ». *Etudes Mexicaines*. Perpignan, 1979, N° 2, p. 49-60

FRANCO, Jean. *Las Conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México : Fondo de cultura económica, 1994

IRIGARAY, Luce. *Spéculum de l'autre femme*. Paris : Éditions de minuit, 1974

GLANTZ, Margo. « Las hijas de la Malinche » in in Karl Kohut (éd). *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres : madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, D.F. : Universidad nacional Autónoma de México, 2005, 4a ed.

LAU, Ana ; RAMOS, Carmen. *Mujeres y revolución, 1900-1917*. México : Instituto nacional de estudios históricos de la revolución mexicana, 1993

ROUSSEAU, J.-J. *Emile ou de l'éducation*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966

SAIZ, Isabelle. « La soldadera : héros de la Révolution Mexicaine et du roman de la Révolution » in Covo, Jacqueline (ed.). *La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*. Lille : Presse Universitaire de Lille, 1991, p. 111-120

VI. DICTIONNAIRES

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Jupiter/Rober Laffont, 1982 (première édition 1969)

ESTÉBAN CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid : Alianza Editorial, 1996

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (éditeur scientifique). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2001 (22^a ed.). Tome 1, a-g; Tome 2, h-z.

SANTAMARIA, Francisco J. *Diccionario de Mejicanismos*. Méjico : Editorial Porrúa, 1983 (primera edición 1959)

SILLAMY, Norbert. *Dictionnaire de la psychologie*. Paris : Larousse, 1995 (première édition 1991)

