



**HAL**  
open science

# Figure d'auteur et modernisation du discours des sujets exclus : la trajectoire des écrivains Gloria Stolk et Juan Rulfo

Carmen Vivas Lacour

## ► To cite this version:

Carmen Vivas Lacour. Figure d'auteur et modernisation du discours des sujets exclus : la trajectoire des écrivains Gloria Stolk et Juan Rulfo. Littératures. Université de Cergy Pontoise, 2018. Français. NNT : 2018CERG0891 . tel-01760202v1

**HAL Id: tel-01760202**

**<https://theses.hal.science/tel-01760202v1>**

Submitted on 6 Apr 2018 (v1), last revised 15 Mar 2019 (v2)

**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.



École doctorale Droit et Sciences Humaines (DSH)  
Département Sciences Humaines et Humanités

---

Figure d'auteur et modernisation du  
discours des sujets exclus :  
la trajectoire des écrivains Gloria Stolk  
et Juan Rulfo

---

Carmen Victoria VIVAS LACOUR



Thèse de Doctorat de l'Université de Cergy-Pontoise  
École doctorale Droit et Sciences Humaines (DSH)  
Laboratoire Lexiques, Dictionnaires, Informatique (LDI)  
UFR Langues et Études internationales  
Spécialité : Études hispaniques

*Figure d'auteur et modernisation du discours des sujets exclus :*

*la trajectoire des écrivains Gloria Stolk et Juan Rulfo*

par Carmen Victoria VIVAS LACOUR

Directeur de Thèse

Gustavo GUERRERO

Jury composé de :

BENMILOUD, Karim	Professeur des Universités, Université Paul-Valéry	Président
FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Purificación	Profesora de Investigación Instituto de Lengua Literatura y Antropología OPIS - CSIC	Examineur
GUERRERO, Gustavo	Professeur des Universités, Université de Cergy-Pontoise	Directeur de thèse
LANGUE, Frédérique	Directrice de Recherche CNRS - IHTP	Examineur
LOUIS, Annick	Maître de Conférences HDR, Université de Reims, CRIMEL - CRAL	Rapporteur



L'objectif de cette recherche est d'étudier comment le champ littéraire latino-américain des années 50 est devenu un lieu de création symbolique alternatif. Le projet de modernisation en Amérique latine a abouti au questionnement de la représentation des sujets. Le champ littéraire a donc ouvert des espaces pour des individualités désireuses de participer à la construction d'un nouveau projet de nation, où des identités hétérogènes et des groupes en situation minoritaire seraient acceptés. Dans cette perspective, nous nous intéresserons à l'œuvre de deux écrivains, Gloria Stolk et Juan Rulfo, qui dans les années 50 au Venezuela et au Mexique, ont réussi à construire un nouvel espace de création plurielle et à transformer la figure d'auteur. Notre analyse porte sur deux niveaux : l'un sur le discours de chacun et l'autre sur leur profil. D'une part, ils élaborent leur fiction sur la base de sujets qui les concernent. D'autre part, ils émergent en tant qu'auteurs avec de multiples facettes.

Mots clés : Littérature Latino-américaine, Juan Rulfo, Gloria Stolk, Modernité, Figure d'auteur, Minoritaire, Mexique, Venezuela, Champ culturel, années 50.

This research centers its study in how the Latin-American literature in the 50's became a place of alternative symbolic creation. The modernization project in Latin America resulted in the questioning of the subject representation. The literary field has thus opened space for individuals and minorities willing to participate in the development of new project of nation, where diversity would be accepted. From this perspective, we are interested in the work of the Venezuelan writer Gloria Stolk, and Mexican Juan Rulfo. During the 50's, they were able to establish a new space that diversify and transform the traditional role of the author. The analysis in this study considers two dimensions: the speeches and the profiles of these two authors. On one side they developed fiction around characters of their interest, on the other side they emerged as authors with multiple roles.

Keywords: Latin American Literature, Juan Rulfo, Gloria Stolk, Modernism, Authors, Minorities, Mexico, Venezuela, Cultural field, 50s.



# Remerciements

En premier lieu, je tiens à exprimer ma gratitude à mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Gustavo Guerrero, pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral, qui m'a permis de continuer en France mes recherches sur la littérature vénézuélienne. J'aimerais également le remercier de m'avoir conduite vers l'étude de la littérature mexicaine. Ses orientations, conseils et indications ont été fondamentaux pour construire cette recherche en littérature comparée entre le Mexique et le Venezuela.

Je tiens à remercier les membres du jury Monsieur Karim Benmiloud, Madame Purificación Fernández, Madame Frédérique Langue et Madame Annick Louis de leurs généreux commentaires sur cette thèse. Leurs conseils ont énormément enrichi la version finale de ce travail.

Je sais infiniment gré à Martine Thomas qui m'a accompagnée dans le défi de mettre mes idées en français. De plus, je voudrais la remercier de ses lectures minutieuses qui ont amélioré la rédaction de ce travail.

Mes remerciements vont aussi à Antonio Vivas Lacour pour m'avoir permis de faire une bonne partie de ma recherche bibliographique à l'Université de UPENN, Philadelphie.

Pour ce qui est de certains textes de Gloria Stolk, je remercie Carmen Lacour et la professeure Isabel Martins qui ont réussi à me les faire parvenir malgré les difficultés logistiques actuelles au Venezuela.

Je souhaite aussi exprimer ma gratitude à Ernesto Corvalán pour son appui constant. Je tiens à le remercier pour sa collaboration dans la manipulation des photographies et articles de presse, autant que pour son travail méticuleux dans la mise en forme du manuscrit. Sa collaboration a permis une mise en page soignée des divers éléments écrits et visuels constituant ma recherche.





# Introduction

Il faut bien se rendre à l'évidence : le statut de la sociologie de la littérature fait problème.

Sayre & Lahire

Quelle est au juste l'extension du domaine de la littérature ?

Martens, Montier, & Reverseau

Cette thèse doctorale s'inscrit dans notre axe de recherche principal depuis plusieurs années : la relation entre les auteurs, leur image et le champ culturel de leur époque historique. Un de ses aspects caractéristiques est l'incorporation d'un regard sociologique aux études littéraires. Nous tenons à préciser que l'objectif central de cette recherche a été d'essayer de pénétrer dans la modernité latino-américaine à partir de thèmes littéraires, comme pour une étude de cas. L'exercice porte sur deux écrivains du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle : Gloria Stolk et Juan Rulfo. Notre étude s'interroge sur l'image que construisent ces auteurs dans la modernité latino-américaine. De plus, du point de vue méthodologique, elle s'intéresse à la valeur théorique que suppose l'élaboration d'une analyse concernant tant la problématique de la figure d'auteur que son écriture et le contexte latino-américain des années 50.

Nous aimerions spécifier quelques-unes des idées qui nous intéressent dans cette recherche. En premier lieu, soulignons que la théorie du champ culturel nous a permis d'entreprendre une lecture à partir des tensions, discussions et négociations de la vie sociale, qui encadrent les pratiques et les habitudes des écrivains. En second lieu, le fait d'étudier les œuvres (dans leur diversité de genres discursifs), et conjointement

d'incorporer à l'analyse des photographies et quelques textes de la critique sur ces écrivains, nous a conduite à explorer l'image d'un auteur en lien avec son époque. Examiner l'image de l'auteur en parallèle à ses textes nous a également amenée à décomposer le modèle que la mémoire culturelle construit.

La recherche que nous présentons se place dans le cadre théorique de la littérature comparée. Notre but est de réfléchir, à partir de la mise en relation de la littérature et de l'image de l'auteur, par l'intermédiaire de la sociologie de la littérature et de la théorie culturaliste, afin de repenser la dynamique culturelle durant une période fondamentale en Amérique latine. Cette réflexion s'inscrit dans la combinatoire que la théorie expérimente pour embrasser une compréhension pluridisciplinaire et ne pas se limiter à raconter des anecdotes au détriment des faits fondamentaux de l'histoire littéraire. Dans cette perspective, nous avons décidé d'opter pour la logique de ce que Clifford Geertz a défini comme « la reconfiguration de la pensée sociale ». Elle pourrait se résumer dans sa célèbre phrase sur la nouvelle façon dont la pensée réfléchit sur ses structures de compréhension. Selon ses propres mots : « Something is happening to the way we think about the way we think » (Geertz, 1980, p. 47).

Clarifions dès à présent cette perspective théorique car nous sommes consciente de l'implication que signifie l'utilisation des outils de la sociologie dans la république des lettres. Bien des discussions ont souligné la distance et les divergences entre la théorie littéraire et les sciences sociales pour analyser la littérature. Le préjugé autour d'une supposée intromission des sciences sociales dans l'étude du phénomène littéraire est indéniable. Pour ce qui est de la sociologie, souvenons-nous que l'enthousiasme soulevé par les études de Bourdieu sur le champ littéraire, célèbres depuis les années 80, n'a pas réussi à faire disparaître l'aversion que l'espace littéraire démontre envers les sciences sociales en tant que cadre théorique pour les lettres. Nous débattons la théorie des champs culturels développée par Pierre Bourdieu, qui se propose de comprendre les textes littéraires en dialogue avec leur contexte. Sa notion de champ littéraire permet une étude systémique incluant les enjeux spécifiques au champ culturel, la quête de légitimité, la prise en compte croissante des enjeux économiques, la question de l'autonomie relative de ce champ, les liens entre enjeux artistiques et dimension sociale ainsi que les pratiques et représentations des acteurs du champ culturel (Bourdieu, 1992). Ainsi, la théorie du champ culturel exige-t-elle d'établir le contexte et la logique du

système culturel où les textes s'inscrivent. Voilà peut-être l'origine de la croyance selon laquelle cette perspective se limite à comprendre la macrostructure des textes, et ignore leur contenu. Jean-Pierre Martin fustige l'idée selon laquelle le regard sociologique s'occuperait peu de la valeur intrinsèque du texte littéraire :

Les raisons les plus manifestes de cet ostracisme sont connues. Il est de bon ton de mettre en doute le rapport personnel du sociologue à la littérature, de lui dénier toute relation sincère et affective aux textes [...] D'autre part, son point de vue serait, paraît-il, nécessairement réducteur, puisqu'il vient de la sociologie. (Martin J.-P. , 2010, p. 7)

Nous tenons à souligner que des années de recherche, passées à tenter de concilier la sociologie avec l'idée que nous avons héritée du « plaisir du texte », nous ont amenée à assumer pleinement la perspective des sciences sociales comme une perspective enrichissante pour analyser non seulement le contexte culturel mais aussi les œuvres littéraires en elles-mêmes. C'est pourquoi nous prenons comme point de départ la conclusion à laquelle parvient Marie Doga dans son analyse de la trajectoire de *Tel Quel*, dont l'objectif est d'étudier les rapports entre littérature et sociologie :

Les travaux sociologiques ont refusé de se laisser enfermer dans une pratique réductrice voire simpliste de la sociologie de la littérature en rejetant la dichotomie texte/contexte. L'unique étude du texte ou du seul contexte ne pouvant constituer un choix méthodologique congruent (Doga, 2014, p. 125).

Cette même optique, visant à ne pas poursuivre le dilemme d'analyser soit le texte soit le contexte, est abordée dans la très exhaustive recherche réalisée par Clara Lévy, *Les écrivains juifs après la Shoah* –où elle parcourt les traces de la religiosité dans les styles d'écriture d'un point de vue sociologique-. Dominique Schnapper observe, dans le prologue du texte de Lévy, que l'écrivain et l'œuvre ne peuvent être réduits à des producteurs dans un marché d'échanges :

Le sociologue de la littérature ne saurait réduire son ambition à étudier les destins sociaux des écrivains, le fonctionnement des institutions littéraires ou académiques, les conditions du marché, dans sa double dimension de production et consommation, des œuvres littéraires. Il ne saurait non plus se résoudre à traiter les écrivains en simples producteurs et les œuvres en tant que produits proposés sur un marché comme un autre (Lévy, 1998, p. IX).

Ayant choisi d'utiliser la sociologie comme cadre théorique pour le phénomène esthétique, Lévy signale bien que si la perspective sociologique implique une étude où l'analyse va au-delà du texte, incluant le contexte social dans lequel il naît, et que les écrivains sont attentifs aux institutions littéraires et au marché ; elle affirme aussi clairement que : « La sociologie de la littérature doit faire toute sa place au texte littéraire » (Lévy, 1998, p. IX).

Commençons à parler du thème qui nous intéresse, la modernité en Amérique latine, vu ses profondes implications dans la création littéraire. Rappelons l'excellente analyse de Peter Bürger dans *La prose de la modernité*, où il tente de relire les grands textes de la modernité et de réfléchir au-delà des systèmes conceptuels que nous manions couramment, pour aborder les contradictions de la modernité à partir de l'analyse de textes fictionnels (Bürger, 1994).

Quant à son histoire en Amérique latine, l'une des caractéristiques principales de la modernité est qu'elle a fonctionné comme un idéal-type (Max Weber), qui a déterminé la pensée intellectuelle. C'est en effet un désir qui se fixe au XIX<sup>ème</sup> siècle, à partir de la formation des États nationaux. Son influence a créé différents mouvements en Amérique latine. Entre les figures les plus importantes du modernisme, citons José Martí et Rubén Darío. Les modernistes passeront vite du genre poétique au roman ; le regard toujours fasciné par l'Europe, ils mèneront à son apogée un style qui venait du romantisme et du symbolisme européens. Cet élan d'utopie imaginative pour la transfiguration, où la lettre est la mise en pratique de l'idée, sera repris par les modernistes hispano-américains (entre 1880 et 1925 environ). Ils assumeront l'objectif d'être américains dans un esprit cosmopolite, qui s'ouvre au monde extérieur et à une esthétique en quête d'originalité entre le syncrétisme de l'ancien et du moderne, le tout englobé dans un désir de progrès. Le modernisme, dans sa rénovation du vocabulaire (gallicismes, métaphores ayant trait au symbolisme, au Parnasse et à la versification), se paya l'audace de lutter contre les régionalismes et le réalisme mercantile du capitalisme. Ainsi, pour certains modernistes hispano-américains : « el modernismo significa para la América "española" una segunda independencia, la conquista de su independencia intelectual, la culminación de la obra

iniciada por los “próceres” de las guerras emancipadoras de principios de siglo » (Belrose, 1999, p. 1).

C’est à nouveau le verbe qui a la primauté dans la fondation des nations, à travers ce regard ébloui par l’Europe comme idéalisation du progrès. La beauté, l’art, l’histoire, sont autant de sources d’inspiration du progrès, qui ont traversé l’intelligentsia et lui ont fait partager la conception d’un projet esthétique à visée sociale.

Cette conception aura un effet capital sur la construction de l’écrivain, dont les préoccupations allaient au-delà de l’espace de l’écriture, impliqué qu’il était dans les thèmes politiques et sociaux. Maurice Belrose en signale un exemple –dans le texte que nous citons plus haut- relatif aux critiques de Mario Garcia Khody et de la façon dont cet écrivain esquisse le moderniste parfait en la personne du mexicain Díaz Mirón : poète, musicien, sculpteur, peintre et penseur. Le modernisme semble donc créer un terreau fertile pour que les intellectuels s’adaptent à la modernité (Belrose, 1999, p. 105).

À propos de ce regard fasciné par l’Europe, Beatriz González-Stephan mentionne que les nouvelles nations du XIX<sup>ème</sup> siècle se sont formées dans la conscience des *criollos*<sup>1</sup>, pour qui les colonies de l’Espagne vivaient une réalité aux antipodes des progrès ayant lieu en Europe (González-Stephan, 2001). On peut donc comprendre que depuis la fondation des nations leur regard soit ébloui par l’Europe et par l’idée de la culture comme moteur.

Ce contexte favorise la propagation de la modernité comme un idéal dans les sociétés américaines et accroît la nécessité de se mettre à produire des œuvres pour

---

<sup>1</sup> Tout au long de notre travail, nous allons utiliser le terme *criollos* en espagnol, vu la connotation de pouvoir politique et social qu’il a en Amérique latine. Dans son texte “Los criollos novohispanos frente a la teoría de la degeneración: de la apologética a la reivindicación”, Carlos Federico Campos Rivas explique :  
Con el paso de las generaciones y el discurso del tiempo, los hijos de españoles nacidos en América comenzaron a generar una identidad colectiva propia, separada de la de sus ancestros. Los europeos mismos se ciñeron a dicha distinción y el discurso de castas agregó un elemento más a su complicada trama: el lugar de origen, acompañando a la cuestión religiosa y el elemento racial. Estos principios rectores contribuyeron a la popularización de un discurso de castas, que las familias acaudaladas y los sabios de la época, adoptaron como la principal herramienta de prestigio social, una suerte de clasificación que facilitaba la distinción de los grupos sociales y la construcción de una otredad vilificada [...] es conveniente apreciar que la clase criolla fue probablemente la más recelosa del discurso de castas, empleando su origen español como una carta de legitimidad, que les justificaba su posición y prestigio (Campos, 2017, p. 3).

réussir ce changement. L'espace de la fiction a alors été privilégié pour ébaucher le projet modernisateur :

Esta situación fue entendida como una deficiencia y luego algunos pensadores notaron que aquella limitación debía ser superada mediante la emancipación mental, que hallaría su concreción en una originalidad literaria capaz de constituir el marco conceptual que orientaría a los países hacia la deseada libertad y progreso social (González-Stephan, 2001, p. 47).

L'idée d'un progrès si convoité est enracinée depuis la naissance des nations et sera un phare pour l'intelligentsia, qui se retournera vers les idées politiques ancrées dans le libéralisme et la foi dans le capitalisme. Une fois l'indépendance politique conquise, le processus d'industrialisation apportera un halo de prospérité, semblant s'acheminer vers la modernité enviée.

Au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, soit plus de 100 ans après la formation des États nationaux, ou comme le définit Beatriz González-Stephan un état bourgeois moderne sur la base de la raison (2001, p. 60), nous contemplons des sociétés hispano-américaines homogénéisées par un appareil qui efface les spécificités de l'héritage précolombien, telles que les différentes langues indigènes ; qui exalte le métis comme race unique, ne reconnaît que la religion catholique et réécrit l'histoire et la culture dans un syncrétisme où la ruralité est mythifiée alors qu'elle disparaît du paysage économique. Dans le tissu de cette homogénéisation en quête de modèles étrangers, il ne faut pas s'étonner que fleurisse le rêve « d'être moderne ».

Néstor García Canclini essaie de comprendre l'idée « d'être moderne ». Selon lui, ce thème est l'une des principales préoccupations des Latino-Américains. C'est pourquoi il tente de donner une définition à la modernité en signalant que : « Il est possible de condenser les interprétations actuelles en disant que la modernité est constituée de quatre mouvements de base : un projet d'émancipation, un projet d'expansion, un projet de rénovation et un projet de démocratisation » (García Canclini, 2010, p. 50). Il entend le *projet d'émancipation* comme :

La sécularisation des domaines culturels, la production auto-expressive et autocontrôlée des pratiques symboliques et leur déroulement sur des marchés autonomes. La rationalisation de la vie sociale et l'individualisme croissant surtout dans les grandes villes [...] On appelle projet d'expansion cette tendance à vouloir accroître la connaissance de la nature et en prendre

possession, la production, la circulation [...] mais dans un sens plus large, elle se manifeste par la promotion des découvertes scientifiques et le développement industriel (García Canclini, 2010, p. 50).

Les deux derniers éléments qu'il définit dans son énumération sont le *projet de rénovation* qu'il explique comme « la poursuite d'améliorations et d'une innovation constante, propres à un rapport avec la nature et à une société libérée de toute prescription sacrée sur la façon dont le monde doit être ». Enfin, il développe le *projet de démocratisation* en tant que « mouvement de la modernité qui s'en remet à l'éducation, à la diffusion de l'art et aux savoirs spécialisés pour atteindre une évolution rationnelle et morale » (García Canclini, 2010, p. 50).

La modernité ouvre aussi la voie à la valeur du sujet. On met en question la tradition en tant que modèle restrictif et obsolète pour les individualités. Pour Hermann Herlinghaus, être moderne supposait pouvoir agir avec une autonomie –et bien souvent une supériorité– discursive à l'égard de la modernisation sociale. Le travail d'ordonnement de la modernité consistait donc en ce labeur discursif, qui opérait depuis des espaces auto-construits pour installer hiérarchiquement une longue chaîne de dualismes d'où résonnerait toujours un « autre ». Pour pouvoir bâtir une histoire réussie de dominations, ce travail ordonnateur a dû se tourner vers les dimensions subjectives du monde social (Herlinghaus, 2004, p. 13).

Dans son essai *Nous n'avons jamais été modernes* (1991), Latour ajoute aussi son grain de sel dans la discussion, en se demandant : « Qu'est-ce qu'un moderne ? ». Il affirme :

La modernité a autant de sens qu'il y a de penseurs ou de journalistes. Pourtant, toutes les définitions désignent d'une façon ou d'une autre le passage du temps. Par l'adjectif moderne, on désigne un régime nouveau, une accélération, une rupture, une révolution de temps. Lorsque les mots « moderne », « modernisation », « modernité » apparaissent, nous définissons par contraste un passé archaïque et stable [...] Si tant de contemporains hésitent aujourd'hui à employer cet adjectif, si nous le qualifions par des prépositions, c'est que nous nous sentons moins assurés de maintenir cette double asymétrie (Latour, 2006, p. 20).

Quant aux circonstances de la modernité latino-américaine, Jorge Larraín estime que la décennie des années 50 marquera le passage de la modernité oligarchique à la



modernisation populiste. Il explique comment depuis 1930 des changements transcendants ont lieu :

Populist and nationalist regimes were consolidated which tried to initiate a policy of import-substituting industrialization, thus ending the outward-oriented period of development. They also organized the working class and provided the first elements of social legislation and of welfare state. At this time, traditional intellectuals made their appearance, either voicing bitter disappointment about the Latin American character or opposing the new modernizing state policies in the name of Hispanic values (Larraín, 2000, p. 93).

Dans la décennie des années 50 en Amérique latine, l'esprit de modernité transforme les espaces culturels, et ce changement laisse passer des écrivains au profil distinct de ceux que la tradition avait placés dans le canon littéraire. De nouveaux discours et de nouvelles figures d'auteurs contrecarrent les courants conçus au début du siècle, comme la littérature régionaliste ou les avant-gardes. Pour Rafael Arráiz Lucca, le modernisme a signifié le début de la libération dans les lettres vénézuéliennes :

Una propuesta estética signada por el presupuesto de la libertad estimula el desarrollo de la individualidad hasta los grados más excelsos [...] adiós al pasado y bienvenido el porvenir, de allí la denominación de modernistas, en ella también va la expresión de una apuesta por el futuro, por el futuro que se vislumbra signado por los apogeos de la ciencia y tecnología (Arráiz Lucca, 2003, p. 64).

Ces transformations ont concouru à modeler les années 50 comme un moment charnière en Amérique latine. En effet, c'est une époque où se sont consolidés des faits qui ont déterminé la modernité, tels que le développement urbain, l'exode rural, la progression de l'économie globale, des avancées dans les droits des travailleurs et des femmes, la propagation des idées socialistes, entre autres. Au niveau politique, le chemin n'a pas été uniforme. Tandis que certains pays vivaient sous des régimes autoritaires, d'autres avançaient dans la conquête de la démocratie, avec l'apparition de nouveaux partis politiques, la réalisation de processus électoraux et des progrès dans les droits des minorités. Il faut bien avoir à l'esprit que, si les espaces littéraires ne sont pas autonomes en Amérique latine, une partie du changement des auteurs du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle réside dans le fait que les écrivains ont élargi leur degré de visibilité et donc occupé des

espaces allant au-delà du champ littéraire. Nous ne faisons pas allusion ici au seul environnement politique, très habituel pour de nombreux écrivains, mais aussi aux médias. C'est dans le cadre de la modernité en Amérique latine que nous pouvons comprendre ce processus si complexe, que Nestor García Canclini, dans le prologue de la version en français du livre de Martín-Barbero *Des médias aux médiations : communication, culture et hégémonie*, explique ainsi :

La démocratisation des sociétés contemporaines n'est possible qu'à partir d'une plus ample circulation des biens et des messages. Cette facilité d'accès ne garantit pas que les masses comprennent ce qui advient, ni qu'elles vivent et pensent mieux. La modernité et l'espace contradictoire que les peuples y occupent sont plus complexes que ne le supposent les conceptions pédagogiques et volontaristes de l'humanisme politique (2002, p. 16).

Ces faits ont sans aucun doute impacté le champ culturel. La société vivra ces réajustements du champ politique depuis le filtre des médias. La presse et la télévision ont eu une tâche assez complexe durant cette période, puisque d'une part, elles ont constitué un média que les gouvernements ont utilisé pour leur propagande, mais que d'autre part, elles ont fonctionné comme un espace d'informations. Il s'agit d'un processus multiple modelé par des temporalités, des médiations (sociales, techniques, politiques et culturelles), l'expansion des médias et la conformation du marché culturel, comme l'expose Martín-Barbero. Pour cet auteur :

Il est nécessaire d'élucider le sens de l'idée de discontinuité, de *modernité non contemporaine*, pour la dégager des malentendus qui l'entourent et la défigurent fréquemment. La non-contemporanéité dont nous parlons doit être clairement distinguée de l'idée de *retard constitutif*, c'est-à-dire d'un retard faisant office de clef de compréhension de la différence culturelle. [...] La discontinuité que nous essayons de penser se situe dans un registre, qui nous permet de rompre aussi bien avec le modèle a-historique et culturaliste qu'avec le paradigme de la rationalité accumulative qui prétend unifier et subsumer dans un seul et même temps les différentes temporalités socio-historiques (Martín-Barbero, 2002, p. 152).

De par son contexte, le champ littéraire incorporera aussi les médias et, grâce à eux, se mettra à fonctionner comme un espace élargi, réussissant à attirer à travers ses nombreuses facettes –la chronique, l'article de presse, la radio, le cinéma et même l'événement social– le regard du public, y compris de celui peu séduit par les genres

littéraires. Ainsi le public s'est-il habitué aux noms des auteurs que les médias rendaient visibles, grâce à des reportages sur la remise de prix littéraires, aux publications dans la presse des opinions des écrivains sur la situation nationale, aux événements culturels dont ils rendaient compte dans les pages sociales ou, peut-être, parce que certains en sont même arrivés à occuper des postes publics. À cette période, les médias ont disposé d'une très large tribune, et les auteurs émergents ont pu en profiter pour gagner en légitimité. Jesús Martín-Barbero parle de deux étapes dans l'implantation des médias en Amérique latine. La première va des années 1930 à la fin de 1950 :

Le rôle que jouent les moyens de communication de masse au cours de cette période est décisif parce qu'il manifeste leur capacité à se faire les porte-paroles de l'interprétation qui, sur la base du populisme, convertissait les masses en peuple et le peuple en nation (Martín-Barbero, 2002, p. 155).

Dans un tel contexte, où attirer le peuple ou les masses est devenu une tâche essentielle, le geste auctorial s'est vu transformé. Nous le voyons dans l'image d'auteur qui filtre de la particularité d'une relation établie avec un public élargi. C'est pourquoi la présence publique de nouvelles voix s'est avérée être une façon de conquérir des espaces. En outre, ces nouvelles voix ont intégré dans leurs représentations l'image du dominé, du sujet subjugué. La subjectivité sera fondamentale pour la modernité. Selon Michel Wieviorka le sujet :

C'est un rapport de soi à soi, une visée, une virtualité, qui se réalise, ou non, à travers ce qu'on peut appeler la subjectivation. Le sujet, selon la formule du sociologue allemand Hans Joas, c'est « le caractère créateur de l'agir humain », la possibilité de se construire comme individu, comme être singulier capable de formuler ses choix, et donc de résister aux logiques dominantes, qu'elles soient économiques, communautaires, technologiques, politiques ou autres. Le sujet, autrement dit, c'est d'abord la possibilité de se constituer soi-même comme principe de sens, de se poser en être libre et de produire sa propre trajectoire (2012, p. 286).

Cependant, l'inclusion de nouvelles voix ne s'est pas faite de manière uniforme compte tenu de l'hétérogénéité de l'écriture en Amérique latine et des multiples discussions que les écrivains ont engagées face à l'institution académique.

C'est ainsi que certaines fictions intègrent la question du sujet mis en situation minoritaire, du point de vue de la valeur de la propre individualité, de la réclamation du

droit à sa distinction. C'est un lieu critique car la présence de ces auteurs fonctionne en elle-même comme un discours critique. Il s'agit d'une alternative aux idées de la gauche, depuis que la fiction a incorporé le discours des vaincus, mais sans la valorisation du point de vue de la lutte des classes. La prise en considération des oubliés du système débouchait sur la requête d'un espace juste pour eux et non de leur point de vue à eux, qui restent toujours exclus.

Bernard Voutat et René Knuesel soutiennent que la question des « minorités » ne fait pas référence à la quantité de personnes qui les composent mais est due à une relation dans laquelle existe une majorité qui possède un statut dominant excluant tout autre groupe. Pour ces chercheurs :

Une minorité est un groupe spécifiquement dominé par un acte de pouvoir qui, en instituant la différence comme infériorité, transforme le groupe en minorité. Ainsi au lieu de se perdre dans la diversité des cas, en essayant d'identifier ce qui, sur le plan empirique, pourrait les relier entre eux, il faut faire porter l'analyse sur la logique sociale qui préside à la « mise en situation minoritaire » et simultanément sur l'action propre (ou le silence) du groupe discriminé (Knuesel & Voutat, 1997, p. 145).

Nous avons opté pour le terme *minorité* car nous considérons que c'est le concept qui représente le mieux, selon nous, des groupes dominés. Cette notion nous permettra d'aborder la manière dont les écrivains que nous avons sélectionnés ont représenté la subjectivité de ceux qui avaient été exclus socialement, ou stigmatisés dans la fiction. Toutefois, ce terme n'est pas simple puisqu'il est polysémique. Dans son article « Sur la notion de minorité » Colette Guillaumin, analyse l'ambiguïté du terme *minorité* :

La plupart des chercheurs qui emploient aujourd'hui l'ensemble de notions du champ « minorité », telles que minorité, minoritaires, mineur, statut minoritaire, ou statut de minorité etc. n'y sont pas farouchement attachés. Ils s'en passeraient assez volontiers si ces notions n'offraient pas la possibilité de parler de certaines formes de rapport sociaux pour lesquels il n'existe pas par ailleurs de désignation satisfaisante.

En fait le sens de « minorité » est labile, mais sous une apparence de diversité et même d'hétérogénéité il présente, même dans l'usage populaire, un noyau constant qui semble d'ailleurs n'être pas totalement conscient : celui de l'incapacité –ou de la non-totale capacité– juridique et coutumière (Guillaumin, 1985 , p. 102).

Ce type de représentations est généralement complété par une œuvre liée à un auteur qui incarne en lui-même des identités modernes. Les auteurs ont construit un discours critique du projet de modernisation grâce auquel ils ont rendu visibles la ruralité, la pauvreté, l'exclusion des femmes. Face à l'absence d'intégration, la fiction a constitué une façon de demander une place pour des gens qui avaient été écartés du projet de nation. Elle a également été un mode de dénonciation des politiques de substitution, des nouveaux déséquilibres, de la marginalité, entre autres sujets.

## L'objet d'étude

Notre travail fonde sa réflexion sur la comparaison de deux auteurs, aux profils hétérogènes, qui ont assumé de façon très différente la fonction d'écrivain du point de vue de l'image du sujet moderne. Malgré leur dissemblance, ces auteurs ont construit une image d'auteur et un discours critique intégrant des minorités dans la modernité. Chacun d'eux a élaboré dans sa fiction un espace donnant une visibilité à des sujets exclus jusqu'alors et qui, dans la modernité des années 50, ont ainsi trouvé une ouverture pour leur représentation. En outre, ils ont bâti une figure d'auteur ostensible sans renoncer à leur lien avec l'exclus, le rare et l'hétérogène.

Notre analyse comparative est basée sur la méthodologie de l'étude de cas. Nous nous centrerons donc sur chacun, en tant que cas particulier, de ces écrivains célèbres qui ont redéfini les thématiques et la manière de présenter la figure d'auteur. Ce travail de recherche se présente comme un exercice de littérature comparée pour penser la modernité des années 50 en Amérique latine, dans les textes et la figure d'auteur qu'ont respectivement construits Gloria Stolk et Juan Rulfo.

Dans cette période, le contexte social ouvre ses portes à l'inclusion de minorités qui paraissaient alors s'adapter au projet modernisateur, étant donné l'avancée des droits de sujets à qui la modernité convenait. Face à l'ample espace culturel des années 50 et à sa pluralité de voix, il est inévitable de répondre à la question relative à l'origine du corpus : pourquoi avons-nous choisi ces deux auteurs ?

Nous commencerons par justifier le choix de Gloria Stolk et poursuivrons en expliquant les raisons qui nous ont conduite à sélectionner Juan Rulfo. Précisons d'abord que Gloria Stolk est un personnage dont nous nous occupons depuis 10 ans et auquel nous avons consacré notre thèse de Master. Nous nous sommes employée à la découverte de sa vaste œuvre, peu valorisée par l'historiographie vénézuélienne et insuffisamment étudiée. Parmi les rares articles sur Stolk, mentionnons: "La narrativa de Gloria Stolk: cambio cultural y función del intelectual femenino en tiempos de dictadura" (2005) de Raquel Rivas Rojas.

Ce qui nous a rapprochée de cette auteure, dans un premier temps, c'est notre désir d'analyser pourquoi actuellement, malgré le rôle fondamental qu'elle a joué dans l'histoire des femmes du Venezuela, ses textes sont peu cités. Dans cette recherche, nous tenons à avancer sur certaines de nos questions la concernant, restées lettre morte. Nous

croyons, comme Randal Johnson le soutient dans le prologue de *The Field of Cultural Production* de Bourdieu (1993), que les recherches littéraires ne doivent pas se restreindre à l'étude des écrivains consacrés. En effet, certains auteurs considérés mineurs avec le temps, peuvent avoir occupé une position importante dans leur domaine au moment de leur activité littéraire. Pour Johnson, une analyse complète doit embrasser le champ littéraire comme un tout et prendre en considération tant les écrivains reconnus que ceux dits « mineurs », importants à leur époque mais relégués dans l'oubli par les historiens de la littérature.

Stolk est une intellectuelle qui occupe plusieurs terrains dans le champ culturel. Dans son labour de journaliste, elle ne renie pas les thèmes éloignés de l'espace des lettres (les bonnes manières, l'étiquette, la mode...) et dans ses romans, elle ne craint pas de développer des clichés féminins peu appréciés par les critiques littéraires. Ses positions s'affirment comme divers espaces d'énonciation. De fait, proclamer des esthétiques déplacées ou bannies des plus hauts critères littéraires est une façon de réécrire le modèle, d'y inclure des genres dépassés mais réédités par le regard féminin.

Dans le travail que nous présentons, nous voulons revenir sur Stolk, analyser en quoi elle a représenté une nouvelle manière d'endosser la fonction d'auteur, impliquant la femme comme un sujet moderne, puis mettre en perspective sa position avec celle d'un autre écrivain. Stolk a assumé ses différentes activités de son point de vue de femme tout en reniant le féminisme et en se montrant complaisante à l'égard de techniques manichéennes. Affichant une position parfois conservatrice, elle a remis en question les rôles associés au genre et s'est engagée dans la dénonciation de l'inégalité homme/femme.

Le corpus concernant Stolk est composé par les textes : un feuilleton, *Diamela* (1953) ; un recueil de conseils pour les femmes, *14 lecciones de belleza* (1953) ; une anthologie d'articles de critique que Stolk a publiés dans la presse, *37 Apuntes de crítica literaria* (1955) ; trois romans, *Bela Vegas* (1953), *Amargo el fondo* (1957), *Cuando la luz se quiebra* (1961) ; une autobiographie *La casa del viento* (1965) et deux recueils de contes *Los Miedos* (1955) et *Cuentos del Caribe* (1975) ; ainsi que d'articles de journaux, comptes-rendus, critiques et photos sur Stolk parus dans les journaux *El Nacional*, *El Universal*, et les revues *Revista Nacional de Cultura* et *Elite*.

L'autre écrivain qui complète notre corpus est Juan Rulfo. Auteur amplement célébré, il fait partie du canon des lettres latino-américaines. Étudier Rulfo a la saveur de l'évidence, car comme l'affirme Claude Fell dans le volume de la collection *Archivos* consacré à cet auteur, qu'il a dirigé : « Es una perogrullada decir que Juan Rulfo ha sido y sigue siendo uno de los escritores hispanoamericanos más glosados, roturados, elogiados e imitados del siglo XX » (Rulfo, 1996, p. XXI). Sur la place de Rulfo dans les lettres latino-américaines, Milagros Ezquerro signale :

La renommée de Juan Rulfo n'a cessé de grandir, malgré un silence long de 30 ans, appuyée sur une œuvre longue de 250 pages. Aujourd'hui que la mort a fait taire définitivement les importunes rumeurs sur d'hypothétiques œuvres en cours, on peut réfléchir sur ce phénomène unique à une époque de lancements tapageurs et de succès fulgurants (Ezquerro, 1986, p. 15).

Amplement reconnu, Juan Rulfo tient une place fondamentale dans les lettres hispano-américaines. Il est né, sous le patronyme de Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, le 16 mai 1917 au Mexique (Sayula ?, Jalisco) et décédé à Mexico, le 7 janvier 1986. Il a été écrivain, scénariste et aussi photographe.

Nos auteurs nous ramènent à la question de la relation entre écriture et modernité. Comment la modernité d'un auteur transparaît-elle dans son œuvre ? Le fait de défier la tradition équivaut à essayer d'entrer dans le champ littéraire, à y faire circuler ses discours et, enfin, à trouver une visibilité à partir de positions semblant différentes de celles que la tradition littéraire avait assignées aux écrivains. L'analyse de l'image d'auteur dans la modernité peut se comprendre dans l'étude de chaque genre discursif que l'écrivain développe, dans sa position face à la presse ou la critique ou la façon dont il acceptait d'être photographié. L'œuvre de nos deux auteurs se présente comme une production littéraire qui explore une large variété de genres. Leurs positions s'établissent comme divers lieux d'énonciation, où ils profitent des transformations du champ littéraire pour inscrire une production alternative qui n'essaie pas de revendiquer la voix dominante.

Le corpus concernant Rulfo est composé par: *El Llano en llamas* (1953), *Pedro Páramo* (1955), *El gallo de oro* (1980); et pour l'aspect visuel, une sélection de photos prises par Rulfo, des autoportraits et portraits.



Ceci dit, et en guise de synthèse, notre recherche se propose d'étudier deux auteurs du champ littéraire latino-américain des années 50 qui, traversé par la modernité, a permis d'instaurer un espace de création symboliquement alternatif à partir de la fiction. Nous faisons allusion avec « alternatif » au fait de permettre des thématiques donnant une visibilité et une valeur à des sujets émergents dans l'espace de la modernité, d'après la voix d'auteurs dont les profils s'éloignaient de la tradition. Des auteurs défiant les styles consacrés et qui, dans un champ littéraire élargi, ont pu trouver un mode de circulation dans tout l'espace culturel<sup>2</sup>.

Le défi de ce travail est multiple : comparer deux cas complètement différents, aborder ces deux trajectoires divergentes pour comprendre quelles étaient les demandes esthétiques et auctoriales dans le champ culturel du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle et montrer comment ces auteurs ont fait partie des transformations de la modernité latinoaméricaine.

## Cadre théorique et méthodologique

Le présent travail étudie deux auteurs afin de comprendre à partir de l'histoire sociale de la littérature, les changements que traverse le champ littéraire hispano-américain des années 50. À divers moments de la recherche nous citons la notion de « nom d'auteur » suivant la réflexion qu'en propose Michel Foucault, dans son discours « *Qu'est-ce qu'un auteur ?* ». Foucault explique des éléments fondamentaux de la fonction d'auteur :

Elle ne se forme pas spontanément comme l'attribution d'un discours à un individu. Elle est le résultat d'une opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle l'auteur. Sans doute, à cet être de raison, on essaie de donner un statut réaliste : ce serait, dans l'individu, une instance « profonde », un pouvoir « créateur », un « projet », le lieu originaire de l'écriture. Mais en fait, ce qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur), n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique.

---

<sup>2</sup> Bourdieu définit comme catégories de l'analyse de la structure du champ littéraire : ses lois de fonctionnement et de transformation, la structure des relations objectives entre les positions qu'occupent les individus ou les groupes, la reconnaissance, les habitus (systèmes de dispositions) et la trajectoire des agents (Bourdieu, 1992, pp. 298-375).

Toutes ces opérations varient selon les époques, et les types de discours. On ne construit pas un « auteur philosophique » comme un « poète » ; et on ne construisait pas l'auteur d'une œuvre romanesque au XVIII<sup>ème</sup> siècle comme de nos jours. Pourtant, on peut retrouver à travers le temps un certain invariant dans les règles de construction de l'auteur (Foucault, 2004, p. 305).

Et même si Foucault aspirait à la disparition du nom d'auteur, la présence de l'écrivain est aujourd'hui impensable sans toute la mise en scène qui entoure son nom. Il nous est actuellement impossible de penser un écrit séparément de la fonction du nom de l'auteur. Le nom situe les auteurs consacrés sur la carte du champ littéraire. Nous aimerions continuer à cerner la façon de comprendre comment on trace une figure d'auteur, à partir de la conférence prononcée le 22 février 1969 par Michel Foucault devant la Société Française de Philosophie, et intitulée : *Qu'est-ce qu'un auteur ?* Le philosophe introduit quelques idées autour de la relation texte-auteur en reprenant la formulation de Beckett : « Qu'importe qui parle ? ». Cette indifférence, impliquée dans l'interrogation, devient de plus en plus provocatrice, au fil du texte, car elle fait apparaître l'idée que le nom d'auteur limite la circulation des textes car elle circonscrit leur réception.

Ce travail pense le nom d'auteur en combinaison avec différents critères classificatoires, dans la démarcation des manières d'assumer le fait d'être auteur et dans les jugements de savoir qui déterminent la circulation des idées. Il existe évidemment diverses perspectives méthodologiques. Certaines étudient l'œuvre en elle-même, uniquement dans sa dynamique interne et sa microstructure. Quelques analyses littéraires du XX<sup>ème</sup> siècle, vont plus loin dans leur manière de penser le texte, mais se placent du point de vue de la personnalité de l'auteur. D'autres ont utilisé comme catégorie essentielle le nom d'auteur en tant que fonction déterminante du discours et de sa circulation :

Dans le champ des études littéraires, où les structuralistes et les poststructuralistes avaient prononcé sa mort, l'auteur est en train de renaître de ses cendres. Si les œuvres littéraires ont longtemps été jugées à l'aune de la personnalité de leur auteur, ce contre quoi Proust s'est élevé, les études littéraires du XX<sup>ème</sup> siècle n'auront pas su faire longtemps sans la prise en compte de l'auteur, au moins comme une fonction [...] (Boileau, 2012, p. 257).

Cette recherche considère la fonction d'auteur comme un élément capital pour comprendre les textes. Pour compléter notre perspective, nous avons affirmé que notre travail se place du point de vue de la littérature comparée conjointement à la méthodologie de l'étude de cas. Comme chacun sait, la littérature comparée se doit à l'interdisciplinarité :

La littérature comparée devient donc une anthropologie littéraire conduisant à une interrogation sur les cultures. Héritière de la critique romantique, elle se situe au carrefour des différentes sciences de l'homme et prétend être une des formes modernes de l'humanisme (Franco B. , 2016, p. 14).

L'étude de cas est une méthodologie à laquelle la sociologie a fait appel pour étudier des événements particuliers, qui ne peuvent être classifiés à l'aide des outils de la méthodologie quantitative. C'est pourquoi elle est considérée comme un instrument essentiel de cette dernière. Elle a en effet apporté la possibilité de structurer l'analyse de façon à ce que le regard sociologique intervienne sur une ampleur de phénomènes difficilement comptables, comme par exemple, ceux qui ont lieu dans le champ esthétique. L'étude de cas permet d'élaborer une proposition méthodologique particulière qui dépend des circonstances et des caractéristiques de l'objet et dont les résultats ne peuvent être généralisés au-delà de la recherche elle-même. En ce sens, chaque approche est unique et représente un défi pour le chercheur.

C'est pourquoi, afin de structurer notre base méthodologique, nous avons revu quelques études qui ont contribué à la compréhension de l'auteur dans ses spécificités. La sociologue Nathalie Heinich a mené des recherches sur le champ esthétique ou les agents créateurs qu'ils soient artistes ou écrivains. Certains de ses travaux portent sur le fait d'être un auteur célèbre ou visible. Sur la célébrité et le nom qui l'identifie, Nathalie Heinich note :

Après avoir beaucoup insisté sur le rôle du visage, il nous faut ajouter un élément supplémentaire, essentiel au phénomène de la visibilité : le nom. Car il n'existe pas aujourd'hui de célébrité sans cette opération apparemment anodine, mais lourde de conditions et riche de potentialités, qu'est le fait de, comme on dit « mettre un nom sur un visage » (Heinich, 2012, p. 12).

Certains sociologues conçoivent ce phénomène de la célébrité et de la visibilité des auteurs à partir de leur relation avec le champ culturel. Dans *Les règles de l'art. Genèse*

*et structure du champ littéraire* (1992), Bourdieu tente de comprendre la genèse du champ littéraire, les croyances qui le soutiennent et les intérêts des jeux symboliques. Il y explique sa conception d'un champ, comme un réseau de relations objectives tissées depuis différentes positions, à partir de la référence de l'œuvre d'un auteur consacré. Cet ouvrage offre un modèle général adapté à plusieurs terrains où les pratiques culturelles génèrent des biens symboliques. Pour Gisèle Sapiro :

La théorie du champ élaborée par Pierre Bourdieu entendait dépasser l'opposition entre approches interne et externe des productions culturelles. L'analyse interne se focalise sur le déchiffrement, plutôt sur l'acte créateur [...] À l'inverse, l'analyse externe tend à réduire les œuvres à leurs conditions matérielles de production et de réception (Sapiro, 2007, p. 65).

La dynamique du champ se base sur les luttes entre diverses positions, et s'exprime fréquemment dans le conflit entre les traditions établies et le défi des nouvelles formes de pratiques culturelles. Aussi, malgré la perméabilité des champs culturels, l'affrontement entre les positions et les dispositions est plus constant, étant donné que les lieux offerts par le champ sont peu institutionnalisés et manquent de garantie juridique. Pour se constituer en champ que l'on peut transgresser et ébranler, au moyen de la contestation symbolique, l'espace de la production culturelle s'organise comme un terrain de luttes pour la définition des agents désirant y entrer ou rester à la place qu'ils ont atteinte. C'est pourquoi les champs culturels ne fonctionnent pas comme des structures fermées. De nouveaux agents peuvent ainsi s'y intégrer, dans la mesure où ils sont capables d'accumuler un capital symbolique et d'accepter les relations pratiquées dans un système de production intellectuelle.

Comme le signale García Canclini, le concept de champ vise une compréhension des textes en relation avec le contexte et la dynamique où ils sont apparus. Pierre Bourdieu offre des catégories fondamentales pour comprendre le champ culturel en tant que dynamique. Il mentionne les stratégies d'entrée qui se consolident comme déviations différentielles des discours consacrés ; autrement dit : le pari de la rupture (Bourdieu, 1992, pp. 115, 270). Puis, il analyse la manière dont un nouvel auteur utilise les dispositions établies dans le champ ; c'est-à-dire comment il adapte sa proposition aux règles définies dans un champ culturel pour obtenir légitimité et reconnaissance. Il ajoute un autre concept capital : la trajectoire, un ensemble de positions et de relations permettant d'accumuler un capital symbolique. Bien que ces concepts nous aient été

essentiels, notre lecture prend néanmoins en compte les critiques formulées au sujet du système d'interprétation des questions culturelles et symboliques que propose Bourdieu. Par exemple, celles que développe Néstor García Canclini dans le prologue –« La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu »– du livre *Sociología y cultura* (Bourdieu, 1990), lorsqu'il signale comment en prétendant expliquer la structure de tous les champs selon la tension qu'établissent la distinction de ceux qui possèdent le pouvoir et la prétention de ceux qui y aspirent, on laisse de côté l'analyse du fonctionnement spécifique et les qualités internes de chacun d'eux (1990, p. 20). En d'autres termes, pour Canclini l'attention prêtée à la lutte ne permet pas d'apprécier les spécificités qui se mettent en place dans le processus dialogique qu'entreprend chaque projet créateur.

En ce sens, dans *Culturas Híbridas* (1990), García Canclini affirme que la littérature ne peut continuer à être analysée par les seuls critères esthétiques ou à partir de la catégorie académique traditionnelle :

Lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean "expresión de sus creadores" (García Canclini, 2000, p. 18).

Dans cette optique, on peut envisager une perspective du champ à partir des réflexions proposées par García Canclini et Jesús Martín-Barbero. Ces auteurs ont travaillé à l'aide de conceptions fondamentales de l'analyse des champs culturels dans une Amérique latine, multiple dans ses voix et ses esthétiques, où l'on dépasse les frontières qui circonscrivent la tâche de l'écrivain et de l'intellectuel dans l'institution littéraire pour faire des incursions dans les médias ou dans la sphère politique. Suite à ces déplacements de la sphère populaire naît un climat propice à de nouveaux thèmes, lieux d'énonciation et auteurs, qui prennent place dans l'agenda du champ culturel latino-américain. Cette amplitude permet ce que García Canclini nomme, au début de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, l'accroissement du marché culturel, qui selon lui favorise :

la especialización, el cultivo experimental de lenguajes artísticos y una mayor sincronía con las vanguardias internacionales. Al ensimismarse el arte culto en búsquedas formales, se produce una separación más brusca entre los gustos de las élites y los de las clases populares y medias controlados por la industria cultural (García Canclini, 2000, p. 83).

Bien que cette théorie ait vu le jour dans les années 80, selon Dominique Viart, les réflexions autour de la notion de « champ littéraire », qu'elles critiquent son déterminisme ou considèrent la personnalité de l'écrivain, stimulent encore aujourd'hui le débat littéraire. À ce propos, Viart assure :

Quoi qu'il en soit, et sans préjuger ici des apports ou des errements de telle ou telle théorie, force est de reconnaître l'intérêt de tout ce qui contribue à construire l'œuvre littéraire comme un espace conflictuel, un champ de forces de diverses natures, dont le texte est le témoin ultime (2007, p. 18).

La sociologie tente d'aller au-delà de l'autonomie du texte comme objet universel et de comprendre son fonctionnement et son existence autour de son contexte. La dynamique du champ propose un mode de lecture de l'entrée et de la trajectoire d'un agent culturel. Ainsi, les outils méthodologiques consistent-ils en une série de notions et catégories capitales qui comprennent que les individualités peuvent éclairer le collectif. « Donc dire qu'un point de vue est un point dans un espace, c'est dire que pour comprendre un point de vue il faut comprendre l'espace dans lequel il est situé » (Zink, 2002, p. 129).

Dans son livre *Pourquoi Bourdieu ?*, Nathalie Heinich nous rappelle des éléments essentiels de la théorie de cet auteur. La « sociologisation » de l'acte créateur peut contenir un aspect réducteur car elle désarticule des mythes qui ont fleuri autour de l'auteur : « contrairement à la conception idéaliste qui gouverne le regard esthète à l'art, l'artiste ne peut plus être considéré comme « créateur incréé », puisqu'il est le produit des forces collectives à l'œuvre dans le champ ; dans cette perspective, le sujet, l'individualité, l'originalité, la singularité » (Heinich, 2007, p. 119).

En ce sens, la notion d'*intellectuel*, ne se réfère pas au subjectivisme de la philosophie pour assumer le terme « producteur » ou « agent ». Bourdieu définit le *producteur culturel* (synonyme potentiel d'écrivain, de philosophe, de peintre...) comme celui qui développe la création comme un acte de communication. Il élabore cette définition par rapport à la position du créateur en tant que communicateur dans la structure du champ intellectuel. Ce concept introduit de nouveaux éléments pour notre

analyse, puisqu'il se focalise sur les règles qui permettent aux sujets d'entrer dans le champ intellectuel et de participer à sa dynamique :

On peut lire un roman sans se poser à un moment ou à un autre la question de sa provenance. Pour le lecteur contemporain, cette question est plus ou moins résolue une fois pour toutes par le fait que le nom fait partie, la plupart du temps, du répertoire des gens cultivés : c'est soit celui d'un auteur appartenant déjà au panthéon de la littérature mondiale, soit celui d'un auteur contemporain dont on a entendu parler dans la presse ou les médias (Couturier, 1995, p. 25).

Comprendre l'idée de *producteur culturel* implique une analyse des auteurs en fonction non seulement de ce qu'ils communiquent, mais aussi de la manière dont ce discours leur attribue une image qui leur accorde une position dans la sphère de la légitimité afin de faire fonctionner leur message. La nécessité de se pourvoir d'une légitimité culturelle incite les créateurs à utiliser la littérature et l'art comme un moyen de communication pour accéder à des espaces de pouvoir qui n'étaient réservés qu'aux élites économiques et politiques. En ce sens, pour un écrivain ne provenant pas des classes dirigeantes, construire une identité reconnue dans le champ littéraire peut se transformer en une forme de supériorité :

Un des enjeux centraux des luttes littéraires (etc.) est le monopole de la légitimité littéraire, c'est-à-dire, entre autres choses, le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain (etc.) ou même à dire qui est écrivain : ou si l'on préfère, le monopole du *pouvoir de consécration* des producteurs ou des produits. Plus précisément, la lutte entre les occupants des deux pôles du champ de production culturelle a pour enjeu le monopole de l'imposition de la définition légitime de l'écrivain (Bourdieu, 1992, p. 311).

Les auteurs nouveaux arrivants dans le champ littéraire ont à payer, selon Bourdieu, un *droit d'entrée* qui consiste à reconnaître la valeur du jeu et à assumer certains principes de son fonctionnement. Ce concept indique que les relations entre l'auteur et le public, comme celles qui existent entre l'auteur et l'ensemble des agents qui constituent son champ intellectuel, sont basées sur un jugement établi sur la valeur et la vérité de l'œuvre, lequel est nécessairement collectif (Bourdieu, 1992, pp. 250-256). C'est-à-dire que tant le jugement esthétique que l'intention créatrice qui prend forme dans une publication, répondent à des relations sociales spécifiques. Dans le champ

culturel, la compétence se fonde sur la construction d'une autorité inhérente à la consécration et au prestige d'un auteur. Dans le processus d'intégration, nous lirons la relation avec les autres auteurs comme un aspect central de cette autorité : ceux qui dominent le capital essaient de le conserver (les auteurs consacrés), tandis que les nouveaux arrivants doivent utiliser des stratégies pour renverser cette domination. Il est évident que le *droit d'entrée* cité plus haut –dont doit s'acquitter un nouvel agent– est en étroite relation avec les caractéristiques du champ et ce qui y a été défini comme jugement littéraire. À ce propos, Jérôme Meizoz signale :

Ainsi, un nouvel écrivain entre dans un champ littéraire où coexistent conflictuellement des modèles traditionnels issus d'époques diverses, des problématiques en vogue (état d'un genre, débat sur la versification, le style, etc.). Ces débats constituent *un espace des possibles* littéraires (génériques, thématiques, stylistiques, etc.), historiquement variable, et toujours en équilibre instable : l'espace des possibles peut être investi ou contesté par les nouveaux entrants du champ, porteurs et importateurs de possibles neufs (styles nouveaux, créations transgéniques, recours à des modèles extra-nationaux introduits par la traduction, etc.) (Meizoz J. , 2004, p. 23).

Sur la carte des positions, un auteur commence à accumuler un capital symbolique qui autorise sa consécration et augmente ses droits de producteur culturel. Son entrée depuis divers lieux, éclaire le champ littéraire et nous mène à une autre définition centrale : l'*Habitus* comme « système de dispositions » qui détermine les relations en fixant des principes, qui génèrent et organisent des pratiques et des représentations que les agents adaptent objectivement pour atteindre leurs résultats (Bourdieu, 1994, pp. 363-365). Le champ impose donc ses règles et les auteurs les adaptent en fonction de leur objectif. Tout texte peut être lu à partir d'une série de représentations et de pratiques qui se traduisent en résultats pour les écrivains. Un sujet émergent doit affronter l'institution académique, dans les aspects qui rendent son discours illégitime, et se prévaloir des dispositions qui le justifient. Pour participer à la dynamique, tout auteur doit accepter ces règles, basées sur des relations sociales objectives. Chaque *producteur culturel* établit une relation entre ses « habiletés » et les pratiques imposées comme légitimes. En tant que produit de l'*habitus*, la *stratégie* ne se fonde pas sur un calcul conscient, mais est le résultat de dispositions inconscientes par rapport à l'orientation spécifique de la pratique culturelle. L'*Habitus* définit les dispositions qui génèrent des pratiques adaptées à des situations spécifiques, puisqu'il est formulé comme une sorte de sens pratique permettant



à chaque agent de savoir quoi faire dans une situation donnée ou qu'en attendre à l'avenir (Bourdieu, 1994, p. 45). Il existe ainsi une relation entre la position qu'occupe l'agent dans le champ et l'état de cette *problématique légitime*, qui détermine les problèmes ou les thèmes sur lesquels la confrontation est permise et qui constitue des valeurs en lutte à l'intérieur du champ, orientant la recherche de solutions :

C'est par rapport aux états correspondants de la structure du champ que se déterminent à chaque moment *le sens* et la valeur sociale des événements biographiques, entendus comme des *placements* et des *déplacements* dans cet espace, ou, plus précisément, dans les états successifs de la structure de la distribution des différentes espèces de capital qui sont en jeu dans le champ, capital économique et capital symbolique comme capital spécifique de consécration. [...] Toute trajectoire sociale doit être comprise comme une manière singulière de parcourir l'espace social, où s'expriment les dispositions de l'habitus (Bourdieu, 1992, pp. 359-360).

Dans *Raisons pratiques* (1994), Bourdieu énonce la Stratégie, les dispositions et la trajectoire comme des concepts clés dans la théorie du champ, tous liés à l'idée que chaque agent assume ou souhaite atteindre une position dans le champ. La Stratégie se comprend dans la lutte des dominants et des prétendants par rapport « à l'état de la problématique légitime, c'est-à-dire de l'espace des possibilités des luttes antérieures qui tend à définir l'espace des prises de position possibles et à orienter ainsi la recherche de solutions » (Bourdieu, 1994, p. 71). Une référence permet de comprendre la posture d'un auteur dans le champ littéraire, c'est sa relation avec la tradition académique. La tradition s'érige à partir des discours qui ont été consacrés et occupent une place centrale dans le réseau discursif d'une époque. Cette relation fonctionne selon les distances et les proximités que les discours établissent avec les sujets, et les modes de représentation que la tradition littéraire a construits. Entrer dans le champ implique d'être accepté comme un participant légitime, c'est-à-dire d'accumuler son propre capital (intellectuel, culturel ou symbolique) de façon à ce que ce dernier permette au producteur culturel d'obtenir le meilleur bénéfice de sa participation.

Le concept d'autonomie *relative* que propose Bourdieu, définit l'autonomie des champs, en attribuant à chaque système ses lois propres, qui renvoient à un type

particulier de légitimité formulé par des instances spécifiques de sélection et de consécration déterminées en interne :

C'est seulement dans un champ littéraire et artistique parvenu à un haut degré d'autonomie [...] que tous ceux qui entendent s'affirmer comme membres à part entière du monde de l'art, et surtout ceux qui prétendent y occuper des positions dominantes, se sentiront tenus de manifester leur indépendance à l'égard des puissances externes, politiques ou économiques ; alors, et alors seulement, l'indifférence à l'égard des pouvoirs et des honneurs, même les plus spécifiques en apparence, comme l'Académie, voire le prix Nobel, la distance à l'égard des puissants et de leurs valeurs, seront immédiatement comprises, voire respectées, et, par-là, récompensées et tendront de ce fait à s'imposer de plus en plus largement comme des maximes pratiques des conduites légitimes (Bourdieu, 1992, p. 94).

Le degré d'autonomie est l'un des concepts de Bourdieu qui nous pose le plus de problèmes et nous le discuterons. Ce modèle, utile à partir de l'idée du macrocosme, a certaines limites, car il n'embrasse pas le vaste espace de ce dernier. Une de ses limitations évidentes tient à ce qu'il n'intègre pas le problème du manque de rémunération dans le champ culturel. Pour Bernard Lahire, une façon d'intégrer le fait « d'exercer un second métier » a à voir avec « La double vie des écrivains de jeu littéraire » :

Le concept de jeu littéraire désigne un champ secondaire, très différent dans son fonctionnement de champs parents –champs académiques et scientifiques notamment- qui disposent des moyens économiques de convertir les individus et participants en agents permanents [...] Les écrivains sont le plus souvent conduits à effectuer des va-et-vient permanents et à partager leur temps entre l'univers littéraire et l'univers d'appartenance de leur « second métier » (Sayre & Lahire, 2011, p. 143).

Cette discussion du concept d'autonomie nous amène à une condition qu'il est indispensable de prendre en compte au cours de cette recherche : en divers aspects, la *théorie des champs* ignore la complexité du contexte latino-américain puisqu'elle a été conçue à partir de l'analyse des espaces intellectuels européens, évidemment différents dans leur exercice. Plusieurs conditions déterminent d'importantes différences des champs culturels latino-américains –telles que celles mentionnées plus haut– : une modernité inégale, des circonstances sociopolitiques changeantes, ou la normalité avec

laquelle les intellectuels participent à d'autres champs au-delà du littéraire. Dans un espace littéraire où sont inclus des sujets qui forgent leur légitimité à partir de la presse, l'activité politique ou les médias, des catégories comme « l'art pur » n'ont pas de sens, vu que le champ littéraire est un espace où l'autonomie n'existe pas. Toutefois, même si les champs latino-américains ne sont pas autonomes, ce débat sur l'autonomie existe dans des champs hybrides comme le latino-américain. Il implique en effet d'autres aspects, et devient significatif pour comprendre la hiérarchisation et la relation de forces symboliques pour les producteurs littéraires.

C'est à cause de ces différences que la perspective de notre travail prend comme référence les recherches sur les champs latino-américains développées par Néstor García Canclini et Jesús Martín-Barbero. Ces auteurs ont travaillé à partir de quelques concepts fondamentaux de la théorie des champs culturels, en modulant leur perspective en fonction de circonstances déterminantes de l'espace latino-américain pour l'analyse, telles que : la disparition de la frontière entre les biens savants et populaires, la dépendance entre tradition et modernité, la relation entre les médias et la culture académique et l'influence des discours dans les processus sociaux.

Toute cette perspective théorico-méthodologique nous offre un cadre pour définir où se situent nos écrivains. En revenant à notre question de départ concernant les auteurs dans le cadre de la modernité, nous aimerions reprendre les questions que Jérôme Meizoz pose dans *La fabrique de singularités* et qui s'intègrent parfaitement dans notre recherche :

Quels sont les cadres qui régissent l'énonciation littéraire dans la modernité ? Comment les positionnements d'auteurs les singularisent-ils dans le champ littéraire ? Quel est leur rapport aux publics ? De quelle manière le traitement des genres et des styles participe-t-il de la pluralité des postures auctoriales. En quoi le corps physique des écrivains est-il engagé dans leur présentation de soi ? (Meizoz J. , 2011, p. 8).

Les questions que pose Jérôme Meizoz reflètent clairement le type de préoccupations qui sous-tendent notre recherche et que nous aborderons, en profondeur et dans leur particularité, dans chaque chapitre. C'est pourquoi dans le corps de cette étude nous chercherons à comprendre les différents modes d'énonciation à partir des genres discursifs et de l'image de l'auteur. Jérôme Meizoz a posé le concept de *Postures*

*littéraires* sur la manière dont se présentent les auteurs et les confrontations qu'ils assument –souvent des ruptures–. Cette notion nous permet d'analyser la façon dont les auteurs forgent une image et comment celle-ci fonctionne dans le champ. La posture se construit dans la structure dynamique du champ intellectuel et se présente comme un système d'interactions qui passe par l'image de l'auteur. Cette dernière est un catalyseur qui envoie un message sur soi et son projet créateur. Il s'agit d'essayer de comprendre comment l'image propose que l'auteur s'établisse à partir de sa prétention à une consécration culturelle. Cette prétention culturelle peut déboucher sur des conflits, définis par les lignes de force du champ culturel. Meizoz établit le concept de posture et le transforme en principe fondamental de ses recherches :

La « posture » est ma manière singulière d'occuper une « position » dans le champ littéraire. Connaissant celle-ci, on peut décrire comment une « posture » la rejoue ou la déjoue. Qui fait imprimer un ouvrage [...] impose une image de soi qui dépasse les coordonnées d'identité du citoyen [...] il permet de marquer une nouvelle identité énonciative (Meizoz J. , 2007, p. 18).

Ce concept de posture sera cardinal dans notre recherche car il croise le concept de champ culturel avec l'idée que l'artiste se fabrique une identité énonciative qui le positionne dans le champ et qui reste définitivement liée à une identité particulière. Pour Meizoz, la littérature est une somme de pratiques discursives et non discursives. Il montre que pour comprendre la singularité de la « prise de rôle » d'un auteur, il faut assimiler les imaginaires de son époque. Pour lui, les auteurs ont recours à un type de présentation particulier et d'un point de vue sociologique et anthropologique on peut analyser « la spectacularité dans laquelle baignent les activités sociales » (Meizoz J. , 2016, p. 14).

La spectacularité, que nous venons de mentionner, s'exerce sur la relation de l'auteur face au public, et répond tant à sa position qu'à son image. Pour comprendre ce croisement, nous allons observer quelques photographies des auteurs. Selon Jean-François Loutte :

L'image médiatique, qu'elle soit photographique, filmique, télévisuelle, réaliserait alors par de nouveaux moyens cet antique désir : doubler son corps charnel d'un autre corps, fantasmatique et glorieux, un corps d'auteur qui soit

mieux garanti, assuré d'un au-delà de l'éphémère, transfiguré par les rituels de la reconnaissance sociale (2003, p. 8).

Une partie de la délimitation du cas de chacun des auteurs qui nous occupent, et de leurs postures auctoriales, est basée sur l'observation de l'image que nous pouvons saisir à partir de la photographie. À propos du thème de l'image photographique, Didi-Huberman affirme :

J'oserai dire que, par définition –parce que l'image est d'abord de quelque chose d'autre– il ne peut pas y avoir d'ontologie de l'image. On ne peut pas dire : l'image, c'est ceci ou cela. On peut seulement dire : cette image travaille comme ceci ou comme cela, se transforme comme ceci ou comme cela (2011, p. 103).

En ce sens, la photographie devient un élément fondamental de la construction de l'image de l'auteur. C'est pourquoi nous examinerons, ou pour reprendre les termes de Didi-Huberman, nous chercherons à comprendre comment travaille l'image photographique pour nos auteurs.

Un aspect caractéristique de la manière dont les écrivains que nous avons choisis se sont construits, est qu'en tant qu'auteurs aux profils complexes et grâce à l'image, ils ont contribué à créer des récits, et même à forger des mythes autour de leurs biographies, miroirs de leur œuvre. Selon Andrea Schincariol : « Répertoire d'images à lire, la photographie est aussi et surtout à l'origine d'un nouveau *stock* d'images à voir. L'invention de Daguerre ouvre au public l'horizon de nouvelles visibilitées. Il paraît que le cercle des littéraires fut très sensible à cette ouverture » (Schincariol, 2014, p. 19). La visibilité de ce sujet étrange, excentrique, qu'est l'écrivain de la modernité fait qu'il trouve dans la photographie une occasion de se construire en complément de son œuvre.

Notre recherche propose d'analyser les textes en nouant une relation avec l'image de l'auteur, qui traduit à son tour une position dans le champ. Nous pensons que la modernité a accordé une grande importance à la possibilité de construire une image et de la faire circuler dans les médias, qui touchaient des groupes plus larges que les seuls lecteurs. La compréhension de l'auteur dans la modernité exige donc d'aller vers la construction qui a lieu au-delà des lignes des textes : « La réalité extra-littéraire est produite également par les photographies que les éditeurs prennent souvent soin de placer au cœur du texte » (Boileau, 2012, p. 257).

Pour clore cette introduction, en guise de synthèse, nous voudrions rappeler que notre objectif central se fonde sur les problématiques suivantes : l'analyse du nom d'auteur associé à la singularité de l'image d'un écrivain ; la représentation des sujets modernes dans la fiction comme une forme de défi à la tradition ; l'affirmation d'une identité hétérogène d'écrivain construite à travers l'exploration de divers genres discursifs ; la réaction de la critique face à l'écriture/image de ces auteurs. Toutes ces perspectives reposent sur le principe selon lequel la participation des auteurs au champ littéraire passe par des processus de construction d'image associée à un nom, en rapport à la consécration et au prestige que les écrivains sont capables d'accumuler. En ce sens, l'image que forgent ces auteurs de la modernité permet de proposer de nouvelles références pour comprendre cette période, de suggérer des débats alternatifs à ceux proposés par l'historiographie et de remettre en question les considérations établies sur la représentation des subjectivités du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle en Amérique latine.



# Chapitre 1. Qui était Gloria Stolk ?

A pesar de la calidad de su novelística, es poco lo que la ha [sic] apreciado después de su desaparición. Domingo Miliani apenas le dedica una veintena de palabras perdidas en un párrafo perdido: "Gloria Stolk es autora entre otros libros de Bela Vega (1953), Amargo el fondo (1957), Cuando la luz se quiebra (1961)". Ni siquiera califica su narrativa ni demuestra haberse interesado en absoluto por su trabajo.

Eduardo Casanova

Nous voudrions, dans ce premier chapitre, réfléchir sur la figure d'auteur de Gloria Stolk. Née en 1912, à Caracas, elle a joué un rôle important dans la professionnalisation des femmes vénézuéliennes –que ce soit comme fondatrice d'un département à l'université, journaliste, écrivain ou encore diplomate–. Gloria Stolk a réussi à s'inscrire sur cette carte en pleine mutation, mobilisant un espace qui incluait très peu d'auteurs.

Pour comprendre sa figure d'auteur, nous allons reconstituer la brillante trajectoire de Gloria Pinedo de Marchena à partir de ses postures d'auteur et d'événements marquants de sa carrière ; même si elle a été mise en marge de notre mémoire littéraire. Pour Jérôme Meizoz chaque auteur à partir de ses postures tente de créer une impression de singularité :

une posture d'auteur renvoie simultanément à un répertoire collectif et à un geste unique, non réitérable. Dans la modernité littéraire où le processus d'individuation décrit par Norbert Elias ne cesse de s'imposer, l'injonction à l'originalité et à la singularité a éduqué nos sens à percevoir une « parole



singulière » selon l'expression de Laurent Jenny (1990) (Meizoz J. , 2016, p. 55).

Nous commencerons par répondre aux questions suivantes : Qui était-elle, dans quel contexte historico-littéraire a-t-elle écrit et quelle a été son envergure ? Commençons par parcourir le contexte historique de son époque, fondamental pour la constitution et la discussion du sujet féminin. La décennie des années 50 a marqué un tournant dans la configuration du champ littéraire en Amérique latine, et ce changement a induit une nouvelle carte du champ culturel. En conséquence, on a assisté à la prolifération de récits inusités qui offraient en outre des typologies de personnages inédites. Parallèlement, cette nouvelle configuration a laissé de la place à des écrivains au profil très différent de celui qui constituait le canon littéraire. Toutes ces circonstances ont en quelque sorte modelé un espace d'éclosion d'idées nouvelles.

Le Venezuela subit de profondes transformations au XX<sup>ème</sup> siècle, qui le convertiront d'un pays éminemment rural en un pays urbain, essentiellement à cause de l'exploitation pétrolière qui débute approximativement à ce moment-là. Le XIX<sup>ème</sup> siècle se termine par une série de révolutions qui portent au pouvoir Cipriano Castro, qui sera renversé par Juan Vicente Gómez en 1908. En 1910, Juan Vicente Gómez instaurera une dictature cruelle qui durera jusqu'à sa mort en 1935.

Après la mort de Gómez, débute une transition vers la démocratie avec l'institution de deux gouvernements qui ont avancé dans la reconnaissance des droits politiques et sociaux des Vénézuéliens. Le Général Eléazar López Contreras assume le poste de *Encargado de la Presidencia* jusqu'en 1936, pour assurer plus tard pendant sept ans la *Presidencia Constitucional*. Durant cette période, quelques libertés commencent à fleurir, telles que la liberté de presse, des libertés civiles, des programmes d'assistance sanitaire, la création de musées et de banques. Le climat devient propice à la correction des erreurs de la dictature et on décrète l'amnistie pour les prisonniers politiques.

La période de transition se poursuit et, en 1941, le Congrès installe à la présidence un autre militaire, Isaías Medina Angarita. Malgré son origine militaire, durant son gouvernement les progrès ont continué sur le plan social. Au niveau économique une Loi d'Hydrocarbures a été promulguée en 1943 ; elle rapportera des bénéfices au pays. Dans le domaine politique, soulignons l'élection directe des députés, le vote des femmes, la légalisation de tous les partis, et le retour des exilés politiques. Ce fut un gouvernement

aux intentions modernisatrices. Il a mené à bien le premier plan d'enregistrement d'état-civil vénézuélien (carte nationale d'identité) en 1944, une réforme agraire, et entrepris un processus d'urbanisation et d'assainissement des villes.

Un coup d'État fera obstacle à cet élan démocratique en 1945. Une Junte Révolutionnaire de Gouvernement est instaurée. Elle est présidée par Rómulo Betancourt. La Junte appelle à des élections et l'écrivain Rómulo Gallegos devient le premier président vénézuélien élu au suffrage direct, en 1948. Un coup d'État a lieu le 24 novembre, et une Junte Militaire prend le pouvoir. Elle est composée de ceux-là mêmes qui s'étaient rebellés. Parmi eux, l'élu pour assurer la présidence, Carlos Delgado Chalbaud, est assassiné. Germán Suárez Flamerich endosse alors la présidence par intérim. Puis Marcos Pérez Jiménez assume la présidence en ignorant le triomphe du *Frente Electoral*, et en avril 1953 il est proclamé *Presidente Constitucional* pour cinq ans. Ainsi débute une dictature personnaliste qui a limité les libertés civiles, promulgué la censure, poursuivi sans pitié ses opposants et contrôlé d'une main de fer les moyens de communication.

Cette censure a marqué la mémoire vénézuélienne. En effet, comme la majeure partie de l'information émanant des médias audiovisuels et de la presse était réglementée par le régime, cette dernière fonctionnait comme un appareil de propagande. Lus à la lumière du passé, nous pouvons avoir l'impression que les textes de diffusion nationale n'ont fait que louer la dictature. À rebours l'historiographie s'est consacrée à un travail de mémoire sur le régime oppresseur et l'opposition politique qui réussit à le renverser.

Nous voulons dire par là que l'histoire politique écrite depuis la démocratie, s'est centrée sur la manière dont s'est déroulée la fin d'un régime autocratique et oppresseur, et sur les limitations qu'il a imposées. D'où une historiographie moins dédiée à la production littéraire. Toutefois, la presse et les revues culturelles vénézuéliennes, publiées à cette période, nous permettent de comprendre que s'opérait aussi un changement dû à l'accroissement des médias. On saisit leur ferveur à l'égard des thèmes culturels et leur intérêt pour la projection de nouvelles subjectivités. Ce qui peut nous sembler paradoxal. Or, malgré la répression ambiante, due à la présence d'un régime autoritaire, naissaient parallèlement de grands travaux de développement urbain, et l'économie du Venezuela s'ouvrait au marché mondial.

Dans ce contexte de modernisation, malgré les limites imposées par le régime, nous observons aussi à ce moment-là une envie de la part des écrivains émergents, celle de prendre place dans l'espace public. Nous constatons une plus grande présence des écrivaines, et parmi celles qui ont fait partie de l'espace culturel vénézuélien, Gloria Stolk se distingue nettement. Son cas est notoire, vu l'étendue de son travail littéraire et journalistique, sans compter la diversité de genres qu'elle a explorés, tels que : romans, contes, feuilletons, poésie, manuels de beauté, chronique de presse et critique littéraire. De plus, Stolk a utilisé dans les médias des modes de circulation contrastés : articles hebdomadaires, chronique sociale, livres et revues féminines. Toute cette trajectoire aboutit à une production très hétérogène : *Rescate y otros poemas* (1950), *Diamela* (1953), *Bela Vegas* (1953), *14 lecciones de belleza* (1953), *37 Apuntes de crítica literaria* (1955), *Los Miedos* (1955), *Amargo el fondo* (1957), *Cielo Insistente* (1960), *Cuando la luz se quiebra* (1961), *Ángel de piedra* (1962), *América cuenta. Antología del Cuento Americano* (1965), *La casa del viento* (1965), *Manual de los buenos modales* (1967) *Francisco Fajardo: crisol de razas* (1968), *Vida y pasión de Teresa de la Parra* (1972), *Cuentos del Caribe* (1975) et *Thérèse Thiboutot/Teresa de la Parra* (1978)<sup>3</sup>. Elle a produit dans le même temps des conférences, des articles pour la *Revista Nacional de Cultura* et des chroniques hebdomadaires pour les journaux *El Nacional*, *El Universal* et *La Esfera*. En dehors de ses productions dans la presse et les revues, elle a eu une présence importante grâce aux notes écrites sur elle. L'heure de gloire de son œuvre romanesque est la publication de *Amargo el fondo* (1957), qui recevra le prix Arístides Rojas<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Un texte curieux montre l'importance de l'écrivaine dans le champ littéraire : la sélection de contes *América cuenta* (1965) faite et préfacée par Gloria Stolk. Ce texte inclut des écrivains de renom de toute l'Amérique. Parmi eux, citons : Borges, J. L.; Diez De Medina, F.; Guimarães Rosa, J.; Thiboutot, T.; García Márquez, G.; Dobles, F.; Carpentier, A.; Bombal, M. L.; Icaza, J.; Saltrue; Faulkner, W; Parker, D.; Arévalo Martínez, R.; Faine, J.; Castro H., A.; Rulfo, J.; Cardenal, E.; Jurado, R. H.; González, J. N.; Alegría, C.; González, J.L.; Bosch, J.; Quiroga, H.; et l'artiste Mateo Manaure (mise en page et couverture).

Image tirée de la page :  
[https://http2.mlstatic.com/america-cuenta-relatos-gloria-stolk-tapa-dura-mateo-manaure-D\\_NQ\\_NP\\_308601-MLV20381797251\\_082015-F.webp](https://http2.mlstatic.com/america-cuenta-relatos-gloria-stolk-tapa-dura-mateo-manaure-D_NQ_NP_308601-MLV20381797251_082015-F.webp)

<sup>4</sup> Le prix Arístides Rojas avait une grande importance dans l'événementiel culturel vénézuélien. Parmi les écrivains lauréats de ce prix, citons : Miguel Otero Silva, Arturo Úslar Pietri et Guillermo Meneses.

Il est important de l'avoir à l'esprit par rapport à l'écriture des femmes au XX<sup>ème</sup> siècle en Amérique Latine :

ellas ingresan al campo como sujetos subordinados que carecen de la legitimidad de aquéllos para hacer uso de la palabra y ejercer públicamente el oficio de la letra. En este marco, las escritoras despliegan una trayectoria donde la creación literaria, y escrituraria en general, se articula con otras acciones ligadas a la gestión y la crítica, a partir de lo cual ellas van dando solidez tanto a la autoría femenina como a la presencia de sus discursos en el campo cultural (Alzate & Doll, 2014, p. XII).

Cette trajectoire d'où ressort la professionnalisation de l'écrivain et la visibilité de la femme dans des espaces autres que domestiques, nous fait penser à une image d'auteur qui correspond à la modernité. Dans notre cadre théorique nous avons mentionné un concept élaboré par Bourdieu : le *droit d'entrée*. Un des aspects de ce concept concerne les relations entre l'auteur et l'ensemble des agents composant son champ intellectuel ; elles sont basées sur un jugement institué de la valeur. C'est-à-dire que, tant le jugement esthétique que l'intention créatrice qui prend forme dans une publication, répondent à des relations sociales spécifiques. Nous avons également signalé qu'un sujet émergent doit affronter l'institution littéraire dans les aspects qui rendent son discours illégitime et essayer de se prévaloir des dispositions qui le justifient. Pour entrer dans la dynamique, tout auteur doit passer par l'acceptation de ses règles, fondées sur des relations sociales objectives. Chaque *producteur culturel* tente une relation de force afin de légitimer ses capacités. Une des voies qui permet à un auteur émergent de défendre ses compétences est de se présenter comme successeur d'une tradition légitimée ou, au contraire d'essayer de la détruire (Bourdieu, 1992, pp. 94-96). Tout ce rappel théorique explique la relation de notre auteure avec la tradition.

Stolk s'inscrit comme un écrivain légitimé par l'écriture féminine au Venezuela. Elle développe son parcours en profitant du fait que la littérature vénézuélienne avait donné une auteure remarquable, ayant même réalisé la prouesse d'être traduite dans plusieurs langues. Il s'agit évidemment de Teresa de la Parra dont la présence capitale continue à être la référence phare de la littérature féminine. De la Parra est considérée comme l'une des pionnières de l'écriture féminine et aussi comme l'auteure vénézuélienne la plus importante de la première partie du XX<sup>ème</sup> siècle vénézuélien.

Nous sommes revenue au rôle central de Teresa de la Parra dans la littérature, car ce sera notre point de départ pour montrer aux lecteurs la place qu'occupait Gloria Stolk dans la littérature vénézuélienne des années 50. Ana Teresa del Rosario Parra Sanojo (1889) est une des écrivaines vénézuéliennes les plus importantes. Très active dans la vie culturelle de Caracas, à 21 ans, on lui propose d'écrire un discours en réponse à celui de doña Paz de Borbón en hommage aux femmes vénézuéliennes. En 1922, sous le pseudonyme de Teresa de la Parra, elle écrit son roman *Diario de una señorita que se fastidiaba* qui paraîtra ensuite en 1924 sous le titre de *Ifigenia*. Le premier prix de l'Institut Hispanoaméricain de la Culture Française lui sera attribué, ce qui lui permettra de publier son œuvre en français et en espagnol. En 1929, elle fait paraître *Las memorias de Mamá Blanca* et sa consécration littéraire s'avère définitive. Outre son activité littéraire, ce sera une intellectuelle active, ce qui est manifeste dans ses conférences, qui parlent de l'importance de la femme dans la conquête, la colonie et l'indépendance de l'Amérique.

Prenons l'exemple de *Epistolario Íntimo de Teresa de la Parra* (De la Parra, 1953), qui paraît à un moment où l'écrivaine faisait déjà partie du canon littéraire vénézuélien, car les auteurs invités à y participer étaient renommés dans le champ littéraire. Ce texte est composé de lettres envoyées par l'écrivaine. Il comporte deux prologues signés par Rafael Carias et une lettre adressée à Carias par le seul nom féminin apparaissant parmi ceux d'un nombre important d'intellectuels, qui se retrouvent dans cet hommage à l'œuvre de De la Parra. L'écrivaine qui se glisse dans l'index dominé par des signatures masculines, signe Gloria Stolk<sup>5</sup>. Imitant De la Parra, au lieu d'un prologue, elle écrit une lettre à Carias, grand ami de la première, et ce geste nous paraît très significatif. Non seulement parce qu'il nous laisse supposer la place importante qu'occupait Stolk dans la littérature, ce pour quoi elle a été choisie pour écrire cette espèce de lettre-prologue du recueil de la correspondance de l'auteure vénézuélienne la plus célébrée : « Mais les postures elles-mêmes, si elles travaillent à se faire singulières, empruntent néanmoins à un legs collectif : elles puisent à répertoire historique accumulé, par emprunts et reconfigurations de postures antérieurs conservées dans la mémoire littéraire » (Meizoz J. , 2016, p. 83). Mais aussi pour ce que Brigitte Diaz mentionne du fait d'envoyer une

---

<sup>5</sup> Prologue du livre Teresa de La Parra. *Epistolario íntimo* (1953, p. 15)

lettre à un grand écrivain. En effet, pour Diaz, ce geste fonctionne comme un protocole de filiation symbolique : « L'envoi de la lettre se pose comme un acte symbolique fondateur dont une des visées essentielles consiste, pour l'épistolier solliciteur, à s'instaurer en tant qu'héritier d'un auteur, d'une œuvre » (Diaz B. , 2014, p. 157). C'est ainsi que dans la lettre-prologue, que curieusement Gloria Stolk signe de sa propre main, nous lisons une profusion de louanges à De la Parra et à la fidélité de Carias :

DEVOTAMENTE comparto su alborozo al ver realizado hoy un ideal de largo tiempo acariciado por su corazón de amigo fiel y generoso: la publicación de las cartas de Teresa de la Parra. Estas cartas bellísimas, llenas de profundas verdades y de melancólico filosofar que Usted una vez me confiara por largos días para su lectura despaciosa y saboreada [...] Que este tesoro que era todo suyo, estas alas palpitantes, vivas, ricas de mil matices e iridiscencias, que son los pensamientos de Teresa vibrando en la red del estilo epistolar, pase a ser de todos nosotros, he aquí obra de verdadera cultura y auténtica devoción por las letras venezolanas (1953, p. 15).

Gloria Stolk, à l'instar de De la Parra à ses débuts, participait activement à l'espace littéraire dans des comptes-rendus, des critiques de journaux vénézuéliens reconnus comme *El Nacional*, *El Universal* et la *Revista Nacional de Cultura*. Elle a imposé sa présence dans les médias, non seulement parce que c'était une journaliste de poids, mais aussi par l'importante réception qu'a eue son œuvre romanesque. C'est tout à fait marquant, car dans la vie culturelle de son époque, rares étaient les femmes romancières, de plus elles étaient peu visibles. Elles se cachaient d'ailleurs souvent sous des pseudonymes pour dissimuler leur travail (nous les voyons condamnées à de brefs articles aux thèmes circonscrits au féminin ou contraintes à publier des poèmes dans des éditions très limitées).

Les revues ont joué un rôle très influent dans le champ culturel vénézuélien. Selon Manuel Ortega Navarro:

Las revistas fueron uno de los medios de publicación más utilizados, convirtiéndose en tribuna de expresión y sensibilización de las propuestas vanguardistas. Ejemplo de ellas son las revistas "Seremos", "Elite" y "Válvula". La revista "Seremos" aparece un año después de fundado el grupo, en ella se manifestaría el espíritu renovador y de vanguardia de este grupo de escritores zulianos. Por su parte, la revista "Elite", publicada en Caracas en septiembre de 1925, no pretendía originalmente tener un perfil literario ni era

producto de un grupo, no obstante, se convirtió en vocero de los escritores y poetas del momento. En ella publicaron Arturo Uslar Pietri, Joaquín Gabaldón Márquez, Felipe Antonio Massiani, Rómulo Betancourt, Miguel Otero Silva, Ángel Manuel Ortega Navarro, Miguel Queremel, Pío Tamayo, entre otros escritores e intelectuales, en su mayoría caraqueños (2002, pp. 71-72).

Contrôlée comme l'était la place de la femme dans l'espace culturel, habituellement les auteures étaient cantonnées à de rares reproductions, quel que soit le genre littéraire où elles s'exprimaient. Par contraste, nous voyons que Gloria Stolk se déploie même comme narratrice, après avoir utilisé le journalisme, le média le plus courant, dont se servaient les écrivains vénézuéliens pour se faire connaître.

Les articles de presse s'ajoutent aux premiers textes avec des conseils de beauté, un feuilleton, et nous voyons comment le parcours de Stolk progresse vers le développement de la narration, la poésie et la critique littéraire. Tout cela nous montre une pluralité de genres qui conforme différents lieux d'énonciation, se traduisant dans une trajectoire très étendue et variée de son œuvre. On le note dans les divers genres qu'elle développe (tant dans des journaux et publications culturelles, que dans des revues féminines). Cette versatilité chez une auteure marquera une rupture avec la tradition qui la précédait.

Pour reprendre notre objectif de recherche, un des aspects qui ressort du sujet de la modernité, ce sont ces facettes multiples qui se concrétisent dans une production hétérogène qui va vers le public le plus restreint comme le plus large. Cela ne nous permet pas seulement d'approfondir les caractéristiques du champ culturel de l'époque, mais aussi d'identifier comment l'écriture plurielle de Stolk traduit sa position paradoxale d'icône de femme libérée en tant qu'auteur de romans à l'eau de rose ou de conseils de beauté. Cette multiplicité est possible dans l'espace spécifique des négociations symboliques de la modernité latino-américaine. Juan Jesús Morales Martín et Álvaro Marín Bravo, dans leur article « Modernidad y modernización en América latina : Una aventura inacabada », commentent l'hétérogénéité latino-américaine :

Es una especie de modernidad heterogénea que mezcla desarrollos técnico-materiales y políticos junto con un avance retardado en el plano práctico-moral de la sociedad referente a la producción de valores, símbolos y principios universales de orientación de la acción que una determinada

cultura elabora. Lo anterior conformaría en América Latina la realización de una modernidad propia y peculiar, que en un contexto global se podría atribuir al concepto de modernidad múltiple (Bravo & Morales Martín, 2010, p. 3).

Une femme qui s'assume comme écrivaine professionnelle est un sujet émergent dans ce processus multiple. La nouveauté de ce profil apparaît opportune, adaptée aux exigences de modernisation littéraire et culturelle qui convergent vers l'espace de participation. Dans le même ordre d'idées, Stolk crée dans sa fiction des personnages distincts de ceux de la tradition académique, qui s'emboîtent dans cette modernité inégale, tel un sujet féminin très sentimental et qui en même temps se forme professionnellement.

Comme il fallait s'y attendre, l'incorporation de ce nouveau sujet n'a pas été un processus exempt de tensions, et le point de vue de la critique vénézuélienne à l'égard de l'œuvre de Stolk le prouve. En général, la critique a abordé ses récits d'une manière peu complaisante : on soulignait les carences de ses narrations et on lui reprochait de se concentrer sur l'intimisme sans oser la moindre expérimentation. Dans certains cas, la lecture de ses pairs s'en tenait à annexer une liste de ses publications, et s'il y eut quelques applaudissements, ce fut pour souligner son apport aux textes correspondants à la catégorie du « genre ». Autrement dit, les critiques mettaient en avant le fait qu'elle écrivait comme femme. Nous devons mentionner que, dans plusieurs jugements, la vision exprimée frisait une perspective péjorative de son œuvre à cause de son étroite relation sentimentale avec les lecteurs. C'est peut-être à cause de cette perception que nous n'avons pas trouvé d'analyse complète, approfondissant le lieu que construit son œuvre dans l'institution littéraire. À propos des auteurs et de la reconnaissance, dans *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, Antoine Lilti analyse les termes gloire et célébrité :

Je propose de partir d'une définition de la célébrité qui ne se réduise pas au seul fait d'être très connu. Il existe trop de façons différentes de l'être. Si on veut donner à la notion une efficacité analytique, sur un plan sociologique et historique, il faut la distinguer d'autres formes de notoriété que sont la gloire et la réputation. La gloire désigne la notoriété acquise par un être jugé hors du commun pour les exploits qu'il a accomplis (Lilti, 2014, pp. 11-12).



Ces nuances sur la célébrité nous permettent de comprendre une écrivaine reconnue mais qui n'a pas pour autant atteint la gloire littéraire.

Toutefois, malgré la réticence de la critique à son égard, Stolk est un sujet émergent qui a démontré la mobilité sociale de la modernité par l'intermédiaire de la professionnalisation. Au début de son parcours, elle prend vite place dans l'espace de l'écriture féminine et approfondit le thème de la femme maîtresse de maison et gardienne de l'espace familial ; des premiers pas enfermés dans les thèmes féminins les plus traditionnels. Mais grâce à la versatilité de sa production littéraire très hybride et à sa visibilité, de par sa présence constante dans les journaux et revues culturelles, elle deviendra un personnage bien installé dans la sphère culturelle. Dans les chapitres suivants, nous allons aborder cette auteure à partir d'une compréhension pluridimensionnelle de son cas, dans la mesure où elle réussit à bâtir une littérature où la femme est un sujet adéquat de la modernité. En outre, nous analyserons son image d'auteur par rapport aux institutions qui légitiment l'écriture au Venezuela, en commençant par expliquer quel était le contexte social de la décennie des années 50.

## Chapitre 2. Le Venezuela et l'écriture des femmes en pleine transition

Para ellas en particular, la ansiedad autorial se acentúa al comprobar la serie de convenciones, argumentos, géneros, estilos, metáforas, y hasta modelos de la personalidad literaria, codificados por la tradición patriarcal y heredados sin mediación alguna. Una tradición en la cual simplemente se las ignora o deforma. ¿Cómo legitimar entonces sus propios textos y, por tanto, cómo construir un sujeto ficcional o histórico, fáctico o teórico, que para los efectos jurídicos no existe?

Márgara Russotto

À partir de 1945, la stabilité démocratique naissante au Venezuela a commencé à chanceler, suite à plusieurs épisodes qui ont abouti à l'arrivée au pouvoir du colonel Marcos Pérez Jiménez. Réexaminons la période de Pérez Jiménez et les circonstances qui la précèdent : en 1945, le président Medina Angarita proposait une transition avec un candidat non approuvé par les partis politiques. La junte gouvernementale étant commandée par des civils et des militaires, la transition démocratique et pacifique n'était plus possible. La décennie des années 40 fait un bond en arrière, après l'interruption subite du développement du processus de démocratisation, qui semblait s'être mis en place à la mort du général Gómez. Les vénézuéliens, qui commençaient à s'adapter à la

linéarité de plusieurs décennies de stabilité politique, assistent à sa rupture avec le coup d'état de 1945 puis de 1948 :

Quelle explication fallait-il donner à la nation ? Comment justifier, *légitimer*, ce coup d'État contre un régime qui ne pêchait guère par le non-respect des règles du jeu démocratique ? L'argumentation des conjurés s'appuya de fait sur la nécessaire modernisation du pays, processus insuffisamment développé par le gouvernement précédent dominé par ses propres intérêts, pratique inaugurée sous le régime de Juan Vicente Gómez (Langue, 1999, pp. 277-278).

Bien que la situation vénézuélienne n'ait pas été d'une stabilité à toute épreuve, le pays dans le Triennat (1945-1948) paraissait s'acheminer vers la modernité. Parmi les changements, notons la rédaction d'une nouvelle Constitution, l'institutionnalisation du suffrage universel, ainsi que la majorité à 18 ans. En outre, on a mené des campagnes sanitaires et garanti les droits civils comme, par exemple, la liberté d'expression. Pour Larraín, dans les pratiques quotidiennes d'Amérique latine, des éléments apparemment contradictoires entre eux coexistent. Il signale même que cette coexistence est caractéristique des sociétés latino-américaines. Ces contradictions sont fonctionnelles et s'insèrent dans le social :

This stage of crisis and change in Latin America was accompanied by important cultural changes which brought into question the nineteenth-century positivist orientation towards Europe and United States as the only possible sources of Latin America's civilization (Larraín, 2000, p. 94).

Cet élan modernisateur, allié aux conditions qui ont modifié l'Amérique latine, a conduit à la transformation du contexte vénézuélien par d'importants changements dans l'espace sociopolitique. Les tensions ont continué et, en 1948, suite au coup d'État organisé par Carlos Delgado Chalbaud qui renverse l'écrivain Rómulo Gallegos – premier président du Venezuela élu au suffrage universel – l'idéal démocratique paraît inaccessible. Un idéal qui avait pénétré profondément dans certains secteurs de la société.

Le régime militaire est caractérisé par un gouvernement d'essence nationaliste. Il commence le 30 novembre 1952 par une Junte appelant aux urnes pour élire une Assemblée Nationale Constituante, qui devait sanctionner une nouvelle Constitution et mettre fin au gouvernement provisoire. Malgré les tensions avec l'opposition, le jour des

élections, le Conseil Suprême Électoral a suspendu le scrutin et, le 2 décembre, Marcos Pérez Jiménez a proclamé sa victoire électorale. Son gouvernement militaire était basé sur un pragmatisme idéologique identifiant son essence. Sa « Doctrine du Bien National » s'est intégrée dans le « Nouvel Idéal National », rassemblant les idées ayant marqué ses actions<sup>6</sup>. Dans l'optique « d'europaniser » le pays, le régime a promu l'immigration de capitaux et de personnes étrangères, issues essentiellement de communautés européennes, comme l'espagnole, l'italienne et la portugaise :

Mot d'ordre du nouveau régime, fruit d'une dynamique économique et d'une conjoncture plus que favorables, la « modernisation » passa toutefois par l'oubli des conquêtes économiques et sociales des décennies précédentes. L'interventionnisme gouvernemental allant dans le sens de l'affirmation d'un véritable capitalisme d'État, dans les secteurs considérés comme stratégiques pour l'avenir et la sécurité du pays (Langue, 1999, p. 294).

Il se peut que le traumatisme social causé par l'interruption du projet démocratique et la cruauté de la dictature aient généré une perspective historique centrée sur l'étude des positions politiques, tant contre le régime qu'en sa faveur. Poussée peut-être par le désir de répondre à la dureté de l'autoritarisme, l'histoire vénézuélienne s'est axée sur la compréhension des causes de l'origine et de la chute du régime. Cependant, l'approfondissement de l'étude du pouvoir militaire permet uniquement de comprendre le côté le plus politique d'une décennie qui, malgré les restrictions imposées, a ouvert de nouveaux dialogues et permis des changements dans le domaine culturel.

Comme nous le disions, si la période où s'est déroulée la dictature de Marcos Pérez Jiménez a bien été l'objet de recherches au Venezuela ; il n'en est pas moins vrai que la perspective construite sur celle-ci a opacifié l'importance de sa production intellectuelle. Le problème du regard élaboré sur un moment de changements et de transformations est qu'il se centre principalement sur la crise politique. De la même manière, il se peut que le lieu problématique que le champ culturel occupe dans la mémoire durant la dictature

---

<sup>6</sup> Couverture de la revue *Elite*, 18 décembre 1954. On peut lire « Semaine d'inaugurations ». Rappelons que le gouvernement de Pérez Jimenez a été caractérisé par de grands ouvrages de génie civil.

de Pérez Jiménez, soit dû à la force avec laquelle le régime diffuse la doctrine dite du « Nouvel Idéal National ». Basé sur les idées positivistes, le « Nouvel Idéal National » trouve chez l'écrivain Laureano Vallenilla Lanz son meilleur représentant. Il avait pour thème : La transformation de l'environnement physique et l'amélioration des conditions morales, intellectuelles et matérielles des Vénézuéliens.

Ce projet, surgi à partir d'un régime dictatorial ayant l'intention d'instaurer le progrès et le savoir dans le pays, a aussi engendré une perspective confondant la vie culturelle du moment avec une forme de soutien ou d'indifférence à l'égard de l'autoritarisme. Pourtant, l'idée de modernité n'était pas l'exclusivité de l'État car –au-delà de la transformation physique des villes– sa marque est profondément ancrée dans beaucoup d'aspects de la société vénézuélienne. La preuve en est un désir général d'innovation et de progrès qui –soutenu par la prospérité que généraient les revenus pétroliers– réagit contre le passé, la tradition, et promeut une avancée basée sur le modèle européen.

Durant ce régime, on a veillé à cimenter une infrastructure dans le pays, à développer une architecture et une ingénierie basées sur le béton armé : on a réalisé des constructions répondant au style de la modernité, des routes et des ponts qui reliaient les états du territoire. Dans ce projet, on valorise le rôle de la Culture et de la Science, la formation intellectuelle, l'accroissement de divers champs de savoir grâce à un haut niveau d'instruction formelle. Cet élan de modernisation est le fruit d'une fusion entre une vision centrée sur l'Europe et une autre, admirative du modèle américain ; fusion selon laquelle les pays latino-américains doivent se reconnaître dans ces modèles et les intégrer à leur propre processus. Quant à la politique, ce fut celle d'une dictature militaire à main de fer, où tout désaccord avec le gouvernement était puni de prison, tortures, exil ou disparitions. Ce contexte politique a poussé de nombreux écrivains à s'aventurer non pas dans une écriture engagée pour le renversement du régime, mais à inviter des idées démocratiques dans leurs textes. Par opposition, Stolk laissera le thème de la dictature complètement en dehors de sa perspective d'écriture ; la place de la femme comme sujet moderne et méritant l'égalité y sera fondamentale. La discussion de Stolk tourne le dos

au legs régionaliste et à la littérature engagée qui critiquait ouvertement la situation du pays :

En la formación social de Venezuela de 1953-1957 [...] ¿Qué relación entabla la novelística del momento con el Nuevo Ideal Nacional? La respuesta global es que algunas–pocas– novelas se erigen en alabanza de ese discurso integrador, en explicación del discurso oficial. No obstante, la mayoría de ella resulta en conjunto un antidiscurso contestatario, un discurso de denuncia y de ruptura, un mural articulado y coherente que presenta una Venezuela más dramática y profunda que la proclamada con alharacas y aspavientos efectistas en el discurso oficial (Torres I. R., 1992, p. 12).

Vu que Stolk n'assume pas cet « antidiscours » que définit Torres dans les romans dénonçant le contexte politique, ce critique catalogue son œuvre dans le roman intimiste ou existentialiste (1992, p. 45). Il est important de noter que depuis son espace littéraire, Stolk évite de traiter le thème du projet officiel. On ne trouve ainsi aucune mention de la dictature de Marcos Pérez Jiménez, ni dans ses articles ni dans son œuvre. Passons au commentaire des caractéristiques des éléments de son contexte littéraire. Le premier d'entre eux est le courant régionaliste. À la fin des années 40, c'est un projet caduc mais dont il reste encore des formes résiduelles qui vont influencer et crispier les discussions du champ littéraire. La figure principale en sera Rómulo Gallegos, qui comme l'on sait est un intellectuel célèbre, rejeté dans sa tentative de passage au terrain politique. L'œuvre littéraire de Gallegos est impliquée dans la consolidation d'un État moderne au Venezuela. La rénovation sociétale qui y est proposée se fonde sur une idée selon laquelle le pays fait face à un retard par rapport au progrès défini dans la conception occidentale de la modernité. Ce projet politique, culturel et racial sera condensé dans des textes qui se présentent sous les termes de *Ficciones Fundacionales* (Sommer, 1993) car ils impliquent un engagement moral de sauvetage du pays qui passe par le métissage, l'éducation, la fondation d'un État moderne et l'éthique dans la vie sociale.

Les œuvres de Gallegos se caractérisent par un réalisme accompagné d'une critique des coutumes et de la vie de la paysannerie vénézuélienne ; le tout se déroulant dans une atmosphère vernaculaire où il établit une opposition entre la civilisation et la barbarie.

Rómulo Gallegos est la référence essentielle de la littérature vénézuélienne. Écrivain prolifique dans le genre de la dramaturgie, il a écrit entre autres textes : *Los ídolos* (1909), *El motor* (1910), *La espera* (1915) et *Los predestinados* (1964, écrit en

1908). Mais il s'affirme surtout comme narrateur, c'est ce versant de sa carrière qui lui donnera une place capitale dans les lettres vénézuéliennes. Parmi ses contes, citons : *Los Aventureros* (1913), *La Rebelión y otros cuentos* (1946), *La Doncella y El Último Patriota* (1957). Son premier roman, *El último Solar* (1920), ou dans sa dernière version *Reinaldo Solar* (1930), sera suivi de *La rebelión* (1922), *La Trepadora* (1925), *El forastero* (1942). L'apogée de son œuvre sera atteinte avec la parution de *Doña Bárbara* en 1929. Ce roman paraîtra aussitôt après un voyage que Gallegos fera en 1927, dans les llanos vénézuéliens. Il s'agit d'un livre central, à l'écho patriarcal dans notre littérature nationale, qui dépeint un Venezuela inclément, rongé par la corruption et la trahison, le despotisme, les latifundia, le retard et la sorcellerie :

La portée de ce roman est universelle, dans la mesure où le lecteur est en présence de la lutte entre une tradition d'oppression du plus faible, ou du moins brutal, par le plus fort et le plus corrompu, dans la mesure où l'homme isolé est confronté à un monde qui, face à lui, représente la démesure. *Doña Bárbara* est une épopée moderne du Nouveau Monde, qui exalte la conquête de l'espace et des valeurs humaines et citoyennes (Gladieu, 2006, p. 67).

Ce roman, qui lui apportera la reconnaissance publique grâce au portrait d'un Venezuela tyrannisé et attardé, a été compris comme une métaphore de la dictature de Juan Vicente Gómez. En outre, Gallegos devient l'icône de l'écrivain engagé. Pour ce qui est de sa biographie, il refuse d'occuper un poste offert par le général Juan Vicente Gómez et décide de s'exiler. Il part donc en 1932 en Espagne, où il reste jusqu'en 1935, date à laquelle il rentre au pays tout de suite après la mort de Gómez. En 1934 il a publié *Cantaclaro*, et en 1935, *Canaima*. Sa célébrité intellectuelle ne s'arrête pas là mais continue avec la publication de *Pobre negro* (1937), *El forastero* (1942), *Sobre la misma tierra* (1943) et *La brizna de paja en el viento* (1951). En 1952, il commence à rédiger son dernier roman, *Tierra bajo los pies*, qui paraîtra en 1973.

Son implication politique le conduit à participer en 1945 au coup d'État militaire qui porte au pouvoir Rómulo Betancourt, comme président par intérim. Une fois créé le climat pour procéder à des élections, il se lance comme candidat lors du premier suffrage libre au Venezuela. Il en sort vainqueur en 1947 et est élu président de la nation grâce au suffrage universel, direct et secret. Il assume la présidence le 15 février 1948 mais, en novembre de la même année, l'armée se soulève et le renverse par un coup d'État. Une junte militaire menée par Carlos Delgado Chalbaud prend le pouvoir. Destitué de la

présidence, Gallegos repart en exil et ne rentrera au pays qu'après la chute de la dictature de Marcos Pérez Jiménez en 1958.

Le fait d'avoir écrit une œuvre comme *Doña Bárbara* et de s'être engagé en politique, au point de gagner les élections présidentielles, convertit Rómulo Gallegos en un sujet de référence pour les écrivains qui lui ont succédé. Son œuvre était transformatrice au niveau social, et on le voit dans l'imaginaire de l'avancée de la civilisation. Une proposition que Mónica Marinone définit chez Gallegos à partir du concept de « artéfacts engagés », impliquant de construire dans la fiction un savoir fournissant une information indispensable pour comprendre la société et de mettre en rapport certains imaginaires avec des modèles pour créer une réalité<sup>7</sup>. Selon Marinone sous le couvert de vouloir dire comment est la réalité, on aspire à faire voir le monde et à faire croire comment il est depuis la réflexion d'un groupe déterminé, qui bien qu'en se posant alors comme contrepouvoir, jouit de la particularité de posséder une partie du monopole de la production discursive (1999, pp. 53-54).

En ce sens, le dialogue des nouveaux auteurs s'établit en référence au discours élaboré à partir de l'héritage de Gallegos. Et même si le régionalisme est une tendance dépassée, Stolk doit construire son entrée dans un espace où l'écriture a eu pour fonction de former le pays et de le gagner au projet modernisateur. Comme nous l'avons vu avec Gallegos, ce projet a eu une telle force que l'engagement passe du champ littéraire au politique. Et, au grand dam des intellectuels, les idéaux seront trahis dans la réalité, vu l'espoir perdu dans la sphère politique de voir un homme de lettres au pouvoir, suite à la chute de la présidence du célèbre écrivain. Cela aura des répercussions dans la fiction, puisque la déception face à la situation politique et le retour à l'individu seront une thématique cruciale dans la littérature du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle.

Certains textes reprennent le désenchantement général et la nécessité de l'ordre et du progrès dans toutes les pratiques de la vie sociale, comme nous le voyons par exemple dans : *La casa de los Abila* (1946) de José Rafael Pocaterra, *Allá en Caracas* (1948) de

---

<sup>7</sup> Revue *Elite* 10 avril 1948. On peut voir Rómulo Gallegos, le Président de la République, dans une fête dans le club « Los Cortijos ».



Laureano Vallenilla, *De una a otra Venezuela* (1949) de Arturo Úslar Pietri, *Todos iban desorientados* (1951) de Antonio Arráiz et *Fiebre* (1955) de Miguel Otero Silva. À propos du roman et de son rapport à l'engagement politique, Nelson Osorio Tejeda commente :

Tal vez las dos novelas más importantes sobre los sucesos y el clima de ese año 28 escritas por integrantes del movimiento son *Fiebre*, de Miguel Otero Silva, publicada en 1939, y *Todos iban desorientados*, de Antonio Arráiz, publicada en Buenos Aires en 1951. En ambas obras el elemento protagónico es un estudiante, pero en ambas también se encuentra incorporado un elemento temático que si bien no tiene carácter de agente primario en la estructura de la obra, tiene una enorme importancia como incorporación de una perspectiva diferente de ideas y valores al mundo de la novela: se trata de la presencia de personajes que son dirigentes obreros y sindicales (Tejeda, 2000).

Parmi les groupes littéraires qui ont pris position contre le régime de Pérez Jimenez, nous pouvons citer *Cantaclaro* (1950) et *Tabla Redonda* (1959-1960) (Miranda, 2001, p. 102). On développera aussi le thème de l'auteur voué à sa création, cette idée apparaît dans des romans comme *Los Alegres Desahuciados* (1948) de Andrés Mariño Palacio et *El falso cuaderno de Narciso espejo* (1952) de Guillermo Meneses. La présence de ce dernier thème, qui prône le retour à l'art pour l'art et le détachement à l'égard de la situation vénézuélienne, nous paraît fondamentale car elle nous éclaire sur l'idée d'autonomie du champ. C'est comme si survivaient encore des tendances préconisant le retour à une écriture détachée de toute référence à la situation sociale, en quête de la séparation totale du champ littéraire et du reste. La promotion littéraire vénézuélienne des années 40 clôt le cycle du *criollismo* et s'inscrit avec de nouveaux langages dans la recherche de l'avant-garde et du postmodernisme. Cesia Ziona Hirshbein souligne, dans la littérature des années 30 à 50 au Venezuela, un « humanisme essayiste » enclin aux études historiques et littéraires (46). Selon cette auteure :

Lo importante y novedosos es que ese "humanismo ensayístico", además de ser pensador, fundador de nacionalidad y en ciertos autores como Picón-Salas, Briceño Iragorry, Augusto Mijares y Bernardo Núñez, pedagógico, es sobre todo creador y afirmativo en cuanto a los inescrutables caminos del optimismo (Hirshbein, 2002, p. 46).

Cette génération fonde ainsi les bases du changement qu'opèrera celle des années 60. Elle annonce la rénovation d'un champ culturel. Pour cette rénovation, le champ culturel vénézuélien a eu massivement recours aux médias. Parmi des exemples flagrants de ce mouvement vers les médias, citons le célèbre écrivain Arturo Úslar Pietri, qui a présenté une émission de télévision, intitulée « Valores Humanos », où il passait en revue les grands auteurs et moments historiques, et dont la diffusion a enregistré de fortes audiences.

Luis Chesney-Lawrence, dans son article « La dramaturgia de Rómulo Gallegos », indique les contacts de Gallegos avec le cinéma :

Al revisar su actividad en el cine, ya se reconoce en Gallegos una nueva época, la de los años cuarenta, cuando en 1941 se convierte en productor y guionista de cine en su propia empresa Ávila Films y escribe una serie de guiones que deben sumarse a su creación dramática. Entre ellos se encuentran:

*Juan de la calle* (1941), escrito especialmente para el cine, *Doña Bárbara* (1943), *La trepadora* (1944), *La señora de enfrente* (1945), *Cantaclaro* (1945), *La doncella de piedra* (1945?) y *Canaima* (1945). También se incluye la ya mencionada *La doncella* (escrita en 1945 y publicada en 1957, en México), efectuada por encargo de un productor cinematográfico mexicano y, en realidad, escrita como un guion de cine, pero con relevantes características dramáticas, no llevada al cine (Izaguirre, 1986). (Chesney-Lawrence, 2009, p. 172).

Un autre cas concerne la relation entre cinéma et littérature : le long métrage adapté du conte *La Balandra Isabel llegó esta tarde* de Guillermo Meneses (1950, coproduction Argentino-Vénézuélienne dirigée par Carlos Hugo Christensen). Enfin, la littérature s'est mise à la portée des auditeurs avec la présentation du roman *Doña Bárbara* à la radio (1948, Radio Difusora Venezuela).

Par ailleurs, l'admiration pour l'étranger continuera à être une constante. Cet intérêt donnera naissance au groupe des poètes *Contrapunto* (1948-1950) tel un manifeste qui tente d'éloigner les lettres vénézuéliennes des thèmes régionalistes et d'imposer le goût d'une littérature contemporaine et universelle. Le dessein esthétique de ce groupe était de lâcher la tradition et de chercher l'universalité, à partir de l'admiration envers les lettres étrangères et en prenant ses distances avec le *criollismo* et le régionalisme. Dans un vaste registre de genres narratifs tant dans la poésie que dans le roman et l'essai,

l'écriture au timbre autochtone s'y mêlait à la pensée la plus actuelle et aux courants et tendances des lettres contemporaines qui ont éveillé des affinités chez les écrivains nationaux (Medina, 1991, p. 240). C'est un bon exemple car, même si ce groupe n'a duré que deux ans, son ton et sa hiérarchie témoignent des transformations que le champ culturel défend au milieu du siècle et l'un des types d'écrivain qu'il propose. Julio Miranda rappelle que le manifeste du premier numéro de *Contrapunto* expose les raisons de sa publication :

Superar esa postura negativa empezándose en una labor positiva; no eludir los problemas; rechazar las mentiras, la cobardía, el conformismo, revisar la historia con fidelidad, pero sin anacronismo; discutir abiertamente la cultura venezolana, admitiendo "las más variadas concepciones ideológicas y estéticas", tal era, en resumen, el planteamiento de *Contrapunto*, primer grupo que asume la creación en una perspectiva ético-política.

La mayoría de los miembros de *Contrapunto* fueron narradores (Andrés Mariño Palacios, Héctor Mujica, Antonio Márquez Salas, Oscar Guaramato, Humberto Rivas Mijares, Oswaldo Trejo....) (2001, p. 102).

Dans cette déclaration, le célèbre écrivain Andrés Mariño Palacio, jeune espoir de cette génération de la fin des années 40 et début des années 50, bâtit l'apologie du nouvel homme de lettres. Ce dernier parcourt les voies de l'art avec angoisse, récupérant l'image de l'écrivain maudit, celui qui s'éloigne du local avec un regard universel, en assumant la culture et l'art comme bases de la loyauté morale envers soi-même, loin des intérêts collectifs.

Ainsi le projet de modernité commence-t-il à contenir différents paradigmes d'écrivains, au-delà de l'intellectuel engagé qui essaie de poursuivre dans l'espace littéraire cet idéal politique que la réalité refuse parfois d'accompagner. Une série d'événements sociaux comme la fin de l'utopie des intellectuels au pouvoir, le déclin du régionalisme en tant que mouvement littéraire, vont entraîner une discussion de la tradition :

Frente al discurso oficial del Nuevo Ideal Nacional y de las pocas novelas que lo refrendan, el 'corpus' de novelas venezolanas publicadas entre 1953 y 1957 configura un antidiscurso riguroso, una densa plurinovela.

El eje fundamental está compuesto por tres novelas realistas, novelas históricas y novelas ensayo -todo de una pieza- de tres políticos, historiadores y ensayistas: Ramon Díaz Sánchez, Mario Briceño-Iragorrry y Mariano Picón

Salas. **Casandra** (introducida por Mene) **Los Riberas** y **Los tratos de la noche** entraman un relato complejo y totalizador [...] Estas novelas se prolongan, hasta ‘tocar’ el perezjimenismo, a través de las novelas de Enrique Muñoz Rueda (**Beatriz Palma** y **Los mercaderes del templo**) y **El becerro de oro** de Mireya Guevara (Requena, 1992, p. 151).

Comme nous l’avons signalé, les discours ne prennent pas seulement position par rapport à la dictature et au rôle que devraient jouer les intellectuels, mais une autre ligne s’ouvre, qui discute des minorités. De nouvelles thématiques, représentant la complexité des subjectivités de la modernité, ont donc fleuri. Ces thèmes ont dépassé ceux déjà classiques des problèmes de la nation, de la civilisation-barbarie ou de la conduite d’une politique ayant déçu les citoyens. Ces revers entre le projet de nation et la littérature offrent à l’écriture un éventail plus large que l’espace pour dessiner la nation ; elle laisse alors poindre des individualités et des discussions aux implications sociales. Selon Isidoro Requena :

Sorprende, como hemos recordado, que, entre las cuarenta y dos novelas de la época, catorce han sido escritas por diez escritoras. Nunca hubo tanta presencia de mujeres novelistas en un quinquenio [...]  
Pertenece todas ellas a la misma clase social: la clase alta o la clase media alta. Lo mismo ocurre con sus personajes femeninos.  
Se tiene la sensación de que tanto las escritoras como sus personajes carecen de memoria histórica y de compromiso político. O que se han centrado en su problema intimista con tal fuerza, que se han olvidado de su pasado y de su entorno. (1992, p. 98).

Il est probable que les femmes se soient éloignées de la discussion politique dans l’écriture, en raison de ce que soutient Francine Masiello par rapport à la crise de la modernisation et l’écriture des femmes. Selon Masiello, pour rejeter le fait d’être monnaie d’échange et de garder leurs places traditionnelles, les écrivaines, entre 1920 et 1930, ont décidé de construire dans la fiction un espace pour reformuler leur position dans la société : « The discourse on gender thus opened on to multiple, uncharted spaces and produces a series of unchecked impulses that refused symbolic containment by the state » (Masiello, 1992, p. 200). Partant de cette inclusion/discussion, les écrivaines ont dessiné divers sujets possibles au profil féminin. C’est pourquoi, leur écriture établit un dialogue avec la manière traditionnelle dont la femme a été représentée et la convertit en une image constante de la littérature ; non plus comme une référence du devoir être de la

mère ou de l'épouse mais comme un sujet en construction, dont les lignes se tissent peu à peu dans la fiction.

Comme nous l'avons déjà mentionné, vu que ce processus de réflexion sur l'image, le rôle et le statut de la femme débute dans les années 20, la position des écrivaines se définit par rapport à la tradition qu'inaugure la plus prestigieuse de celles qui sont entrées dans le champ littéraire vénézuélien, Teresa de la Parra. Sans aucun doute, De la Parra s'inscrit dans ce que Francine Masiello (1985) dénomme l'avant-garde féministe, et en ce sens, dans les années 50, toute écriture féminine prend position autour de cet héritage. La littérature féminine a donc un antécédent légitime, sous lequel s'abriter et face auquel se rebeller (comme l'exigent les propres luttes du champ).

Au Venezuela, des espaces littéraires d'exclusion ont existé, comme certains prix et des publications exclusivement consacrées à l'écriture des femmes. Nous pensons par exemple à la *Biblioteca femenina venezolana*<sup>8</sup> ou au prix *Teresa de la Parra*, qui étaient des espaces réservés aux femmes qui se consacraient à l'écriture. Ces lieux d'énonciation, où l'on situait les femmes, ont été abandonnés par les écrivaines qui ont migré vers des espaces de publication auparavant réservés aux seuls écrivains<sup>9</sup>. Nous le notons sur la quatrième de couverture de *La casa del viento*, publiée en 1965, où l'on mentionne les textes de Stolk et les associations auxquelles elle a appartenu. Nous y lisons entre autres: "Miembro Directivo de la Asociación de Escritores venezolanos, Vicepresidente de la Asociación de escritores venezolanos"

---

<sup>8</sup> Mariana Libertad Suárez explique le projet de la *Biblioteca femenina venezolana* :

En el año 1939, la periodista, maestra, narradora y antologista Irma de Sola, crea la *Biblioteca femenina venezolana*, una asociación encargada de publicar y difundir libros de cualquier género literario escritos por mujeres y elegidos anualmente por medio del «Concurso femenino venezolano».

Se trató de un intento de sistematización de escrituras ajenas al canon, a veces avaladas por la intelectualidad del proyecto nacional naciente, pero que dejaron una constancia de la diversidad de visiones en torno al proceso de democratización nacional. Un gesto por demás interesante, dado que desdecía la supuesta uniformidad ideológica de los intelectuales venezolanos de la primera mitad del siglo XX. Bajo este sello publicaron autoras como Dinorah Ramos, Lucila Palacios, Mercedes López León, Blanca Rosa López y Ada Pérez Guevara (Suárez, 2008, p. 52).

<sup>9</sup>

Dans cette note publiée dans le journal *El Nacional*, du 9 février 1957, on peut voir une convocation de l'Association vénézuélienne des femmes. Stolk en a été deux fois présidente et elle a également présidé la *Unión de mujeres americanas*.

Mariana Libertad Suárez est une chercheuse qui s'est consacrée à la sauvegarde de l'oeuvre des écrivaines vénézuéliennes. Dans son article "Las voces silenciadas de la literatura venezolana", elle présente son analyse du texte de la journaliste Leonor Lenis, écrit huit ans après la création de la *Biblioteca femenina venezolana*. À la fin des guillemets, Suarez commente les circonstances de l'écriture féminine au Venezuela:

...la Biblioteca Femenina Venezolana ha venido cumpliendo un hermoso cometido entre las mujeres de esta tierra. Saliéndose por su proyección valiosa del montón exhibicionista que por lo común suelen convertirse en Asociaciones y Grupos, ha demostrado y con pruebas irrefutables que el propósito de los miembros de dicha Biblioteca es la (sic) de facilitar a la mujer venezolana una oportunidad para que se asome al ventanal de la literatura y dé a conocer sus obras, sus pensamientos e inquietudes que en muchas ocasiones se han quedado cubiertas de polvos tristes ante la imposibilidad de publicarlos»

Desde el comienzo mismo de esta reseña, no solo se anuncia la existencia de una tradición de narradoras venezolanas, sino que, además, se formula la idea de que, si no circulan más textos escritos por mujeres dentro del campo cultural del país, no es porque no se hayan creado, sino porque el aparato editorial había marginado sostenidamente estos discursos.

Dans *Bárbaras e ilustradas*, Margara Russotto décrit une situation particulière par rapport à l'exclusion des poètes femmes au Venezuela au milieu du siècle –rappelons que Stolk a aussi fait une incursion en poésie–. Dans *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX, 1907-1996* (Miranda, 2001), entre 1948 et 1960 on mentionne les poètes: Ida Gramcko, Ana Mercedes Pérez, Ana Enriqueta Terán, Luz Machado, Lucila Velásquez, María Calcaño, Enriqueta Arvelo Larriva. Nous tenons à souligner que le nom de Gloria Stolk n'y apparaît pas. Pour Russotto, ces écrivaines ne peuvent être considérées ni comme « marginales », ni comme « voix subalternes », à la différence de la perspective de la critique féministe militante, mais dans une situation plus biaisée :

Por una parte, ellas son ignoradas olímpicamente por la crítica especializada, por otra son homenajeadas repetidamente con premios de toda índole por las instituciones o por las figuras tradicionales de la cultura oficial consagrada [...] Igualmente, siendo exaltadas como "musas nacionales" por el lado de la crítica periodística o informal (Russotto M. , 1997, pp. 34-35).

Des faits importants nous montrent que les femmes commencent à avoir une plus grande importance dans les lettres, comme l'attribution de récompenses littéraires ou leur publication dans des espaces qui n'appartenaient qu'à des écrivains. Nous nous référons en particulier au prix Arístides Rojas que reçoivent tant Lucila Palacios pour son roman *EL Corcel de las Crines Albas* (1949) que Gloria Stolk pour *Amargo el Fondo* (1957). Quant aux publications dans des maisons d'édition ne sélectionnant traditionnellement que des auteurs, citons l'Association des écrivains vénézuéliens. Parmi les 44 *Cahiers* qu'elle publie entre 1938 et 1943, seuls trois textes d'écrivaines paraissent : *Voz aislada* (poèmes 1930 – 1939) de Enriqueta Arvelo Larriva, *Ronda* (poèmes) de Luz Machado de Arnao et *Pájaro de barro* de Genoveva de Castro (poèmes).

Ces événements sont fondamentaux car ils donneront visibilité et reconnaissance aux écrivaines. Nous revenons ici à une autre catégorie nécessaire à l'analyse de ce critère élargi d'intellectuel : la *reconnaissance*. Selon la théorie des champs, tout agent doit accumuler des éléments qui se traduisent en reconnaissance, car les biens de consécration ou de stigmatisation produisent une augmentation ou une diminution du droit des producteurs culturels.

Si la relation avec la tradition est bien une question qui permet d'étudier la position d'un auteur, pour les années 50, il en est de même de sa façon d'esquisser la modernité. Les polémiques et les positions face au dessein modernisateur aident à comprendre la logique du champ, surtout parce que ce projet a eu un développement inégal vu les discontinuités culturelles des pays d'Amérique latine.

Dans son livre *La Modernidad heterogénea : descentramientos hermenéuticos desde la comunicación en América Latina* (2000), Hermann Herlinghaus signale que la culture populaire légitime la modernité au moyen de stratégies de contraste et de distinction. Sans nul doute, le projet de modernité, du point de vue de l'opposition et la caractérisation homme/femme, a conduit à la remise en perspective de la représentation du sujet féminin minoritaire, avec l'incorporation d'objets et de savoirs du registre populaire qui lui sont associés. Quelques narrations, définies à partir du genre, prouvent les contradictions qui émanent du fait de réclamer un nouveau statut, alors que le sujet était justement en processus de transformation. Voilà pourquoi, dans le champ littéraire latino-américain, la discussion du « féminin » et de son identité a non seulement une relation compliquée avec les lieux hégémoniques, mais c'est aussi un discours qui

possède ses propres contradictions, relatives au rôle traditionnel de la femme dans l'espace de la modernité. Dans cette optique, Mariselle Meléndez (1998) aborde les ambiguïtés dans les discours des écrivaines latino-américaines, en particulier dans la littérature argentine de la fin du XIX<sup>ème</sup> et début du XX<sup>ème</sup>, où la femme devait s'intégrer au marché du travail pour ne pas se centrer sur des pensées banales, et devenir l'ouvrière de la nation. Meléndez définit comme « rhétorique du travail » l'image qui unit la maternité, la vie conjugale, la citoyenneté et le travail pour le progrès de la nation, finalement indispensable au projet d'articulation du nouvel imaginaire du sujet féminin national (Meléndez, 1998).

L'identité féminine chez Stolk nous apparaît comme un recours de légitimité pour les écrivaines, puisqu'elle s'élabore en tant que source d'autorité « naturelle », dont les caractéristiques ambiguës fonctionnent comme apologie. Nelly Richard offre une lecture sur le féminin, selon laquelle une relation s'établit avec l'accentuation critique, qu'exigent les circonstances des discours où celle-ci s'inscrit, par rapport au réseau d'identité que construit le corps social. Et si le féminin est clairement une identité construite, il faut revenir sur les trames de la culture qui définissent le genre et ses espaces dans la vie sociale : « Un saber independiente que defiende la autonomía de la cultura de las mujeres en una dimensión paralela y alternativa a la cultura de los hombres, priva lo femenino de una comunicación más plural y dialógica con las múltiples tramas de la cultura » (Richard, 1996, p. 741).

La séparation de la culture en féminin/masculin établit une frontière évidente où la communication se délimite en fonction du fait que le dialogue est avec ses pairs ou avec l'autre, qui est différent. Elle amène aussi à penser que le discours féminin n'est pas pertinent pour toute la société et qu'il n'est significatif que pour ce genre. Si l'on poursuit l'analyse de Richard, elle propose une lecture qui comprend la relation tendue entre genre, identité et pouvoir.

Gloria Stolk écrit à une époque de changements significatifs sur le plan politique, social et intellectuel au Venezuela. Comme nous l'avons signalé plus haut, en 1948 l'écrivain Rómulo Gallegos, premier président du Venezuela élu au suffrage universel



direct et secret, est renversé par un coup d'état militaire<sup>10</sup>. Ce fait semble sceller la fin de l'idéal démocratique qui était en train de se forger. L'impact du retour des militaires s'oppose aux désirs du secteur intellectuel qui voit se briser le cours du processus démocratique, engagé après la mort du général Juan Vicente Gómez. Ainsi, faisant suite à deux décennies de stabilité politique, la période dictatoriale de 1948-1958 rompt-elle la ligne qui avait été tracée. La majorité des analystes reproduisent ce point de vue et considèrent la dictature comme une parenthèse retardant l'avancée de l'étape démocratique. C'est une période dont l'étude se centre habituellement sur les tensions politiques, sur l'intérêt suscité par la crise de la démocratie et sur la dictature en tant qu'époque de changements radicaux, qui ont conditionné la résurgence et la consolidation de la démocratie après 1958 :

Toujours est-il que rares sont les analystes, les historiens ou politologues, qui se risquent à une analyse approfondie du régime. Au-delà de cette aura a posteriori, et des tabous politiques, idéologiques et... historiographiques, l'ombre du dictateur [...] impose un silence que ne rompent, à l'occasion, que quelques publications iconoclastes (Langue, 1999, p. 294).

Ce mutisme sur l'époque de la dictature a passé sous silence le fait que, malgré le dictateur, la modernité a profondément modifié les traditions, d'où la poursuite des avancées que quelques minorités avaient entreprises dans les décennies antérieures. Le manque d'analyses profondes, que commente Frédérique Langue, a créé une lecture opacifiant l'importance de la production intellectuelle et la façon dont fonctionnait l'espace culturel. Le problème du regard élaboré sur un moment de réaménagements et de transformations, est qu'il se centre surtout sur les changements dans l'espace politique, minimisant ainsi la lutte de sujets non impliqués directement dans le renversement du régime mais plutôt dans les conquêtes des minorités. L'interruption du projet démocratique et la cruauté de la dictature deviennent l'objet privilégié d'une

---

<sup>10</sup> Le renversement de Romúlo Gallegos restera comme une préoccupation dans la société vénézuélienne. Dans l'image ci-contre on voit la couverture de la revue *Elite* où on peut lire : Qui a renversé Gallegos et comment ? Curieusement la jeune fille de la photo rappelle des personnages de Gallegos, comme Marisela de *Doña Bárbara*

historiographie qui a approfondi des thèmes comme : l'étude du pouvoir militaire en tant que germe d'instabilité ou le problème des alliances et trahisons entre partis ; deux exemples de perspectives n'éclairant que le côté politique d'une décennie qui, malgré les restrictions imposées, a ouvert de nouveaux dialogues et permis des changements dans le milieu culturel.

Ce projet positiviste qu'entreprend le régime dictatorial de Marcos Pérez Jiménez, et qui émerge d'un gouvernement ayant pour plans d'établir dans le pays le progrès, l'ordre et le savoir, a également généré une perspective confondant la vie culturelle de l'époque avec une forme de soutien ou d'indifférence face à l'autoritarisme. Au-delà de ces préjugés, nous aimerions exhumer l'activité culturelle qui ne s'est pas spécialisée dans la critique de la dictature. Il s'agit en effet d'une relation très importante établie entre les médias qui circulaient « librement » durant une période de restrictions sociales, plus précisément entre des publications périodiques, des revues culturelles et des textes qui parvenaient à être publiés dans des maisons d'édition florissantes. Cette dépendance a été négligée par l'historiographie, qui, non seulement a jugé ces espaces isolés entre eux, mais n'a considéré la valeur de la presse que directement proportionnelle au courage qu'elle avait de proposer une discussion politique (Caballero, Manuel, 2003, p.100). C'est pourquoi cette historiographie a écarté de son étude les publications qui n'assumaient pas de position claire contre le régime, réservant un espace privilégié dans la mémoire à la presse clandestine et la tribune de protestation considérées dans une sphère complètement à part de la littérature. Centrer l'analyse du travail journalistique sur la position que les auteurs assumaient par rapport au régime, revient à se baser exclusivement sur des critères politiques pour comprendre des publications très complexes. Cela néglige en particulier le fait que les femmes ont activement participé aux publications périodiques.

Dans un environnement politico-social troublé par des réaménagements et de nouveaux rôles, les femmes ont trouvé une ligne de fuite. Elles ont cherché à se faire une place en exploitant le thème de la féminité dans un champ élargi entre la presse et la littérature. À l'encontre de l'idée précédente, nous considérons que les médias ne se limitent pas à être de simples diffuseurs du gouvernement ou de ses opposants, mais qu'ils proposent également un espace de discussion du projet de modernité. Les médias produisent une extension du champ culturel, et cette amplification se fait en transférant

d'importantes discussions dans la presse et les revues littéraires. Ce qui permet également aux auteurs d'obtenir la reconnaissance d'un plus large public. C'est donc une façon de gagner des lecteurs qui ne les reconnaissaient pas comme auteurs. Avec des publications brèves et d'accès facile, ils intéressaient un public plus large non seulement par des articles mais aussi par des genres littéraires. Sans nier les restrictions imposées par le régime dictatorial, des faits tels que le développement urbain, l'insertion du pays dans l'économie mondiale, l'avancée des droits de groupes considérés comme minorités et la fascination exercée par les médias, prouvent qu'un champ culturel effervescent a émergé. Ces différents événements renvoient à une perspective plus large des changements en cours, et que nous ne croyons compréhensibles que dans le cadre du processus inégal de modernisation en Amérique latine, un phénomène multiple, modelé par des temporalités discontinues, supposant toute une série de médiations (sociales, techniques, culturelles...). L'expansion des médias modifie la conformation du marché culturel. Ces derniers changements structurels seront essentiels pour saisir l'image de l'écrivain dans le champ culturel vénézuélien durant la période. L'extension du marché des biens culturels, au début de la seconde moitié du siècle, contribue à professionnaliser les fonctions culturelles (García Canclini, 2000, p. 82). Selon García Canclini, le marché encore limité de la vente de livres incite les écrivains à chercher leur autonomie professionnelle dans l'enseignement ou les activités journalistiques. Pour Martín-Barbero, la complexité du projet de modernité en Amérique latine est due au fait que : « Posmoderna a su modo, esa modernidad fuertemente cargada de componentes pre modernos, la modernidad latinoamericana se hace experiencia colectiva de las mayorías sólo a merced de dislocaciones sociales y perceptivas de cuño postmoderno » (2001, pp. 21-22). Au Venezuela, dans le cadre que décrit Martín-Barbero, les médias, bien que couramment catalogués comme appareils de propagande du régime, ont fonctionné comme un espace de reconnaissance pour les écrivains. Ces changements, selon Martín-Barbero, ont lieu à partir de forts déplacements vers des espaces qui semblaient exclusifs, créant des hybridations entre l'autochtone et l'étranger, le populaire et le savant, le traditionnel et le moderne.

Ce processus de modernisation inégal se reflète dans un discours qui convoque la tradition de l'écriture féminine et ouvre un espace de participation pour les écrivaines émergentes. Ce lieu conviendra parfaitement à Stolk car elle a le profil du sujet moderne, du sujet multiple. Les différentes fonctions qu'elle assume attirent en effet l'attention :

écrivaine, journaliste, diplomate, professeure et pionnière des droits de la femme. Cette multiplicité de rôles converge dans une attitude prouvant que, pour les écrivaines de son époque, s'ouvrent des espaces où le genre n'est plus un prétexte pour l'exclusion. Autrement dit, c'est le début de l'acceptation d'un lieu d'influence pour un sujet mineur, ayant tenu une place plutôt secondaire dans l'espace social.

Ne perdons pas de vue que Stolk a obtenu une certaine reconnaissance non pas seulement parce qu'elle était écrivaine, mais aussi journaliste et pionnière féminine, ce qui l'a amenée à créer une image atypique. Les journaux de son époque lui vouent une grande estime quand ils rendent compte de son ample travail journalistique et littéraire, et les anthologies de littérature vénézuélienne mentionnent ses multiples publications. La citation la concernant, dans les anthologies sur les écrivains vénézuéliens des années 40, évoque le début de son travail comme journaliste et, dans les années 50, son essor comme écrivaine qui renouvelle « el género narrativo apelando a los marcos urbanos, incidiendo en la construcción de personajes y explorando hábitos diversos » (López Ortega, 2003, p. 174). Les critiques qui se sont attelés à la tâche de dresser un panorama de la littérature vénézuélienne mentionnent le travail de Stolk, bien que nous regrettions qu'ils ne proposent pas d'étude plus profonde de son œuvre. S'il est clair que des manuels tels que *Panorama de la Literatura venezolana actual* (1996), de Juan Liscano, et *Noventa años de literatura venezolana* (1991), de José Ramón Medina (considérés comme les anthologies de référence de la littérature vénézuélienne), incluent Stolk dans leur sélection ; nous pensons qu'il existe une vision masculinisée de l'histoire littéraire. Prenons un exemple dans *Historia de la Cultura en Venezuela* (1995), de Gloria Segnini, où dans liste des prix nationaux, qui va de 1948 à 1958, ne sont nommés que les écrivains suivants : Mariano Picón Salas, Augusto Mijares, Miguel Otero Silva et Rómulo Gallegos. Notre écrivaine n'apparaît donc pas au firmament. Cela nous démontre combien la période des années 50 reste un espace de lutte des écrivaines pour leur légitimité.

Le peu d'attention portée à l'œuvre de Stolk montre la place compliquée qu'occupe l'écriture féminine dans la mémoire collective. Ce fait est en outre accentué, comme nous l'avons signalé, parce que cette production littéraire coïncide avec la dictature. Nous le constatons car ces périodes lui réservent habituellement un souvenir très limité, préférant

s'occuper d'écrivains consacrés pour avoir construit une ligne de pensée critique envers le régime.

Au-delà du fait que l'historiographie littéraire se limite à la mention de ses œuvres et n'approfondit pas la place que son écriture tentait de construire, se trouve un autre problème : la dévalorisation de l'œuvre de Stolk. Une certaine critique offre des lectures qui, de notre point de vue, ont décontextualisé la portée du projet littéraire de Stolk, en proposant une perspective disqualifiant le ton féminin que l'écrivaine assume dans ses romans. Un exemple manifeste apparaît dans le chapitre « De Teresa de la Parra a la señora Stolk », de Orlando Araujo, sur l'écriture des femmes entre 1946 et 1956 :

No dudo que semejantes esfuerzos de ficción constructiva hayan sido útiles y sirvan para la catarsis de estados de abandono, penas de amor y venganzas de adulterio. Creo, asimismo que se trata de una narrativa históricamente conmovedora que allí queda, su testimonio de plumas heroicas promotoras de una liberación que hoy alcanza estadios de unisexo jamás presentidos por nuestras autoras: cuyas audacias de escritura pasan por candores de abuela entre las adolescentes sabiamente eróticas y técnicamente preparadas para hacer el amor con sus iguales del otro sexo, pero con píldora y sin remordimientos (Araujo, 1998, p. 233).

La citation ci-dessus est un texte sur lequel nous sommes revenue à diverses occasions car, en tant que chercheuse, il nous a beaucoup préoccupée. Comment peut-on réduire une écriture à une catharsis servant à décharger un excès d'affectivité ? Ce regard, pas si lointain dans le temps, paraît condenser les lieux communs que l'histoire et la critique ont eus sur l'écriture féminine. Selon Margara Russotto, la disparité entre les éloges de la critique journalistique et les reproches de la critique spécialisée nous signale que :

El grado de incomunicación que aísla las diferentes "miradas" de la crítica sobre un mismo objeto, lo que parece caracterizar la tendencia a dispersarse y atomizada de la propia intelectualidad venezolana. Pues es con profundo recelo como críticos, profesores y poetas se miran entre sí, identificándose mutuamente con el "otro" (Russotto M. , 1997, p. 34).

Revenons à la citation de Araujo ; elle nous montre une vision méprisante de la thématique abordée par Stolk, sans analyser les textes dans leur période historique ni l'envergure du choix de certains thèmes, dans un espace non limité à la sphère privée.

Cependant, le plus grave est de définir l'élan d'écriture comme une catharsis ; car cela élimine la possibilité de comprendre la professionnalisation de ces écrivaines et le changement que cela supposait dans le rôle et le statut de celles qui aspiraient à cette place. Nonobstant, l'aspect significatif de la lecture de Araujo est qu'elle démontre une logique accrochée à l'image de la femme qui écrit parce qu'elle s'ennuie, ce que Teresa de la Parra avait déjà parodié dans *Ifigenia* (1924). Cultiver ce stéréotype du début du siècle, plus que misogynne, est fort éloigné d'une approche sérieuse de l'œuvre d'une génération d'écrivaines. Cela revient à nier la reconnaissance et la rupture qu'ont signifiées les positions des écrivaines du milieu du siècle.

Autant dire que, au-delà des différences entre les approches critiques, cette perspective d'exclusion nous parle de : « the story of women's writing, the telling of women's learning and the understanding of women's agency in patriarchal societies (Castro-Klarén, 2003, p. 21). En effet, à l'opposé de cette idée de l'écriture comme catharsis, nous considérons la publication de ces écrivaines comme un geste majuscule. Elles ont réussi à s'intégrer dans la tribune publique et à dépasser l'espace domestique. Elles ont donc transgressé cette posture d'écriture comme occupation ou activité d'après-midi pour dames. Publier implique de tenter de trouver un espace de visibilité et d'atteindre un large public, à ce propos Adeline Gargam note :

Dans l'acte même de publier, il y a toujours une prétention sinon avouée, du moins implicite ou inconsciente, à la reconnaissance publique, ne serait-ce qu'auprès des lecteurs ou des éditeurs ; c'est donc rechercher l'admiration et la renommée intellectuelles ; autrement dit, une reconnaissance en tant qu'être de talent. Or, la gloire est vue comme un attribut strictement masculin car elle fait partie du domaine public (Gargam, 2012, p. 217).

De fait, l'œuvre de Stolk a circulé dans les espaces littéraires du domaine public en quête de reconnaissance, bien que la critique n'ait pas fait l'éloge de ses romans. Un critique de son temps l'a même accusée de conservatisme dans ses textes ; dans certains cas, on a rejeté ses romans car on la considérait trop peu en rupture. En voilà un exemple dans une note du « Papel Literario » de *El Nacional*, sur le roman *Bela Vegas* (1953) :

La novela no desafía la solución convencional. Y el valor significativo de Bela en función de una problemática venezolana o hispanoamericana se nos opaca bastante. La quisiéramos más inconformista y con menos dulzura y represión burguesa. Más auténtica heroína, en una palabra. Subsiste la

habilidad de cronista y comentarista de Gloria Stolk a cuyo talento provoca pedirle obras de más fuerte coraje (Telémaco, 1954, p. 7).

Plusieurs aspects ressortent de cette interprétation, qui indique les attentes d'au moins un secteur du champ littéraire de l'époque. Globalement, le critique cité semble estimer la production journalistique diverse de l'auteure et son travail comme chroniqueuse ; il lui accorde une certaine légitimité. Cependant, il ne cache pas sa déception à propos du roman. En premier lieu, il est clair que les thématiques associées au goût pour le sentimental semblent peu valorisées par la critique. Malgré tout, le travail journalistique de Stolk justifie que, dans un espace de critique littéraire, on aborde l'examen d'un roman avec une telle thématique. Un roman de nature sentimentale, bien que rejeté par l'auteur de la critique, n'aurait peut-être pas été discuté dans le « *Papel Literario* », si son auteure ne jouissait pas d'un public de lecteurs, un important public féminin qui la lisait depuis l'époque de ses feuilletons et de ses articles sur la beauté.

Cette posture définit comment, pour quelques auteurs du milieu du siècle, la relation entre la littérature et le journalisme est une façon d'accumuler du capital symbolique. Ce qui prouve qu'il n'existe pas de champ autonome et que l'on doit se faire reconnaître par un public plus large que les lecteurs de genres littéraires. C'est pourquoi ces circonstances fournissent des clés pour comprendre les discussions existantes dans un champ hybride, traversé par des idées d'autonomie provenant d'une certaine idéalisation de la culture savante et se référant à une perspective eurocentriste, très éloignée des champs culturels en Amérique latine. Or la dispute sur l'autonomie, capitale pour saisir la hiérarchisation et la relation des forces symboliques dans les champs littéraires européens, semble dépourvue de signification dans des champs très hétérogènes comme le latino-américain. La dynamique de ce dernier inclut des sujets qui construisent leur légitimité à partir de la presse, l'activité politique, les médias, en mettant en question des notions comme « l'art pur ». Même si le désir d'autonomie est une catégorie importante à prendre en compte, puisque le regard latino-américain sur la production littéraire européenne a créé cet idéal ; ce qui est intéressant à considérer, ce sont peut-être les raisons pour lesquelles ce dernier survit et crée des tensions dans les discours. Selon García Canclini : « la modernisation réduit le rôle du cultivé et du populaire traditionnels dans l'ensemble du marché symbolique mais il ne le supprime pas » (García Canclini, 2010, p. 18). En ce sens, la tension est une marque qui détermine l'élan créateur, car malgré l'hétérogénéité formelle et fonctionnelle de la littérature en

Amérique latine la volonté d'autonomie : « Más que una ideología literaria, esa voluntad está ligada a la tendencia a la especificación del campo literario en general » (Ramos, 2003, p. 66). La citation ci-dessus permet de souligner les relations dans un champ qui devient hétérogène, à partir de la coexistence des espaces et processus ayant été considérés comme isolés voire opposés : autrement dit, l'actualité court avec la tradition, la culture savante est diffusée à travers les médias et la légitimité de la pratique culturelle fonctionne dans les processus politiques. Malgré les idéaux de développement et de progrès, qui de toute évidence composent l'idéal de la culture savante accueillant ce processus, la modernité prend des directions alternatives à ceux-ci.

Comme nous l'avons mentionné, Stolk a obtenu les éloges d'une certaine critique journalistique, qui sera son lieu légitimateur pour accéder aux espaces littéraires, plus restreints. La presse a adoré notre écrivaine. Elle va lui donner une place prépondérante et fournir des lectures plus détaillées sur son œuvre. Elle s'intéressera aux différents genres discursifs que Stolk a maniés et les commentera, ainsi que l'incorporation de nouvelles thématiques et le nom d'auteur qu'elle a construit à son époque. La presse va montrer les femmes en pleine transformation des rôles qu'on leur a assignés et débattre des questions spécifiques que pose leur écriture. C'est pourquoi nous pensons que la position publique de notre auteure renvoie à une activité intellectuelle délimitée mais qui, dans l'image qu'elle projette, est croisée, contaminée par les médias. Le tout se combine dans un sujet compliqué, qui traverse des espaces parfois irréconciliables.

Il est évident que, depuis le milieu du XX<sup>ème</sup> siècle et même auparavant, le rôle de l'intellectuel a été radicalement mêlé au champ des médias. En effet, selon Paulette Silva Beauregard, durant le XIX<sup>ème</sup> siècle vénézuélien, tous les écrivains exerçaient le métier de journaliste et la presse fonctionnait comme la voie la plus rapide pour entrer dans le champ littéraire (Silva Beauregard, 1993, p. 58). Toutefois, la situation de Stolk est problématique car elle inclut des éléments plus complexes que la tribune choisie. Ici, l'image est ambiguë et les questions sur la manière de la définir restent ouvertes : A-t-elle été une intellectuelle reconnue ou une romancière à l'eau de rose ? Une militante des droits féminins ou une chroniqueuse de la classe moyenne émergente, qui racontait des frivolités ? Face à ces interrogations, nous proposons de continuer par quelques textes, afin de poursuivre notre recherche sur les différentes façons dont Stolk se construit en tant que figure d'auteure.





## Chapitre 3. Les nombreux titres de Stolk : une volonté inaboutie de conquête

Allí, en el fondo de mí misma está la otra  
sentada como estatua, impasible, mirando  
A mi lado feliz pasa la vida  
Yo la contemplo con sonrisa lenta

Gloria Stolk

De l'œuvre de Gloria Stolk surprend les nombreux textes que l'auteure a publié. Pour illustrer la diversité de sa trajectoire et son incursion dans divers genres, dans le présent chapitre nous allons commencer à tracer son florissant parcours littéraire ainsi que décrire quelques-unes de ses publications. Nous examinerons les textes suivants : une auto biographie *La casa del viento* (1965) et trois recueils de contes *Los Miedos* (1955), *Angel de piedra* (1962) et *Cuentos del Caribe* (1975). Il est important de signaler que de nombreux ouvrages que Stolk a publiés n'ont pas été réédités ; nous devons préciser que seuls deux textes l'ont été : le roman autobiographique *La casa del viento* (1965) et *Cuentos del Caribe* (1975).

Dans les prochains chapitres, nous étudierons plus profondément : un feuilleton publié par épisodes, *Diamela* (1953) ; un recueil de conseils pour les femmes, *14 lecciones de belleza* (1953) ; une anthologie des articles de critique que Stolk a publiés dans la presse, *37 Apuntes de crítica literaria* (1955) ; trois romans, *Bela Vegas* (1953), *Amargo el fondo* (1957) et *Cuando la luz se quiebra* (1961).

Pour Gloria Stolk, le roman constituera un élément central. Il lui a en effet fourni une position qui, à certains moments, l'a rendue visible aux yeux des cercles académiques, alors qu'elle avançait en catimini des genres mineurs vers les espaces de consécration. Comme nous le voyons, notre écrivaine a dû se restreindre au thème de la féminité. S'il est clair que s'abriter sous la thématique féminine lui a ouvert des portes, cela a aussi fini par la limiter et la stigmatiser. À ce propos Margot Arce affirme que :

No le ha sido fácil a la mujer participar en el campo intelectual como voz autorizada. Históricamente, la entrada a las letras y al debate público se le ha hecho posible apelando a su condición de mujer. Hablar en tanto que mujer de asuntos que le atañen a la mujer ha sido un primer paso que le ha permitido a un gran número de pensadoras insertarse en los debates culturales y políticos [...] Pero esta estrategia discursiva, a la vez que posibilitó su participación también la había limitado. Anclar el discurso en el cuerpo femenino debilita de por sí el enunciado que emana de este cuerpo concebido culturalmente como frágil, menor, sensual e inepto por naturaleza (Arce, 2001, p. 194).

Une fois arrivé le moment de la publication des romans, pour tenter de tracer cette trajectoire, il est important de comprendre comment ces narrations ont manœuvré dans le champ culturel des années 50. Car leur thématique éminemment sentimentale a recours à des formes et des esthétiques, déjà très rebattues à cette époque, caractéristiques du roman à l'eau de rose ou, dans le meilleur des cas, du roman romantique. Toutefois, malgré les formes désuètes, quelques procédés innovants se distinguent dans ces narrations, dont l'un est le changement proposé dans la représentation du sujet féminin, élargissant son champ de possibilités. Malgré un certain conventionnalisme, ces textes offrent des ruptures, à partir des tensions et contradictions d'un discours à contrecourant, piégé dans les formes les plus complaisantes. Dans cette perspective de négociations et de transactions, nous nous intéresserons aux fractures que ces romans supposent dans la représentation traditionnelle du sujet féminin dans la modernité.

Francine Masiello, dans un texte qui analyse l'esthétique de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, défend une idée capitale lorsque nous parlons de ces discours frisant l'excès de sentimentalité, c'est qu'ils partagent l'esthétique du mélodrame :

Melodramatic form invoked to describe bipolar worlds and, finally, to delineate the contradiction forces that result when individuals and public opinion face off. [...] Using the tropes of confused identities, deception, and

multiple lies, the authors of the fin de siglo investigate excess and try to lift the veil from citizens and their unnamed desires (Masiello, 1999, p. 143).

En ce sens, nous percevons que la posture de Stolk penche vers la recherche de nouveaux paramètres dans les délimitations de subjectivités, en explorant les stades les plus troublants du sentimentalisme. Malgré tout, sa position la plus ouvertement féministe affleure dans ces narrations. Après avoir accumulé une certaine reconnaissance et visibilité par ses travaux antérieurs, Stolk assume dans ses romans un stratagème distinct. Elle s’empare du format du roman romantique pour, depuis cet espace sûr, mettre en question et saper la représentation de la femme. Et même si le coup marque une rupture modérée, nous pouvons annoncer la liquidation des représentations classiques de la littérature vénézuélienne en rapport avec le sujet féminin.

Pour reprendre notre perspective théorique, nous aimerions rafraîchir le raisonnement qu’apporte le concept de champ à la manière d’un système, comme l’un des dispositifs permettant de comprendre qu’un auteur assume, depuis la fiction, une position par rapport à la tradition académique. Pour Bourdieu la tradition se construit à partir des discours consacrés, qui ont une place centrale dans le réseau discursif d’une époque donnée. C’est pourquoi tout auteur assume une relation qui fonctionne à partir des distances et proximités que son discours établit avec les sujets et les modes de représentation que la tradition qui le précède a construits. Or, un exemple devient le paradigme des paramètres de référence qu’impose l’habitus légitimé : c’est la rébellion de ces auteurs qui, pour être moins avancés dans leur processus de légitimation, misent sur une position négative préparant la rupture avec les discours consacrés (Bourdieu, 1992, p. 90). Si cette catégorie offre une référence cruciale pour comprendre les stratégies et positions d’un auteur nouveau dans le champ, il n’en est pas moins vrai que la rupture n’est totale que dans très peu de cas. Car il existe toujours une négociation avec les références des pratiques instaurées. Autant dire que les discours prétendant à la légitimité ne sont généralement pas catégoriques dans leurs positions et assument simultanément des pactes et des désaccords avec les legs de canonisation. Nous pouvons analyser ainsi les ruptures et alliances que Stolk établit avec les représentations qui la précèdent telles que l’héritage régionaliste ou le roman féminin d’avant-garde. Francine Masiello –depuis l’apparition de l’œuvre de María Luisa Bombal, Nora Lange et Teresa

de la Parra– dans son article « Texto, ley, trasgresión : Especulación » considère que le roman féminin d'avant-garde commence :

un cuestionamiento de la genealogía como índice de la identidad personal; con ello repudia la figura paternal como eje de los procesos de significación social [...] una necesaria reestructuración del yo de la protagonista y una nueva conciencia de su cuerpo, junto a su novedosa relación con los objetos del entorno inmediato. Finalmente, esta exploración llega, en su máxima expresión, a un desafío del logos masculino (Masiello, 1985, p. 808).

Bien que les textes de notre écrivaine n'aient pas été qualifiés dans le roman d'avant-garde féministe, Stolk propose de nouveaux personnages féminins à l'horizon de la littérature vénézuélienne. Les changements dans la façon d'assumer l'écriture féminine relèvent d'un processus en cours depuis le début du siècle, et en particulier pour ce qui est du roman féminin d'avant-garde : « Para llegar a este desafío formal, la narrativa femenina empieza por cuestionar las bases del logos dominante, indagando la validez de los discursos heredados y la lógica del mundo masculino » (Masiello, 1985, p. 808).

Dans le cas vénézuélien, le courant régionaliste est une référence capitale. Il fonctionne en effet comme une voix dominante, qui aura d'importantes répercussions sur la façon dont la modernité s'est esquissée dans le pays. N'oublions pas que, même si à la fin des années 40 ce projet se voit amoindri devant les nouvelles propositions littéraires, des éléments résiduels subsistent encore. Ils vont avoir de l'influence et engendrer des tensions dans les discussions du champ littéraire. Dans le chapitre précédent, nous avons mentionné que Rómulo Gallegos est un point de référence pour les écrivains qui l'ont suivi. C'est pourquoi le dialogue des nouveaux auteurs s'établit par rapport au type de pratiques discursives qui impliquait un engagement dans la fiction et en dehors d'elle. Puisque la prédominance d'un discours de tradition *criollista*/régionaliste s'était instaurée, l'auteur se trouve dans un espace où l'écriture a eu pour fonction de former et gagner le pays au projet modernisateur<sup>11</sup>. Face à ce contexte, le champ culturel assiste à la fin de l'utopie des intellectuels au pouvoir, au déclin du *criollismo* comme mouvement littéraire et à l'influence des avant-gardes.

---

<sup>11</sup> Il est important d'avoir toujours présent à l'esprit le fait que ce « savoir » passe du champ littéraire au politique, pour se voir aussitôt annihilé par la chute de Rómulo Gallegos.

Autant d'événements qui auront pour conséquence que la carte du champ culturel se configure dorénavant par des réajustements.

Ces ouvertures substantielles incluent de nouveaux sujets et libèrent les auteurs de la limitation au seul dessin des idéaux nationaux depuis leur fiction. Tous ces changements dans le contexte politique permettent d'élaborer une autre image de l'intellectuel et de laisser une place à la voix féminine. Mais cette incorporation ne se fera pas sans tensions, comme le prouve la façon dont la mémoire littéraire des années 50 a été construite. On y met en valeur le rôle de l'écrivain qui a comme thématique, comme préoccupation constante, la nation.

Si la discussion sur le travail de l'intellectuel par rapport à l'esthétique ou à la nation a accaparé l'intérêt des zones centrales du champ intellectuel vénézuélien, parallèlement, les voix mineures ont ouvert un espace pour penser en littérature aux différents sujets surgissant du projet de modernité. Selon Carmen Bustillo : « una vez configurada la imagen de *sujeto ficcional* esta a su vez remite a la figura de *sujeto cultural* personificado en el autor y lector reales, portadores de imaginarios compartidos/desencontrados » (2003, p. 57). Pour cette chercheuse, la participation de la voix féminine dans les diverses sphères de la culture a été essentielle à la constitution du sujet moderne (Bustillo, 2001, p. 168). Dans le contexte de l'agenda culturel de la fin des années 40 et de la décennie suivante, un fait est notable : l'écriture féminine gagne de l'espace. Elle propose des discussions contre la représentation traditionnelle de la femme, en la convertissant en une image constante de la littérature, un sujet à redéfinir dans la fiction à partir de l'incorporation de nouvelles subjectivités et d'intérêts que ce regard proposait. Parallèlement, dans l'espace social, il est indéniable que l'une des minorités qui assume les plus grands changements et se mobilise le plus, ce sont les femmes. En effet, grâce à leur organisation collective, elles obtiennent des réformes, qui iront du droit de vote et de la consécration de droits sans distinction de sexe<sup>12</sup>. Cela se reflète dans les discours des écrivaines du milieu du siècle, où le changement est évident, dans l'assignation des rôles traditionnels, dans l'élaboration d'un nouveau discours et la construction d'un sujet féminin distinct de celui de la tradition. Dans ce contexte, on peut comprendre comment dans les expressions contre l'hégémonie du pouvoir, les sujets se

---

<sup>12</sup> Le droit de vote des femmes est inscrit dans la Constitution du Venezuela de 1947 qui attribue des garanties individuelles ainsi que l'égalité sans distinction de genre.

redéfinissent aussi. Cette période où se dessinent de nouveaux sujets, élargit le lieu de réflexion autour de l'image, du rôle et du statut de la femme à partir de la cristallisation d'une écriture féminine au Venezuela, que Teresa de la Parra avait sans conteste inaugurée dans les années 20. Grâce aux textes fondamentaux de De la Parra, admis dans le canon littéraire vénézuélien, dans les années 50 toute écriture féminine prend position sur cet héritage. La littérature féminine a donc un antécédent légitime, sous lequel s'abriter et face auquel se rebeller (comme l'exigent les luttes internes du champ).

Cependant, nous considérons qu'au-delà d'une analyse centrée sur le développement d'une narration typiquement féminine, l'essentiel est la figure d'une écrivaine qui, à partir de la fiction et de sa biographie, offre une image permettant de redéfinir un lieu social dans la modernité. À ce propos, Begoña Sáez Martínez signale :

Pero el problema no será tanto saber escribir bien o mal; el verdadero problema es que hay mujeres que se auto-reivindiquen como mujeres de letras, con las proyecciones que esa autoconciencia tiene desde el punto de vista social e indudablemente económico-profesional (2008, p. 37).

En suivant la proposition de Sáez Martínez, nous comprenons une écriture qui, bien qu'elle reproduise des styles très typés, remet aussi en question les rapports de pouvoir. Nelly Richard signale les significations et postures discursives qui tentent de faire coïncider l'aspect biologique et l'identité culturelle :

La experiencia del mundo que verbaliza el lenguaje depende del orden semántico que moldea esa experiencia en función de un determinado patrón de inteligibilidad y comunicabilidad de lo real y de lo social. El modo en que cada sujeto se vive y se piensa está mediado por el sistema de representación del lenguaje que articula los procesos de subjetividad a través de formas culturales y de relaciones sociales. El signo "hombre" y el signo "mujer" también son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura proyecta e inscribe en la superficie anatómica de los cuerpos disfrazando su condición de signos articulados y construidos tras una falsa apariencia de verdades naturales, ahistóricas (Richard, 1996, p. 734).

À partir de la problématique que développe Richard, il est possible de faire des recherches sur les discours qui mettent en marche la légitimité du genre. En ce sens, les textes de Stolk construisent la coïncidence entre « être femme » et écrire « en tant que femme », qui fonctionne comme un axe central justifiant la voix féminine en qualité de

parole unique, dont le registre est impossible depuis le masculin. La naturalité dont se vêt la définition de « homme » et « femme » dans les narrations de Stolk –que l’auteure ne questionne pas– nous permet d’analyser les démarcations et représentations de genre. Andrea Oberhuber, dans son chapitre « Fictions dominantes, frictions génériques » se demande comment analyser les textes qui jouent la carte du gender play et répond :

En tant que catégorie d’analyse transdisciplinaire, le genre permet de focaliser notre intérêt, d’un point de vue historique et contemporain, sur la construction culturelle des enjeux de l’identitaire, de même que –et c’est le point crucial que l’on a tendance à passer sous silence– sur les mécanismes de contrôle et de régulation propres à toute société. Rappelons que [...] Judith Butler part de l’idée que l’univocité du sexe, la cohérence interne du « masculin/féminin » et le cadre binaire qui régit à la fois le sexe et le genre, sont des fictions régulatrices instaurées différemment à chaque époque clé de l’histoire occidentale (Oberhuber, 2016, p. 41).

Ce jeu sur les identités de genre et les fictions régulatrices des rôles qui y sont associés semble s’ouvrir dans la modernité. Dans l’acceptation de la naturalité du sexe, on manie des critères esthétiques justifiant cette écriture appelée à remplir le vide que la plume du sujet masculin a laissé. Ce geste sera fondamental dans l’œuvre de Stolk, car elle ne discutera pas la sentimentalité, ni les caractéristiques assignées au féminin, mais elle se les appropriera grâce à la pertinence d’un profil associé au monde professionnel, à la femme comme sujet créateur et indépendant. Elle réclamera une place visible et un pouvoir, sans remettre en question la forme de ce qui est défini comme féminin. Rappelons que pour la théoricienne du féminisme Judith Butler :

If gender is constructed through relations of power and, specifically, normative constraints that not only produce but also regulate various bodily beings, how agency be derived from this notion of gender as the effect of productive constraint? If gender if not an artifice to be taken on or taken off at will and, hence, not an effect of choice, how are we to understand constitutive and compelling status of gender norms without falling into the trap of cultural determinism? How precisely are we to understand the ritualized repetition by which such norms produce and stabilize not only the effects of gender but the materiality of sex? And can this repetition, this rearticulation also constitutes the occasion for a critical reworking of apparently constitutive gender forms? (Butler, 2011, p. IX).



*La casa del Viento*, est une autobiographie qui débute par les souvenirs d'enfance de l'écrivaine. La narration se déroule dans une grande maison appartenant à une famille bourgeoise, et que la petite surnomme « la maison du vent ». La majorité des souvenirs de son enfance sont liés au Venezuela –Caracas et Macuto- mais aussi à Curaçao, dans une autre maison de la famille Pinedo de Marchena. La manière de raconter rappelle les réminiscences de *Las memorias de mamá Blanca* (1929), de Teresa de la Parra, et de Ana Isabel, *Una Niña Decente* (1949), de Antonia Palacios.

Au-delà des références historiques à des faits tels que les fêtes de Carnaval ou les vacances dans des stations balnéaires comme Macuto, nous voudrions souligner deux thèmes que nous trouvons récurrents dans cette autobiographie. Ce sont : l'écriture qui commence dès l'enfance et le monde des femmes –qui dans la plupart des scènes passe par la relation avec les employées de la famille-. Le premier des deux est lié à la littérature :

Recuerdo claramente, como si tuviera debajo de mis ojos, la primera página del libro azul. Al lado de la *Marcha Triunfal* de Darío, había un bello soneto de Cátulo Méndez, la *Rueca de Onfale*, un poema de Guillermo Valencia, y otro de Arvelo Larriva, *PilarTeresa*. Mucho más tarde aprendí yo a leerlos por mí misma, pero en aquel entonces mi tía los leía y yo escuchaba, embelesada, comprendiendo apenas pero ya conmovida por la música verbal y la otra música, mucha (sic) más sutil, indescriptible, contenida en el centro de toda auténtica poesía (Stolk, 1965, pp. 43-44).

La lecture et l'école conduisent la petite vers l'affirmation précoce de son rôle d'écrivaine. Écrire est vanté comme une façon de résister à la mort et d'organiser les chemins de la mémoire. L'écriture, qui se développe depuis le plus jeune âge, a une connotation de création sans limites, de « verbe Tout-Puissant » (108) :

Escribía sin leer. Escribía constantemente y aquel impulso fue extendiéndose, invadiendo mis días. Todo lo demás se hacía aburrido e inoportuno. La escuela, las amigas de la cuadra, me vieron pasar con aire distraído, como quien mira perpetuamente hacia adentro. Yo disfrutaba intensamente mis pensamientos desde que había aprendido a ponerlos en vocablos. Toda mi vida interior se hizo clara, luminosa, concreta, gracias al nuevo hábito adquirido. Sabía o creía saber nombrar cada sentimiento, cada sensación, cada pensamiento que me asaltaba (Stolk, 1965, p. 108).

Le second thème que nous avons relevé de cette autobiographie illustre ce que la protagoniste apprenait des employées –plus d’ailleurs que de sa propre famille-. Le récit tissé à partir de ce qu’elle entendait des conversations des cuisinières, nourrices ou repasseuses fait partie de son apprentissage sentimental. Des mères isolées, des veuves, des voyageuses à la recherche de meilleurs horizons ou des malades abandonnées ; chaque employée relate la dureté de la vie de la femme. C’est par leur intermédiaire que la petite connaît la mort, la musique populaire, la pauvreté, l’abandon, la sexualité... ces femmes décrivent la réalité qui est vécue au-delà de la vaste demeure. Discréditées par sa mère et ses tantes car « légères », « courant les rues », « frustes », ..., elles éveillent l’intérêt de la petite. Nous lisons, par exemple, au sujet de sa première nourrice, congédiée pour comportement « léger » : « Precisamente por su inclinación a amoríos y sus irreprimibles paseos por la acera, conmigo a rastras fue despedida [...] Ojalá que Carmen Susana, desordenada y poco recomendable, hubiera podido quedarse más tiempo a mi lado. Era un excelente contacto con la realidad» (16). De même, nous observons ses commentaires sur celle qui l’a remplacée : «Paula María me acercó muy joven al misterio del weltschmerz, me hizo sentir un sordo dolor del mundo y me enseñó que la gente moría, es decir que se iba para siempre y no volvía nunca, nunca más.» (18) ou «Paula María gozaba sufriendo y me contagiaba su enfermiza sensibilidad. Todo aquello era grotesco y exquisito» (23).

Le recueil de contes *Cuentos del Caribe* (1975) est l’unique de Stolk qui a compté plusieurs éditions (Monte Ávila, 1975, 1993 et 2006). Nous devons préciser que *Cuentos del Caribe*, n’est pas la première incursion de Stolk dans le genre du conte. En 1955, elle écrit *Los miedos*, et en 1962, *Ángel de piedra*.

*Los miedos* est une sélection de récits qui explore les différentes peurs dont souffrent des personnages correspondant à ses contemporains. La palette de protagonistes surprend : des paysans, des jeunes, issus de l’exode rural, des femmes... ces textes semblent condenser le nouveau panorama des sujets de la transition que vivait le Venezuela. Même si ce sont des histoires qui se passent dans des haciendas, des zones pauvres autour des villes, les personnages expriment leurs craintes et montrent le cauchemar de la modernité. Dans le premier conte du recueil, intitulé également, « Los miedos », nous découvrons la peur qui hante Lilia, une jeune femme :

Y otra vez el miedo, deslizándose artero, fustigó su sangre. Bajo la piel tersa le recorrió el cuerpo escultural, el rostro bello y maduro. En los cuentos de la noche antes aparecían, junto a muertos y espantos, viejas horribles, decrepitas, desdentadas, con la tez espantosamente arrugada, los cabellos ralos, el aliento impuro... Morir, ser un alma en pena y volver a vagar por los sitios donde se vivió, nada de eso espantaba a Lilia, pero la imagen de valpurgis de las viejas que alguna vez fueron mujeres jóvenes hermosas prendida a su cerebro, la atosigaba. (Stolk, 1955, p. 11).

La perte de la beauté, la folie, la haine, la mort, la misère figurent au nombre des thèmes qui sèment la peur parmi les personnages.

Dans *Angel de piedra*, les contes maintiennent le même ton et la même structure narrative que le recueil *Los miedos*. Les quatorze fictions contiennent personnages dont les histoires se déroulent dans un monde traditionnel asphyxiant. Les personnages racontent les injustices sociales : jeunes exploités par ses patrons, filles mariées avec des hommes âgés, amours impossibles par les différences sociales, enfants abandonnés et malmenés. La majorité de ces contes ont lieu dans des ambiances champêtres, éloignées des espaces urbains.

Dans certaines histoires, les personnages féminins luttent de diverses manières pour se libérer des hommes oppresseurs. Dans « Angel de Piedra », le personnage de Francisca est vendu par son père à un homme abominable qui l'exploite :

Francisca era tan desgraciada que ni siguiera podía medir su desventura. Facundo era aún más colérico que su padre y viscoso como un murciélago más. Ella limpiaba, barría, cocinaba y hacia todo lo posible por no pensar. Solo en sueños se liberaba. Y venía a su mente una imagen vaga salida del fondo de la infancia, que la consolaba extrañamente. En esa imagen ella iba, pequeñita, muy vestida de limpio, de la mano de madre. [...] Entraban a una iglesia, se arrodillaban. Y de pronto Francisca, mirando a un lado, descubría la figura serena de un ángel de piedra, que espada en mano, la miraba sereno y sonriente desde su nicho (Stolk, 1962, p. 14).

Facundo considère Francisca comme une esclave. En plus de cela, il nie sa stérilité et fait culpabiliser sa jeune épouse de ne pas lui donner d'enfants. Facundo prend une maîtresse et lorsque celle-ci tombe enceinte –prétentieux de sa virilité– il oblige Francisca à prendre soin d'elle. Dans la scène finale, Francisca est brutalement battue par son mari irascible. Il déverse sa rage sur sa femme lorsqu'il découvre que le fils que

sa maîtresse vient de mettre au monde n'est pas de lui. Désespérée par l'extrême dureté de sa situation, Francisca prend la fuite vers la forêt sans un destin clair.

Le conte « Azúcar para amorcito » est un de rares de ce recueil qui se déroule dans une ville. Le personnage de Lili est une femme maltraitée par un mari tordu qui vit dans une aisance économique. Ce mari possessif –qui s'est fait appeler « Amorcito »– la méprise à cause de son surpoids, l'insulte constamment et ne permet qu'elle prenne aucune décision :

A Lili aquellas salidas fortuitas, irregulares no le bastaban. Un día le dijo a Amorcito que quería ingresar a una clase de costura  
– ¿Costura? ¡Jamás! Olvida tales sandeces. Tú la mujer de un hombre rico, ¿para qué quieres costura? ¿Cuándo comprenderás, infeliz, que ya la época de las cinticas pasó?...siempre serás una pobretona, una tenderita cursi (Stolk, 1962, p. 106).

Lili décide de faire semblant d'être sotte, comme la surnomme son mari ; cachée derrière cette image, elle l'empoisonne sans éveiller de soupçon. Même si les histoires de ce recueil son variées, le sujet des femmes et des filles exploitées se répète.

En revenant aux *Cuentos del Caribe*, Stolk écrit ce recueil à son retour à Caracas après avoir travaillé comme diplomate en République Dominicaine. Ce texte qui clôt sa trajectoire, nous permet de comprendre la position de sa figure d'auteur à la fin de sa carrière. L'année de sa parution, 1975, est une date que nous pourrions considérer comme charnière pour ce qui a été nommé postmodernité (terme très discuté en Amérique latine). Ses autres textes ont quant à eux été publiés dans le contexte de la modernité.

Les contes du recueil présentent les personnages les plus folkloriques de toute l'œuvre de Stolk. Loin du thème urbain, nous découvrons des autoctones des îles des Caraïbes, attachées à la mer : « Hombres de ámbar, mujeres de melaza, voces que cantan, niños que ríen, pueblos que gimen, me encrespan el alma salobre a toda hora, sin dejarme estar. En estas islas hay historias portentosas » (Stolk, 1975, p. 13) . Malgré leurs existences plates et modestes, elles vivent enveloppées dans une aura de mystère, due à des relations quasi mystiques avec les autres femmes et les forces de la nature. Les autoctones exercent une force magique sur les étrangers qui arrivent sur leur île ; les histoires locales sont extravagantes, surnaturelles, prodigieuses et parfois absurdes.

Dans le premier conte, « Así me dijo el mar », une femme, Afilda, agit en mimétisme avec la nature des îles. Elle assume un comportement étrange, se consacre intégralement à chanter :

Un poeta dijo sacudiendo la cabeza : en otra vida fue sirena, tal vez.

La madre replicaba aflijida :

–Tonta es lo que es.

Afilda no era tonta, sin embargo. Lloraba a solas su rara desgracia, la ruina de su pobre madre, el abandono de todos; y cantando bajito, se paseaba cabizbaja a la orilla del mar. El ruido de las olas tapaba su voz dulce y doliente.

Solo el mar parecía soportar su canto inagotable y hacerlo coro con su vozarrón de hombre azul.

Como en su casa todo era tristeza, su madre la encerraba entre colchones para tratar de apagarle la voz, Afilda en el día trabajaba muy aprisa, mordiéndose los labios, canturreando bajito y luego se iba a la playa a cantar...Se estableció entre el mar y ella una amistad profunda, un ambiguo amor. (Stolk, 1975, p. 16).

Ainsi le conte du recueil « Samaná, Samaná » relate-t-il l'histoire d'un prédicateur qui tombe amoureux de Denise, une femme des îles très séductrice. Une femme haïtienne blanche que le narrateur compare avec le sable de la mer. La beauté énigmatique et majestueuse de Denise est comparée à celle des Îles des Caraïbes. Juan s'égaré de son but, le salut des habitants des îles, qu'il considère ignorants et amoureux, par la parole de Dieu. Ensorcelé par Denise, il devient son amant. Pécheur désespéré à cause de cette mystérieuse femme, il se jette à la mer et meurt. Juan est la victime d'une attraction caribéenne irrationnelle et inexplicable : « Con toda su pureza de alma la detestaba. Con todo su ser anhelaba ir a ella y una noche de lluvia, interminable, ella vino hacia él [...] El no supo qué hacer. Abrió sus brazos, como quien va a morir » (Stolk, 1975, p. 160)

Dans *Cuentos del Caribe*, les narrations tournent autour de personnages qui vivent des histoires liées à la magie et aux légendes. Nous le notons dans le conte « Mua, Patricia », dont le titre est une adaptation en espagnol de « Moi, Patricia ». Dans ce récit, une vieille mulâtresse, qui prépare des breuvages et pratique la sorcellerie, évoque sa vie. Bien que ce personnage semble se limiter aux clichés sur les femmes qui se consacrent à la magie, dans ses souvenirs nous pouvons voir comment elle se libère peu à peu de ses liens avec les hommes : «–Moi, Patricia, sabé mucha cos bon, pa hacé gente feliz, gente

marrá [...] un sabio la había consagrado « sorcière », ensalmadora y capaz de arrollar el destino sobre su dedo. El destino de los demás. » (Stolk, 1975, pp. 115-116). Nous apprenons, par exemple, que dans sa jeunesse elle a eu un amour qui l'a déçue ; ce qui l'a affranchie du désir d'avoir la moindre relation sérieuse avec un homme. Exempte de préjugés, elle se prostitue sans aucune culpabilité.

Elle donne naissance à une fille, mais ne manifeste en rien l'intention de savoir qui en est le père : « Cuando esta llegó, pequeña y roja, con los puños cerrados como amenazando al perro mundo [...] se dedicó a cuidarla furiosamente con una avidez tierna que nunca antes había encontrado cauce. » (Stolk, 1975, p. 115).

Se dévouant à la maternité, Patricia gagne sa vie comme prêtresse vaudou en préparant des « remèdes » et des « travaux ». De plus, elle assiste des femmes piégées par la rigueur de la société. Dans le récit, convaincue de ses pouvoirs, elle aide une femme à avorter avec une aiguille à tricoter : « Escupía mientras rezaba y con sus ojos verdes y fijos como carbones ardientes, iba sujestionando a la otra, alucinándola [...] Entonces Patricia la « ayudó », con una aguja de tejer » (Stolk, 1975, p. 119). Patricia est emmenée en prison, car sa « patiente » a dû être hospitalisée suite à « l'intervention vaudou » qu'elle a subie. Mais au lieu de lui infliger une peine, le préfet la laisse en liberté : « El prefecto tenía unas unturas secretas que había mandado a buscar con su sirviente varias veces donde Patricia y no tenía el menor interés en que ésta se lo recordara » (Idem).

Ces notes nous laissent penser que Stolk voulait peut-être suivre l'influence du réalisme magique qui était très répandu et reconnu, en abandonnant les récits nettement féministes. L'écrivaine cherchait sans doute de nouveaux chemins scripturaux. Étonnamment, par le style de ses textes, Stolk pourrait être considérée comme une préceuseure de la vague féminine du réalisme magique que développeront quelques années plus tard des écrivaines comme Isabel Allende ou Laura Esquivel. Sur les écrivaines qui ont rejoint le Boom, Susana Reisz a travaillé l'idée d'une super-femme, une espèce d'héroïne en lien avec la conception selon laquelle les femmes sont des êtres spéciaux, quasi divins (Reisz, 2003). De cette trame, parée des régionalismes des îles, il ressort : la négation du mariage, la maternité indépendante, le peu d'importance des hommes, l'approbation de l'avortement et l'abandon des poursuites envers les femmes.

Il est intéressant de noter que le texte de Stolk dont on se souvient le plus parle de sujets ruraux, et est associé à son travail au service du pays comme diplomate. Cela nous amène à penser que, même si dans une première étape elle a renié l'esthétique du régionalisme, elle y a finalement succombé pour complaire à la critique qui avait construit le canon. Nous verrons que dans la préface de la première édition de *Cuentos del Caribe* (1975), Germán Arciniegas révèle le rang prééminent que l'écrivaine occupait, et le virage qu'a constitué ce texte :

Gloria dejó a un lado su prestigio de escritora veterana en Venezuela, entró al servicio diplomático y aprovechó de sus años de embajadora en Santo Domingo para mirar el archipiélago en torno. Entonces descubrió las raíces y brotes de la poesía popular, escuchó historias de sus gentes, y sacó de todo eso un libro de trece cuentos o doce cuentos y una novela corta. El mejor informe imaginable de una embajadora, para levantar el prestigio de su misión. Gloria no regresó a Caracas con las manos vacías. Aquí, están, dijo, todas estas leyendas. Ahora se publican. Todo el mundo va a leerlas. Serán de esos papeles que no se olvidan (Stolk, 1975, p. 8).

Cette citation nous laisse entendre que les *Cuentos del Caribe* sont le résultat d'un retour au projet d'écriture pour servir son pays. On y compare le recueil de contes avec un rapport de diplomate, ce qui pour l'écrivaine devenue membre de l'Académie de la Langue Vénézuélienne en 1964, montre l'abandon de son image d'auteure pour privilégier celle d'ambassadrice. Ce commentaire contraste avec l'image d'auteure que montre Stolk dans les années 50 lorsqu'elle construisait son nom d'auteure.

Cela nous démontre que, même si elle a été une auteure célèbre, elle n'a pas réussi à devenir un écrivain de grand renom, ce qui prouve d'importantes tensions avec les espaces de consécration littéraire.

Les textes que nous analysons dans les prochains chapitres démontrent les tensions discursives d'une figure émergente, à partir de la construction de la représentation de la femme dans la narration, qui aboutit à une image scindée. Cette division d'un sujet littéraire s'achève par une écriture contradictoire : d'un côté, elle reproduit un système narratif vieillot, surchargé et sensible, et, de l'autre, elle a recours à des formes de représentation remettant en question le discours dominant. C'est pourquoi nous voulons analyser comment ces fictions construisent une image d'auteur

entre des catégories frontalières, des fissures qui s'ouvrent dans des structures inamovibles.





# Chapitre 4. Les contradictions des nouveaux sujets féminins dans le projet modernisateur

La femme resterait toujours plusieurs  
Luce Irigaray

Nous avons signalé que l'écriture de Stolk prend place dans une période compliquée de l'histoire vénézuélienne. En récapitulant les faits, nous avons la période de la dictature de Marcos Pérez Jiménez, le poids du régionalisme et de la grande figure patriarcale que fut Rómulo Gallegos. Malgré leur côté intimidant, Stolk se montre très productive à cette époque : un feuilleton, deux romans, un recueil de poèmes, un livre de contes, deux miscellanées de son travail dans la presse et ses chroniques. Les conquêtes de cette écrivaine dans l'espace de publication vénézuélien, nous annoncent un déplacement du centre des discussions du canon de l'époque.

Les sujets féminins qui se construisent dans les romans de Stolk revêtent un aspect important. Dans ses fictions, se dessine un nouveau profil de l'héroïne sentimentale, tel un personnage participant légitimement au projet modernisateur. Dans ses narrations, le sujet littéraire féminin quitte sa place périphérique et Stolk l'amène à une position centrale pour parler de sa condition. En ce sens, l'identité féminine devient une catégorie à explorer par les tensions et contradictions traversant encore une position qui, bien que profondément obéissante, habilite des sujets mineurs que la représentation traditionnelle plaçait en situation d'infériorité. Les textes de Stolk traiteront un thème assez épineux :

l'identité féminine. Tel sera le thème central auquel la littérature concèdera un espace de discussion :

La question de l'identité féminine fait figure de casse-tête. Non content de remettre en cause les systèmes et les idéologies, le vingtième siècle a vu aussi émerger dans ses dernières décennies avec ces branches des Études culturelles que sont les Women studies, Gender studies et Queer critics, l'idée d'un « trouble dans le genre » [...] Entre le sexe (substrat biologique différencié) et le genre (culturellement codé, susceptible d'évoluer) le partage devient délicat à opérer quand il n'est pas simplement récusé.

Appliquée à la littérature, la question se complique par le caractère incertain de l'objet (Trouvé, 2010, p. 99).

Pouvoir construire dans la fiction de nouveaux sujets ou des sujets féminins émergents offrait de nouvelles possibilités pour l'intégration de la femme dans le projet de modernité (Lemardeley-Cunci & Rich, 1990). Rappelons ce qu'explique Nathalie Heinich dans le prologue de son texte *États des femmes* (1996), quand elle présente la méthodologie qu'elle a suivie pour aborder la littérature féminine à partir de la sociologie :

Proposant la description d'un système de représentations, cet ouvrage met en œuvre la méthode élaborée par les anthropologues, mais en l'appliquant aux romans de la culture occidentale [...] Il met en évidence pour reprendre l'expression de Michel Foucault, le « Champ de possibilités » stratégiques offerts aux femmes à travers les figures qu'en construit la fiction : une configuration relativement stable, faite d'un petit nombre d'« états » dûment structurés, définis par quelques paramètres, et dont les changements obéissent à des règles précises. Chaque état est donc exclusif de tout autre, faute de quoi on n'aurait pas affaire à un système structural –fermé et saturé– mais à un simple répertoire de figures, indéterminé et extensible à l'infini (Heinich, 1996, p. 13).

Nous pourrions penser que ce type de représentations introduit par les écrivaines en Amérique latine, au-delà de leurs topiques, avaient pour prémisse essentielle d'amener les lectrices à discuter la tradition où s'inscrit la femme et son rôle dans les moments de changement social. Et ce, dans des aspects fondamentaux tels que : la sexualité, la démarcation de l'identité par les institutions nationales et la subjectivité féminine. C'est pourquoi le rôle de l'écrivaine vise à ce que les lectrices discutent aussi les identités élaborées en rapport avec les projets de nation et l'utilisation de l'esthétique

marquée par le genre sexuel. À propos des représentations comme arme d'inclusion ou d'exclusion de nouveaux sujets, Josefina Ludmer analyse dans les personnages des fictions argentines la façon dont les « signes féminins » ont été utilisés pour contrecarrer le changement social de la femme en le délimitant dans un imaginaire hors la loi. Dans son texte *El cuerpo del delito. Un manual* (Ludmer, 1999), Ludmer examine des sujets exclus dont les femmes, qui étaient exécrés dans la conformation de l'imaginaire national, et donc, protagonistes dans la littérature du délit. Ludmer reprend des personnages marginaux, pour à l'opposé élaborer des processus de construction d'identité dans la culture nationale. La femme transgressive est représentée comme une délinquante. Et avec la même justesse, Ludmer dévoile l'astuce des femmes qui ont réussi à passer dans le champ, malgré les préjugés et limitations établis à leur sujet.

Dans les chapitres qui suivent, nous allons tenter une approche plus profonde de l'œuvre de Stolk, en proposant d'analyser les sens et les symboles de ses textes en rapport avec les catégories qu'une certaine critique féministe a élaborées et la « théorie du genre ». Nous verrons aussi comment ces aspects construisent l'image de l'écrivaine dans l'institution littéraire.

Mary Louise Pratt nous fait remarquer la place de la femme dans la littérature régionaliste en contraste avec celle que Teresa de la Parra accorde à ses personnages :

No women writers appear in the canons of regionalist literature either. This is not to say, however, that women did not write about rural life. No contrast could be more revealing than that between the two classic Venezuelan texts that appeared in 1929; Romulo Gallegos's *Doña Bárbara* and Teresa de la Parra's *Las memorias de Mamá Blanca*. Gallegos's novel became Venezuela's canonic epic of modernization, in which an enlightened, urban-educated man returns to the countryside, takes over a ranch owned by a crude and powerful woman rancher, and tames and marries her daughter, thus securing the national future for reason, progress, and the patriarchal family (Pratt M. L., 1994, p. 12).

Au début de notre recherche nous avons cité le roman *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. Ce texte est devenu un récit phare du Venezuela du XX<sup>ème</sup> siècle. Ses personnages féminins auront un impact dans l'imaginaire national et feront autorité quant à la représentation de la femme dans la fiction. Dans *Lectura Crítica de la literatura americana: Actualidades fundacionales*, paraît un article intitulé « Le personnage

féminin littéraire et autres mutilations », où sont signalés les aspects idéologiques de personnages comme ceux de Gallegos. Guerra-Cunningham décrit le personnage de Marisela comme représentant le féminin conventionnel puisque par soumission et obéissance, elle sera « civilisée » par Santos Luzardo. Tandis que Doña Bárbara, qui manie le pouvoir, sera la représentante des forces maléfiques et incontrôlables de la nature. Selon Lucia Guerra-Cunningham, on propose deux extrêmes : le modèle acceptable ou la distorsion monstrueuse (1977, p. 666).

Approfondissons un peu plus les représentations féminines qu'avait construites le plus grand écrivain de la première moitié et du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle vénézuélien, Rómulo Gallegos :

Remarquons que la barbarie est liée à la femme face à laquelle l'homme de conquérant, devient objet conquis. Dans le cas de Lorenzo, la mère qui crie vengeance contre son beau-frère, assassin de son mari, demandant ainsi à entrer dans la spirale infernale de la vengeance, est à l'origine de la chute de son fils dans la barbarie et l'autodestruction. Soumis par amour filial, Lorenzo sera ensuite soumis à ses instincts par l'amour sexuel et les délires provoqués par doña Bárbara. Il perdra ainsi le reste de ses biens. Sa fille restée pure, non reconnue par sa mère, servira de lien pour l'aider à reconquérir une certaine dignité [...] Marisela progresse avec enthousiasme sur la voie de la civilisation (Gladieu, 2006, p. 66).

Voilà les imaginaires les plus puissants de la littérature : une jeune fille qui accepte de se marier et de se consacrer au foyer ; contrairement à sa mère qui finit effrénée pour s'être rebellée et être une « dominatrice d'hommes ». Face à cet héritage si manichéen, en 1953 le premier roman de Gloria Stolk, *Bela Vegas*, est publié. Il raconte l'histoire d'une jeune laborantine qui, suite à un projet de mariage avorté, décide d'entreprendre une carrière professionnelle et une série de voyages, toujours pimentés par ses conflits amoureux. Toutefois, même si le récit est centré sur la situation d'une habitante de Caracas, de la nouvelle classe moyenne professionnelle, qui cherche son bonheur à travers un amant d'origine étrangère, David Alcott :

–David Alcott–anunció él–, de Nueva York. Un pobre hombre americano de negocios a quien el Plan Marshall y la compañía para la cual trabajo, en malvada conjunción, obligan a ir a vivir a Paris por algún tiempo. Y su aire de víctima conmovía.

Bela mencionó su propio nombre con una voz que quería ser irónica:

–Isabel Vegas, laboratorista.

Luego, suavizándose, agregó:

–Me dicen Bela.

–Hizo rodar el nombre entre sus labios carnosos como quien se chupa un caramelo.

–¡Bela! ! Qué hermoso!–se extasió él, ¡Bela!

–Esos nombres latinos son realmente divinos... ¿Viene usted de Méjico, Bela?

–No; soy de Venezuela. (Stolk, 1953, pp. 11-12).

Des éléments clé dans la thématique et les personnages construisent une narration innovante qui perturbe le dénouement romantique. Ce qui attire l'attention, c'est que l'héroïne fait partie de la nouvelle classe moyenne professionnelle dans un roman typiquement sentimental. À ce propos, la façon comme elle se présente en affirmant son travail, est éloquente : Isabel Vegas, laborantine. Cette situation discordante est manifeste dans *Bela Vegas*. Elle nous paraît démontrer la stratégie de mise en question du lieu social imposé à la femme, de façon dissimulée. Afin de ne pas être excommuniée, Stolk manie une narration qui a recours aux formes les plus conservatrices.

L'histoire débute avec la mort inattendue du premier prétendant d'Isabel, et les hésitations de son nouvel amour la conduisent à faire face à sa vie en toute indépendance. Voilà un premier paramètre d'importance, l'absence de mariage permet à l'héroïne une réalisation personnelle :

habló de su amor intenso, hacía algunos años, por el novio estudiante, que se había ahogado cruzando a nado un río caudaloso, en arriesgada hazaña juvenil, una calurosa tarde cualquiera...Luego el luto prolongado, en el cual la había sumido su propia pena más aún que las costumbres de su tierra. Hasta que un día el doctor Mora, viejo científico, amigo de la familia, la convenció de que se fuera a trabajar con él a su laboratorio.

Al hablar del doctor Mora y de sus trabajos científicos, sus ojos se animaron y dejando atrás el tema doloroso del amor trunco, se entusiasmó en la descripción de su trabajo. (Stolk, 1953, p. 12).

Cette décision causera des déboires à la protagoniste, la fiction défie donc timidement la tradition. En effet à mi-chemin dans son attitude provocante par rapport aux rôles de la femme, la trame s'empare de l'aspect fortuit du destin, chez des

personnages abattus par les circonstances de leur vie, et qui se voient obligés d'en prendre les rênes. Selon Peter Brooks :

Melodrama, we saw, is an expressionistic form. Its characters repeatedly say their moral and emotional states and conditions, their intentions and motives, their badness and goodness. They play typically seeks total articulation of the moral problems with which it is dealing; it is indeed about making the terms of these problems clear and stark. Melodrama appears as a medium in which repression has been pierced to allow thorough articulation, to make available the expression of pure moral and psychological integers (Brooks, 1976, p. 56).

Pourtant, en cachette, une nouvelle idée surgit dans le roman : l'homme n'est pas nécessaire à la réalisation de la femme, au contraire, il peut même être un obstacle pour elle. Cette conception apparaît au moment où la tranquillité, que le succès professionnel apporte à Isabel, est perturbée par la rencontre, lors d'un voyage qu'elle fait en Europe, du jeune entrepreneur nord-américain. Leur relation passionnelle l'empêchera non seulement de profiter de sa bourse à l'étranger, mais lui fera aussi perdre sa santé. Le destin tragique d'un amour non partagé apparaît à nouveau : « Labios crueles, ávidos de pasión y obstinadamente sellados de silencio » (Stolk, 1953, p. 57). Par dépit, Isabel tombe malade et n'a d'autre solution que de rentrer au Venezuela sans avoir terminé les études qui lui auraient permis de devenir associée du laboratoire où elle travaillait.

Tomber amoureuse devient fatal pour une femme qui travaille. La professionnelle compétente et intelligente, qui se débrouille sans souci dans d'autres pays et d'autres langues, perd ses perspectives d'ascension à cause de ses affects. Le texte met ainsi en question les normes et stéréotypes de l'époque :

Y la lengua inglesa, que no se anda con fantasías de esas que gustan a los latinos, lo demuestra al no dar a la mujer un nombre, una palabra propia, especial, hecha para designarla. Llama al hombre man, y a la mujer, simplemente, wo-man. Este wo, que viene der verbo woe, quiere decir enamorar. Así la mujer ha de ser, sencillamente, "la que enamora". Esta es su característica esencial. Su condición básica. Su única misión. Todo el resto es adornos, lujos de detalles [...]

—Pero, entonces, si éste es su cometido, su destino histórico, digamos, ¿por qué apartarlas de él?

—Yo no las aparto, líbreme Dios. Sería lo mismo que intentar detener la caída de las cataratas del Niágara. Únicamente me aparto yo. (Stolk, 1953, p. 51).

La femme est un sujet productif et indépendant, qui gâche ses chances au moment où elle tombe dans le piège sentimental de l'homme, qui la trompe. La narration dénonce et médite la raison du mépris de l'amant idéal, elle se propose de dévoiler des vérités sur la relation de minorité des femmes. La grande question qui guide la trame est de savoir pourquoi la femme est méprisée par le sujet masculin. Notre auteure fait de la littérature un espace pour mettre en évidence ce sentimentalisme, qui a trouvé un terrain fertile dans la culture médiatique. À l'opposé des fictions de Gallegos, où l'homme est le sujet civilisateur (dans *Doña Bárbara*, Santos Luzardo enseigne à Marisela à parler correctement, à se comporter en société, à lire...), dans les romans de Stolk, la présence de l'homme devient synonyme de retard pour la femme.

Dans *Bela Vegas*, deux personnages masculins se partagent la vedette. Le premier, le docteur Oscar Ferrer représente bien le « parti idéal » par sa position sociale et financière, mais son caractère violent et autoritaire, et son manque de compréhension de la féminité le disqualifient en tant que candidat potentiel. Dans une conversation entre Bela et Ferrer, nous lisons :

–Aquí tendremos más libertad para conversar... ¿No le parece?—agregó luego a guisa de cortesía.

Bela se sentó riendo:

–Y aunque no me pareciera...Ya usted lo dispuso así. Todos los hombres venezolanos son tan mandones

–Todos los hombres, punto, somos mandones...Es característica biológica diferencial (Stolk, 1953, p. 100).

L'autre, David Alcott, incarne l'idéal du désir et se présente comme la caractérisation de l'hégémonie masculine, c'est l'homme qui abuse du pouvoir et de l'affection qu'Isabel lui voue : « ! Qué contraste presentaba con David ! David, sensual felino, de mirada sinuosa cuando no falsamente cándida» (Stolk, 1953, p. 143). Il est construit comme la raison pour laquelle l'héroïne souffre, tombe malade et perd sa perspective de vie.



Construire le sujet masculin comme un individu incompetent dans le domaine des sentiments justifie un discours de compréhension et de solidarité envers la femme qui, par une forme de nature incontrôlable et trop sentimentale, reste attachée au scélérat :

Volvía David a las andadas, fingiendo perder la paciencia y enfadarse. A veces se despedía bruscamente; pasaba varios días sin dar señales de vida. Bela lo dejaba ir, dominando su cariño por él. Le repugnaba sentir que no era la única, que estaba siendo tratada como una de tantas (Stolk, 1953, p. 138).

Le ton s'ingénie à ce que les personnages féminins ne soient pas perçus à distance, mais que l'on justifie leurs faiblesses et souffrance pour aboutir à un sentiment d'affection et de solidarité avec leur genre. Nous présumons que ces personnages masculins fonctionnent comme Alicia Borinsky le note dans son analyse de l'œuvre de María Luisa Bombal. Ce sont des véhicules pour représenter une féminité insatisfaite, en relation asymétrique permanente avec amants et maris (Borinsky, 2003, p. 195). En rendant la frustration évidente par l'intermédiaire des personnages masculins, on n'envisage plus la construction d'un homme « parfait » :

Como casi todos los hombres de su época, que gustan llamarse individualistas y sacrifican, sin embargo, abundantemente, frente a la diosa “uniformidad”, el pertenecer al monton era su sueño. Igualdad de ideas *tikemindness*, similaridad *˘sameness* son consideradas virtudes en vez de adocenados defectos en una civilización mecanizada. Y los fieles de este culto no saben ya lo que en realidad aman en ese rincón íntimo e insurrecto que es el alma (Stolk, 1953, p. 139).

Cette fiction se délecte, au contraire, dans le discours de la lamentation. Les perspectives des personnages changent donc à partir d'un espace intime exacerbé par les sentiments. Bien qu'il fasse partie du destin tragique de l'héroïne, le fait que l'on n'élabore pas de jugement critique face à ces femmes, qui renoncent à leur intelligence pour donner la prépondérance à leurs sentiments, est capital. Certaines caractéristiques attribuées au sujet féminin comme le sentimentalisme, la passion, fonctionnent à la façon du courage. Ce qui déclenche un discours de défense envers une protagoniste louable, même si elle est déçue par l'objet de ses désirs. À un moment de la narration, le personnage d'Isabel Vegas réfléchit aux raisons pour lesquelles elle ne peut pas se détacher de ses sentiments : « mi propia incapacidad para variar, para ser frágil e

inconstante, pasar de un afecto a otro, como suelen hacer las mariposas y las muchachas » (Stolk, 1953, p. 138).

Dans ce roman, le fait d'assumer ce à quoi on aspire est évident. L'héroïne décide de vivre cette relation avec David en répondant à son désir, bien que l'amour soit un fardeau obscur. Au fil du roman, il est clair qu'elle est consciente de sa situation et qu'elle l'a choisie. Contrairement aux personnages féminins élaborés auparavant dans la littérature vénézuélienne, Bela se sent libre de prendre une décision sentimentale. Elle est capable de lutter pour ce qu'elle veut, de se rebeller contre les conseils des autres et de poursuivre sa relation malgré les difficultés : « Un lastre oscuro, pesado, con el peso de muchas generaciones, me hace sentir profundamente todo lo que siento, y apegarme a mi propia pasión, correspondida o no, feliz o desafortunada » (Stolk, 1953, p. 138).<sup>13</sup>

Dans ce jeu qui mélange les rôles et renvoie le stigmaté, l'homme fatal fonctionne comme l'archétype de la femme démon. La fin du récit culmine au moment où David Alcott (qui ne parvient pas à atteindre l'idéal de la protagoniste), retourne à Caracas. Assailli par la culpabilité, lorsqu'il apprend la maladie qu'il a causée à Isabel, David décide de rentrer et le roman s'arrête là. La narration finit sur un doute, celui de savoir s'il la retrouvera, si elle sera capable de lui pardonner ; des interrogations posées par l'omission d'une scène de réconciliation entre les amants. De plus, après avoir montré une relation désenchantée, pleine d'incertitudes et même de maladies du cœur, le pacte de lecture est rompu. Face à ce dénouement incertain, le lecteur ne considère comme acquis que l'absence de mariage et de final heureux. La nouvelle vision qui abolit le mariage comme solution conciliatrice rompt avec la tradition imposée par le régionalisme. Contrairement aux fictions constitutives qu'étudie Doris Sommer (1991), telles que *Doña Bárbara*, où « Romantic love was an opportunity for Alliance » (Sommer, 1993, p. 264), dans *Bela Vegas* il s'avère impossible de venir à bout du métissage ou de la civilisation de « l'autre » dans le mariage. En ce sens, par son regard, le sujet « soumis » contamine les systèmes d'identification.

Ainsi que nous l'avons mentionné, le roman transmet comme message que la femme a des particularités que l'homme ne peut ni assumer ni comprendre. Ces

---

<sup>13</sup> Je développe cette idée de la rupture des personnages de Stolk avec ceux de la littérature vénézuélienne, dans mon article « De relegadas a reconocidas. La ruptura con los sistemas de representación tradicionales del sujeto femenino en la novela *Bela Vegas* » (2009).

considérations sous-entendent qu'il faut donner un espace à la voix féminine pour qu'elle puisse parler de ce que l'homme par sa « nature » est incapable de comprendre. La condition féminine est incompréhensible et impénétrable pour lui : elle ne doit donc être exprimée que par des femmes.

En construisant, justifiant et défendant cette condition féminine comme élément central, tout à fait à l'opposé des récits de l'héritage régionaliste, la préoccupation pour la patrie disparaît. On ne cherche pas à comprendre au-delà des espaces personnels des personnages féminins. À certains moments, le texte semble présenter les hommes comme un prétexte pour que ces héroïnes puissent penser à elles-mêmes et aux normes sociales qui les unissent à eux. En d'autres mots, cette proposition discursive ne tente pas de délimiter un « nous » au masculin de l'identité vénézuélienne, mais elle tente de définir un « nous » au féminin puisqu'elle légitime le passage et l'inclusion de la femme dans les espaces sociaux.

Malgré le côté extrême de ses représentations, l'auteure introduit des sujets éventuellement alternatifs à la tradition. L'excès de sentimentalisme permet d'approfondir des personnages indifférents à l'élan civilisateur, concentrés sur leurs parcours qui décrivent leur caractère mondain. Face à ce projet déjà hégémonique dans les années 40, les récits de Stolk mettent l'accent sur l'élaboration de personnages féminins prenant de la distance avec ceux de Rómulo Gallegos (comme Doña Bárbara ou Marisela). Contrairement au modèle de la jeune fille piégée par les conditions de son statut et par l'impossibilité d'une mobilité sociale (si ce n'est par la voie du mariage), les protagonistes de Stolk sont enracinées dans la sphère professionnelle de Caracas. Elles voyagent librement, connaissent différents endroits dans le monde, où elles évoluent avec aisance, décident seules de leurs parcours et parlent aussi librement de leurs désirs, tant professionnels qu'amoureux.

Dans les récits, des éléments résiduels coexistent de manière tendue avec un discours émergent qui élabore des personnages détachés de la patrie, des voyageurs qui ne fondent pas de foyers, des mariages ratés et des professionnelles libérées des contraintes financières. Le sujet féminin qui se construit au fil du récit se trouve en pleine alternative : entre le rôle qu'il a hérité de la tradition et les changements sociaux de son époque. C'est pour cette raison que Bela Vegas se révèle un personnage à mi-chemin entre ces deux pôles. Et cela se reflète dans ses contradictions : indépendante et

professionnelle ; mais sa vie et son exercice professionnel sont affectés par l'impossibilité de l'amour ; cultivée et intelligente, mais embrumée par ses désirs ; une femme qui souhaite se marier, mais dont le comportement la conduit à rester célibataire. Pourtant, il est clair que malgré les ambiguïtés et les contradictions, Stolk propose un espace pour personnifier la femme productive, responsable, généreuse et fidèle à ses sentiments. C'est pourquoi, même si des relations idéales ne se concrétisent pas, les personnages masculins se sentent attirés par cette héroïne sentimentale.

L'ambiguïté de ce personnage sème le doute quant aux modèles que vivent les femmes du milieu du siècle ; entre la tradition et la nouveauté il n'y a pas qu'un seul et unique modèle à suivre. Le fait de poser d'autres types de subjectivité, d'autres sens, nous rappelle le « no ha lugar » que note Sonia Mattalía (1999) comme déclencheur de l'écriture autobiographique. Selon le discours de Mattalía, celui qui a été privé de voix publique trouve dans la reconstruction de sa « propre » histoire un lieu pour se doter d'une subjectivité (1999, p. 52). Bien que la voix de la biographie ne soit pas la nôtre, il est vrai que le récit de la Femme assume des types symboliques généralisables qui cherchent le lieu de ce que « je suis et ne suis pas ». « L'être » se développe profondément dans la fiction avec le thème de la réalisation personnelle. Parmi les éléments les plus frappants du roman, transparaît l'exercice professionnel : les femmes se développent dans ce milieu et, de plus, elles sont compétitives. Le lieu qu'elles occupent est naturel, il n'y a rien d'étrange à ce qu'elles travaillent ou étudient, ni à ce qu'elles réussissent dans ce rôle. Cette naturalité se reflète aussi dans le scénario du déménagement de Bela à New York pour continuer ses études. Notre héroïne ne fait pas figure d'exception puisqu'elle noue des relations avec des femmes dans sa situation : « Carmen y Lucy, divorciada y con una nena de ocho años, la primera, soltera la segunda, habían hecho de Nueva York su residencia, y la ciudad de babel había asimilado de tal suerte a ambas hermanas, que con frecuencia hablaban entre sí en inglés » (Stolk, 1953, p. 131). L'aisance dont font preuve ses sœurs à l'étranger se traduit par l'abandon ou « l'oubli » de leur langue maternelle. Elles cessent de parler espagnol, renonçant ainsi symboliquement à ce qui leur avait été enseigné à la maison, ignorant la tradition familiale. Cette distance envers l'espagnol n'aurait jamais été imaginable dans un récit régionaliste, souvenons-nous du mépris du personnage de Mister Danger dans *Doña Bárbara*. Dans le roman de Gallegos, Guillermo Danger est un entrepreneur nord-américain originaire d'Alaska, d'ascendance danoise et irlandaise, qui à son arrivée dans

la plaine d'Apure s'allie avec doña Bárbara. Une fois abolie la peur du Nord et de l'étranger, nous pourrions voir dans le voyage d'études de Bela une tentative pour effacer la marque encore pesante du thème de la nation et pour se construire en tant que jeune femme cosmopolite : « Dime Lucy y tus enamorados americanos, porque también los tendrás, sin duda, ¿cómo manejas tú a los norteamericanos ? » (Stolk, 1953, p. 133).

L'image que construit Stolk va de pair avec la nouvelle assignation de rôles sociaux que demandait la modernité :

Revistas de moda con páginas literarias de "sensibilidad", novelas rosas, folletines radiales, teatro sentimental, el avance del canon hollywoodense, y una publicidad que apunta a la histerización del cuerpo femenino, configuran un apasionante abanico discursivo que dialoga con los más atrevidos productos de la literatura de vanguardia. La expansión y fluidificación del mercado de bienes culturales producida en las capitales latinoamericanas – que incluye una oferta editorial diversificada y estratificada socialmente– encuentra en las mujeres a un consumidor ávido y con interesantes posibilidades adquisitivas. La mujer se convierte, lenta y trabajosamente, en un sujeto social que empieza a la par a integrarse en el mundo laboral y a estructurar sus propias plataformas reivindicativas. La literatura dirigida a ese nuevo público femenino, las líneas educativas, la publicidad, el melodrama radial y los esplendorosos ídolos de Hollywood (Mattalia, 1999, p. 986).

Parmi les amies que Bela se fait à New York, il s'avère que toutes sont professionnelles et qu'aucune n'est mariée. Elles se retrouvent dans un hôtel où s'ouvre un autre éventail de sujets possibles. Ces femmes sans mari habitent dans une espèce de pension ; exit la maison, le foyer en tant que centre et espace pour la femme. Le scénario se déplace vers un lieu où il n'y a pas de figure d'autorité masculine. Une fois disparue l'importance du foyer et du couple, les femmes vivent dehors et n'utilisent l'hôtel que comme un lieu de passage, où elles s'aident les unes les autres.

La mobilité des personnages prouve leur indépendance à l'égard des racines de leurs ancêtres. Les femmes que la protagoniste connaît à New York, ne manifestent pas de nostalgie envers leur pays d'origine. La grande ville se construit comme le nouvel espace qui reçoit des subjectivités hétérogènes, telles les femmes qui ne tiennent plus dans l'espace domestique de leur terre natale : « Lo que pasa en Nueva York es que, como es tan grande, todo cabe en ella. Nada choca » (Stolk, 1953, p. 131). Au contraire,

la ville se construit comme un milieu cosmopolite où les sujets urbains trouvent un espace pour vivre librement. Leur extranéité les place hors de l'œil social.

Nous trouvons l'idéalisation de ce qui est étranger et cosmopolite dans cette faculté à effacer les frontières et les limites. Au royaume du symbolique que construit la narration, la femme se réalise en se sentant étrangère, en rébellion contre sa nationalité. Loin du terroir, les connaissances de Bela vivent sans complexes, se délestent des stéréotypes et s'embarquent dans des aventures amoureuses et érotiques, qui défient les coutumes imposées : « A los cubanos se les dice : « ! Chévere ! » A los chilenos : ! No me tinca ! A los argentinos se les manda a la milonga, ! che !, algunas veces. Otras ... se les deja hacer, ! de puro fastidio ! En una carcajada mostró sus dientes de loba joven » (Stolk, 1953, p. 133).

Elle et ses comparses, en tant que « citoyennes du monde », ne se préoccupent pas du thème de la patrie, mais évitent d'être la cible des ragots de leurs compatriotes. Et si le texte se réfère à des sujets urbains et professionnels, le narrateur qui les décrit s'y identifie de la même façon. Cette correspondance contraste avec l'héritage *regionaliste* et *criollista* où le narrateur se plaçait à un niveau supérieur. À l'opposé de ce narrateur traditionnel, qui racontait des histoires où il intégrait un sujet provincial et populaire, jugé du point de vue du savoir, chez Stolk la relation avec tous les personnages sera horizontale. Aucun ton moqueur, jugement moralisateur ou répugnance, ne vise les habitudes ou les goûts de ses personnages. Au contraire, s'appropriier les objets de la culture savante sera le but de la classe moyenne urbaine, représentée ici dans le personnage d'Isabel, imitant ainsi l'utilisation qui en est faite par les classes aisées : « con la cabeza de libros franceses, leídos con lenta fruición y de revistas parisienses hojeadas muchas veces allá en Caracas, donde es profunda la huella de la cultura francesa, la visita a París tenía un encanto de ideal realizado » (Stolk, 1953, p. 19).

Ainsi, se délecter de la culture européenne, revient à se saisir de l'aura qui rend un culte à l'exaltation du mondain. Ce goût cosmopolite se définit aussi par les multiples voyages de la protagoniste, sans plan ni objectif, sans direction précise. Dans son premier voyage, Bela ne poursuit que le plaisir : « Constantemente salía de compras y de paseo, iba de un lado a otro, alegre y parlanchina, con algunas amigas de su tierra que habitaban en Paris » (Stolk, 1953, p. 19). Elle traverse plusieurs pays européens et rentre au Venezuela, sans autre objectif que d'assumer une relation ouverte, indépendante du

regard prude de la société de Caracas. Mélangé avec le cosmopolitisme on peut discerner une sensibilité qui explore l'amour à travers une esthétique qui regorge de surcharges. Le second voyage implique des changements importants dans sa trajectoire, car il met fin à ses idéaux romantiques et académiques. La découverte du véritable caractère de son amant déclenche des situations fatidiques : elle tombe gravement malade du cœur et son état l'oblige à abandonner ses études. Dans ce dernier voyage, la métaphore parcourt les épreuves insurmontables, le retour au Venezuela revient à assumer la défaite.

Sur ces thèmes de la sensibilité comme la passion et les maladies du cœur, un dialogue s'établit avec la littérature mineure dédiée au public féminin. Dans le roman, la conscience de friser la limite des goûts feuilletonesques se manifeste. Dans une conversation entre les deux protagonistes, le texte se moque des méandres où est tombée sa propre trame et du ton sentimental des dialogues :

Has engañado a un pobre corcel honrado, lo has hecho enamorarse, caer, perder el seso, y ahora te encierras en tu infame y honorable torre de marfil y lo dejas al cielo raso, ladrándole a la luna. Oye, Bela: voy a escribir un folletón con ese tema ¿Qué te parece? (Stolk, 1953, p. 157).

Nous voyons à nouveau comment on présente les stéréotypes, comment un sujet reçoit encore une charge péjorative sur le plan émotionnel. Le ton sarcastique s'attaque au sujet masculin, qui sous ce jour devient le modèle de « l'amoureuse » souffrant de l'indifférence.

Dans ce théâtre de figures manichéennes, le traitement héroïque des protagonistes féminines les rend capables d'affronter toutes les difficultés que leur pose l'amour, grâce à un pouvoir spirituel inhérent à leur genre. Le discours revendicatif défend un modèle dévalué dans le discours patriarcal. L'auteure ne prend donc pas la peine de se délecter de l'esthétique surchargée, de la beauté d'exposition et les rehausse comme une grâce :

linda en su traje floreado, poco costoso pero lo bastante descotado como para que nadie se detuviera a pensar en su precio. Alta y con ese andar un poco ondulante que suelen tener las mujeres del trópico, lucía como una artista de cine latina mucho más que como una ayudante de laboratorio en vacaciones (Stolk, 1953, p. 19).

C'est sans doute à cause de cet objectif de légitimation d'une voix mise en sourdine dans la littérature, que la justification du sujet sentimental sature tous les espaces. En ce

sens, l'emploi de métaphores et de thèmes associés aux femmes est frappant, ainsi, par exemple : la beauté, l'amour, l'habillement, le charme de leurs manières. Le personnage de Bela semble suivre à la lettre les conseils du manuel de beauté de Stolk.

Nous remarquons d'étonnantes coïncidences dans le style et la construction des personnages de *Bela Vegas* avec les bestsellers féminins des années 80 et 90. Susana Reisz, dans son article « Estéticas Complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿es posible el diálogo? » (2003), signale les caractéristiques du « boom féminin » qui, de manière surprenante, sont évidentes dans les romans de Stolk. La chercheuse aborde les mythes génériques, le potentiel pédagogique pour les lectrices et la résolution de conflits sans avoir recours au tissu social (Reisz, 2003, p. 336). Nous voyons comment à l'instar du succès obtenu par les auteures du « boom féminin hispano-américain » à partir du recyclage d'une esthétique douceuse, Stolk se positionne, elle aussi, dans des esthétiques déjà largement vieillottes pour les années 50. Dans l'examen de l'aspect féminin, Stolk est piégée dans les attitudes les plus stéréotypées, tombant dans ce ton édulcoré avec lequel elle qualifie les femmes soumises : « Bajo las pestañas que palpitaban como alas rotas sintió Bela correr porfiadas las lágrimas. Era inútil decirles que no corrieran, inútil explicarles que no había llanto capaz de anegar su recuerdo, de apagar su hoguera, que ardería eterna e inmutable» (Stolk, 1953, p. 57).

Ce courage et cette estime ne parviennent pas à assumer une position radicale et s'usent dans le rôle de la victime. À propos du rôle de la victime dans le mélodrame, Florence Fix parcourt les ressources de ce genre. Dans *Le mélodrame, la tentation des larmes* (2011), Fix explique :

Même si leurs échanges ne sont que des menaces redondantes et de continuel reproches, leur animosité donne à la famille l'impression de la constance et l'habitude. La victime rassemble, certes, comme dans la théorie girardienne, mais sur sa personne et nullement en son absence, par son exclusion : c'est autour d'elle que s'agrègent tous les « bons » personnages tandis que les « mauvais » ne la quittent pas des yeux. Surexposition explicite et redondante qui ne laisse pas de doute sur les intentions du récit. La victime reste victime, c'est là toute identité et fonction, elle s'en prévaut et n'entend pas en sortir. (p. 52).



Laissant de côté toute position neutre, la revendication ressort du bilan de ses pertes, la voix amicale fait attention non seulement à narrer les faits mais aussi à expliquer et justifier les décisions intimes, les valeurs et désirs des femmes victimes des hommes :

Bela se acercó a la borda. Miró el agua profunda, que abría sus fauces azules, misteriosas. Caminó hacia la proa sin apartar los ojos de aquel abismo que se abría vertiginoso, indescribable. Debe ser fría el agua...fría como el reposo a su lado, fría como el olvido [...] El gusto salobre del mar no habría de ser peor que el de las lágrimas... Pero ¿quien le amará entonces, se dijo, qué labios musitaran su nombre día y noche, como en una oración? Y solo este pensamiento la retuvo. (Stolk, 1953, p. 59).

S'il y a bien des traces de discours critique chez Stolk, finalement elle garde des représentations très conventionnelles et assume un discours qui n'entreprend pas de ruptures profondes avec les critères de son époque. Quoiqu'il progresse avec un fardeau très lourd, enraciné dans les stéréotypes, au sein de la perspective féminine, *Bela Vegas* a été retenu comme un roman à l'eau de rose qui a peu apporté à la discussion contre les pratiques hégémoniques. Ce récit va tout à fait de pair avec l'image de son auteure puisque l'un et l'autre assument des tensions, polémiquent parfois, mais reproduisent aussi des formes établies. Malgré ce discours mélodramatique, *Bela Vegas* se révèle également comme un roman qui annonce des éléments innovateurs. Si l'on fait une lecture attentive du champ culturel de son époque, il est évident que ce texte a donné de la visibilité à une subjectivité qui avait été constamment construite comme une ombre, comme cet « autre » à civiliser ou à sauver au moyen du métissage, ou comme la lumière du foyer, confinée à la sphère domestique. En outre, lu en parallèle à d'autres romans parus au même moment, les licences et libertés que ce récit prend sont remarquables. Le sujet de la modernité y est manifeste si nous comparons les romans de Stolk avec d'autres de son époque. Des récits qui représentent tous des femmes très asservies et très soumises à l'ordre patriarcal.

Dès le verdict du prix « Arístides Rojas » de 1957, le roman primé cette année-là, *Amargo el Fondo*, est apparu dans les librairies de Caracas, grâce à l'édition de l'imprimerie Vargas. Lu sous l'angle de ses antécédents *Diamela* (1953) et *Bela Vegas* (1953), ce texte phare dans la trajectoire de Stolk, traduit un virage dans sa façon de représenter et d'envisager la thématique féminine.

Stolk s'approche des instances de consécration avec un roman qui renonce à quelques-unes des concessions qu'elle avait faites dans les précédents. *Amargo el fondo* raconte l'histoire de Gisela. Le roman débute par le récit, sous forme de journal, d'une jeune fille aisée de la bonne société de Caracas. Gisela est orpheline de mère et a vécu sous la protection de son père, et la bienveillance de sa belle-mère. L'épouse de son père, pour avoir plus d'espace dans sa relation, permet à Gisela de passer du temps avec une femme mûre, Blanca. Le personnage de Blanca est une femme peu attachée aux conventions. Elle se convertira en substitut de la mère de Gisela, deviendra sa confidente et son soutien. De même, son fils Juan Pablo sera un conseiller judicieux pour Gisela, un peu comme le bon prétendant qu'elle n'acceptera jamais.

Dans la première partie du roman, Gisela décrit son bonheur conjugal, parallèle à sa grossesse. Des pages consacrées à dépeindre son mari, Fernando, comme un homme merveilleux qu'elle admire parce qu'il est attirant et travailleur. Son bonheur s'effondre quand elle découvre que Fernando la trompe avec une voisine obèse, ordinaire et ayant passé la quarantaine. Gisela voit son monde s'écrouler, et commence à comprendre la société comme un tas de mensonges. Elle emménage chez son amie Blanca et y fait une fausse couche. Abattue par la perte de son bébé, elle se réfugie dans la maison de campagne de Blanca, appelée « Mi reposo ».

Avec le temps, Gisela se forme comme horticultrice et réussit à avoir une situation financière solide. À trente-huit ans, elle débute une relation avec Omar, un homme plus jeune, sans emploi et, selon les amis de Gisela, une crapule. Gisela est obsédée par cette relation qu'elle essaie de mener en marge des conventions sociales. La différence de salaire crée de grandes tensions dans le couple, et c'est l'une des principales raisons pour laquelle Omar maltraite Gisela.

À la fin du roman, Gisela, complètement perdue dans sa passion, tombe enceinte. Elle s'humilie pour qu'Omar accepte de se marier avec elle, et devant son refus elle se jette avec lui d'un balcon. Il est défiguré et Gisela hospitalisée attend d'être jugée, avec le seul espoir que le bébé qu'elle attend soit un garçon et non une fille.

La narration prend le ton de la dénonciation, du ressentiment, pour établir une alliance avec un récit à la première personne qui relate le témoignage des malheurs de la protagoniste. *Amargo el Fondo* approfondit l'élan pour mettre fin à l'idéal idyllique et au dénouement romantique. Sa trame, d'une femme qui face à la trahison de son époux

et à la perte de son bébé décide divorcer, remet en question le rôle traditionnel de maîtresse de maison : « Ayer le he dicho a mi padre que deseo separarme legalmente de mi marido [...] Tengo algún dinero, herencia de mi madre, que mi marido administra, y con él pienso comprar un pequeño sitio para vivir » (Stolk, 1957, p. 47).

Sa décision de divorcer –geste absolument avant-gardiste à l'époque– déclenche une série de changements qui la mèneront à une indépendance personnelle et financière, en rapport avec sa formation d'horticultrice (la culture de « la rose tigre » sera l'un de ses succès) : « Sembrar flores, verlas crecer, cortarlas –para que se las lleven otros– volver a sembrar otras...Este parece mi destino, obscuro e indeciblemente apacible. No querer nada. Nada que haga sufrir » (Stolk, 1957, pp. 49-50) Célèbre pour sa maîtrise dans les semis de fleurs, Gisela, la protagoniste du récit, contredit depuis sa place de femme émancipée, les institutions dont elle avait eu besoin avant la perte de son bébé et de son mari, telles que le foyer, le mariage et la maternité.

Ce roman est plein d'associations considérées comme caractéristiques des femmes, comme les roses. Dans son article « Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin del siglo XIX », Lou Carnon-Deutsch signale : « La flor, especialmente la rosa y el lirio, es el símbolo más invariablemente asociado a la mujer. Las flores señalan atributos anatómicos como senos, caras, manos, dedos y hombros » (Carnon-Deutsch, 1996, p. 51). Dans le roman les roses sont décrites comme les femmes dans des poèmes romantiques :

mi flor maravillosa, hija del azar, pero ahijada de mi amor afanoso, insistente, tenaz. En efecto ya son hileras y más hileras de rosas tigres –ha quedado nombrada así la maravillosa– las que levantan sus cabezas orgullosas y exóticas –que recuerdan vagamente los peinados del siglo dieciocho [...] Son sangrientas y frescas a un tiempo. El salpique oscuro sobre la carne de durazno, les da ese aire, supongo. Tienen algo de princesas orientales, y una despeinada redondez supremamente elegante. ¡Una obra de arte! (Stolk, 1957, p. 70).

Plus profonde dans sa critique, avec ce roman Stolk s'inscrit dans l'héritage de la littérature féministe. Nous voyons comment elle reprend le thème de l'identité depuis une certaine supériorité féminine à l'instar de narrations d'écrivaines qui paraissent dans

les années 20<sup>14</sup>. Le roman féminin d'avant-garde discute l'ordre établi par les hommes, et valorise la voix féminine. Il discute aussi l'ordre familial : « la novela femenina de vanguardia postula otro modo de ser donde reina la ambivalencia como respuesta a los límites de la ley » (Masiello, 1985, p. 821). Dans *Ifigenia* (1924), Teresa de la Parra raconte l'histoire de Maria Eugenia Alonso qui se voit contrainte de retourner de Paris à Caracas et de s'installer avec sa tante et sa grand-mère, contre son gré, suite à la mort de ses parents. On y retrouve le conflit d'une femme intelligente et éduquée qui se sent asphyxiée dans un monde étouffant gouverné par les hommes. En ce sens, ce texte questionne la loi et l'ordre moral qu'il présente comme une imposition masculine et despotique. Le personnage de Maria Eugenia Alonso exprime une admiration pour la culture européenne qu'elle perçoit en opposition au conservatisme vénézuélien représenté par sa grand-mère et sa tante. Pour cette raison la protagoniste aime voyager et parle des langues étrangères.

L'autre roman *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) de Teresa de la Parra relate les mémoires qu'a écrites Blanca Nieves sur son enfance avec sa famille dans une hacienda de province vénézuélienne. Le récit aborde les relations familiales mais aussi les transformations que subit un pays qui était essentiellement agricole et qui devient progressivement urbain. Mary Louise Pratt nous explique à propos de ce roman de Teresa de la Parra :

De la Parra, through the reminiscences of an elderly woman city dweller, nostalgically evokes elite rural life as a feminocentric paradise of girls, women, and servants, still identified with the colonial era. Modernization is represented by a catastrophic move to the city, where the young female protagonists experience a drastic loss of liberty in the name of a highly repressive urban femininity (Pratt M. L., 1994, p. 12).

Comme nous le verrons, Gloria Stolk, à la différence de De la Parra, démontrera dans ses fictions une vision positive de la modernité. Elle tentera de reprendre et de discuter l'héritage des romans de Teresa de la Parra, à partir d'un mélodrame de formes qui, comme nous l'avons dit, inclut le mélodrame. La lecture passe par une construction de sens, à partir de plusieurs voix, de tensions et de consentements, de distances et de

---

<sup>14</sup> J'étudie cette relation entre les textes de Teresa de la Parra et Gloria Stolk dans mon article: "El diálogo con la tradición femenina en la literatura: distancias y cercanías con Teresa de la Parra" (Vivas-Lacour, 2009).

proximités avec l'héritage de la littérature de genre. C'est pourquoi, des thèmes comme la famille, la maternité et les désirs insatisfaits continuent à la fasciner.

–Es el mismo caso de aquella novela de Colette, ¿recuerdas? En que Claudina, una niña amorosa y delicada descubre enteramente por azar las infidelidades del pillo de su marido, al que adora, e incapaz de soportar ante sí misma su nueva posición de mujer desdeñada por otras, Claudina se va...

–Ya recuerdo. En ésa, y en otras cien novelas, hay incidentes parecidos. Pero ésta es la vida y no la novela. Mal quisiera yo que el destino de mi pobre hija vaya a desarrollarse como un libro de Madame Colette...

–Desde luego –aprobó la sensata mujer–.Pero ella sola debe decidir. Que no diga que la empujamos en brazos de su marido, ya sin confianza y sin amor, para no cargar nosotros con ella (Stolk, 1957, p. 40).

Parallèlement à cette position plus radicale et ouvertement féministe, l'auteure n'abandonne pas son souci de toucher davantage de lecteurs, en essayant que son roman atteigne un public populaire. Ce paradoxe désintègre le récit, rendant insoutenable, par moments, son pacte de lecture de texte féministe.

Dans *Amargo el Fondo* on note un aspect crucial, commun avec l'œuvre de De la Parra, le journal intime. Selon Daniela Di Cecco :

L'utilisation du journal intime pour exprimer un malaise ou des contradictions permet à l'auteure de mettre l'accent sur le conflit intérieur du personnage et sur des questions, des craintes, des incertitudes qui peuvent toucher la lectrice [...] Les motivations attribuées aux narratrices pour écrire leur journal intime sont nombreuses et reprennent les clichés du genre (Di Cecco, 2000, p. 113).

Le roman débute avec l'idée que le personnage de Gisela utilise l'écriture comme exutoire et qu'un journal recèle ce qu'une femme doit cacher à la société. Elle doit se taire avant l'arrivée de son mari. Le silence imposé par la présence masculine fait cesser le dialogue que son écriture avait ouvert. La protagoniste exprime : « Guardo apresuradamente estas líneas escritas al azar » (Stolk, 1957, p. 26). Il est important de noter le mot « hasard ». Le personnage de Gisela est une professionnelle de la floriculture mais pas de l'écriture. Dans la continuité des romans de Teresa de la Parra, l'écriture est encore une forme de catharsis face à un monde despotique. On trouve ici une intertextualité avec les romans de De la Parra. Dans *Las memorias de Mamá Blanca*, Blanca Nieves est une vieille dame qui écrit ses mémoires et qui les donne à lire à une

éditrice, tout en lui demandant que personne d'autre ne les lise. À nouveau, on voit l'écriture cachée, comme un secret, un journal intime dont l'intention est de rester dans le domaine privé.

La scène qui suit la phrase que nous avons citée précédemment montre Gisèle perdue dans ses textes : « Hoy vuelvo a mi refugio de papel que había abandonado por varios días [...] Pienso que vaciando mi mente sobre estas páginas, que nadie ha de leer, dejando correr la pluma, y al hilo de ella, toda la hiel amarga, me sentiré mejor » (Stolk, 1957, p. 27). Dans le premier chapitre, on complète les pistes suggérées au lecteur, qui découvrait un monologue, pour annoncer le journal intime. Le personnage emploie plusieurs métaphores pour l'écriture : refuge de papier, mon cahier blanc, mon carnet de prédilection. L'écrivaine utilise la première personne qui, sous la forme du journal intime, réduit la distance avec ses lectrices :

con los hombres, así sean amorosos y tiernos, no se puede hablarlo todo, me he decidido hoy a volcar estas impresiones sobre papel... Ya de niña lo hacía algunas veces cuando una pena oculta o una inesperada alegría me despertaban el afán de confidencias... Luego rompía aquellas notas que no iban destinadas a nadie, pero que me ayudaban a soportar el peso de mi intimidad no compartida, mi soledad de niña sin madre que nadie se atardaba en penetrar...

Hoy otra vez siento la necesidad de hablar sola, de monologar con mi alma frente al papel (Stolk, 1957, p. 14).

Cette ouverture que suppose le fait d'écrire pour soi, s'instaure depuis l'enfance, depuis le manque d'interlocuteurs. L'écriture intime a l'apparence d'une écriture sans objet, comme un élan cathartique, sans aucune mention à la professionnalisation. Le journal, en tant que dialogue avec soi-même, propose une écriture sans interlocuteur à tromper, un espace unique de vérité et de réalité des sentiments. C'est l'image des découvertes, des vérités et des tromperies sans médiation. Mais le reflet de soi-même fonctionne aussi comme un jeu de remise en question et de défiguration auquel on se prête pour arriver au bout de la possibilité de se trouver soi-même :

Me miro al espejo, y me vuelvo a mirar tratando de disimularme a mí misma mi fatua complacencia [...] Si las mujeres tuviéramos un poco más de valor para vivir de acuerdo con nuestros propios descubrimientos, el mundo no sería por ello menos sórdido, pero sería sí menos hipócrita. Desgraciadamente, el fingir que creemos en lo que nos parecen viejos cuentos

de comadres, que respetamos cosas de las que nos reímos para nuestro coletito, que vivimos de acuerdo con reglas que nos parecen absurdas o simplemente estrechas, es la manera más cómoda y más cobarde de no chocar (Stolk, 1957, p. 128).

Le jeu des contemplations permet de remettre en question une image insuffisante, inachevée. Dans cette incapacité acceptée, il est possible de construire de nouveaux sens pour une femme qualifiée professionnellement.

La scène de la jeune fille cachée dans sa chambre pour s'épancher toute seule, noue des relations avec les héroïnes de Teresa de la Parra. L'artifice du journal et les mémoires permettent aux personnages féminins de De la Parra d'employer une voix narrative pour exposer les dilemmes de leur condition de subordonnées, en se cachant dans le récit spontané d'une écriture quasi cathartique. Bladimir Ruiz développe cette idée dans son analyse de *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra :

el acto escritural como poder liberador dentro de la novela problematiza, aunque sólo sea subrepticamente, el carácter dominante del discurso masculino. De esta manera, desde la esfera privada y por medio de la escritura, la mujer invade el espacio público dominado por el pensamiento patriarcal (Ruiz B. , 1999, p. 168).

Sur les pas de De la Parra, le journal dans le récit de Stolk permet d'assumer la parole sans conventionnalismes. La femme s'y exprime sans honte, sans jugement moral. Il est désormais possible de parler de la femme comme un sujet complexe : perte des référents familiaux, recherches professionnelles et expériences funestes vécues avec chacun de ses partenaires. Dans cette réitération de la thématique de De la Parra, le thème de l'orpheline transparaît. À l'instar de María Eugenia Alonso (protagoniste de *Ifigenia*, 1924), le personnage de Gisela a également perdu ses parents. La suppression de la paternité comme espace de protection conduit à annuler les liens familiaux. On retrouvera cette constante dans tous les romans de Stolk : « Mi buen cuadernillo que recibe y calla y que, paciente, reemplaza a ratos los oídos mansos de la madre que no tuve, del amor que creí tener y no tenía » (Stolk, 1957, p. 63). Ici, la famille de Gisela (un père et une belle-mère) est composée de figures secondaires dans l'histoire, à peine référentielles. Dans le roman de Stolk, le personnage de Blanca est construit comme une passerelle pour le changement de vie de la protagoniste : « Con Blanca aprendí, sin que

me lo enseñara, a poner por encima de todo, aun de una moral gazmoña, la propia dignidad » (Stolk, 1957, p. 18).

Face à la découverte de la trahison de son mari, cette amie/protectrice lui offre un soutien inconditionnel pour quitter son époux. Et, contrairement à certains romans féminins où toutes les femmes sont pieds et poings liés, Blanca apporte son aide financière. Elle offre un logement à Gisèle pour qu'elle puisse quitter son mari et devenir indépendante. La solidarité entre les femmes se convertit en élément primordial dans le processus de transformation des places assignées.

Ce personnage féminin protecteur nous relie à un autre personnage de De la Parra. Dans *Las memorias de mamá Blanca*, Blanca –les deux personnages ont curieusement le même prénom– offre l'appui affectif que la figure paternelle incompétente est incapable de fournir. Elle essaie de soutenir la famille pour faire face à la faillite. Cependant, à cause de l'incapacité de son père à gérer l'hacienda, la famille doit déménager dans une ville mettant ainsi fin à la vie idyllique de la province.

Pour rester sur la lancée des parallélismes, ce personnage de Stolk rappelle aussi celui de Teresa de la Parra, Mercedes Galindo dans *Ifigenia*. Face à l'absence maternelle, une remplaçante apparaît, elle devient la confidente salvatrice. Aussi dans *Ifigenia*, Mercedes Galindo accueille Maria Eugenia Alonso dans ses soirées mondaines et cela lui permet d'être en contact avec le monde culturel qu'elle appréciait quand elle était à Paris. De plus, Mercedes est l'unique confidente de la jeune claustrée par sa famille, qui écoute ses malheurs.

Francine Masiello souligne dans *Ifigenia* (1924) ces nouveaux liens qui défient les origines familiales. Elle affirme que ces relations latérales remettent en question les liens que la société a définis comme naturels : « Por medio de las amistades, se subraya repetidamente el desprecio por el código civil y se propone el común entendimiento de amigas encima de la autoridad anónima » (Masiello, 1985, p. 817). Une fois l'ordre familial et patriarcal bouleversé, les femmes construisent un espace distinct des conventions sociales. Outre le personnage de Blanca, d'autres se détachent, se montrant peu conventionnels, et poléminent à propos des rôles traditionnels. La relation entre Gisela et Teodora est très proche, même si à la différence de Gisela, Teodora se sent



comblée par ses décisions. Les deux femmes se confient l'une à l'autre et se soutiennent. Le personnage de Teodora méprise le mariage :

–Teodora –supliqué –, ¿no has pensado nunca en el matrimonio? Me parece el final lógico de toda esa polvareda de amor que levantas.  
–¿Matrimonio? ¿Qué quiere decir eso? Un señor que se siente padre, hijo, hermano y amante nuestro, todo de una pieza, que quiere las ventajas correspondientes a cada situación sin llenar en cambio ninguno de los deberes, más que esporádicamente, si acaso, ¿y eso según le viene en gana? ¡Bah! Para carga familiar tengo mi hermano, el guapote aquel de los cheques sin fondo que aparece y desaparece como un meteoro (Stolk, 1957, pp. 106-107).

Elle est devenue la maîtresse de son ex-mari, qui s'est remarié et trahit sa nouvelle épouse avec elle. Teodora est une séductrice qui brise le cœur des hommes ; elle se charge de jeter à bas toute dépendance. Le personnage assume son célibat, entretient sa famille (y compris son frère incapable de gagner sa vie) et devient mère en décidant d'adopter Lucila, la fille d'une « lavandière décédée » (retour du thème de l'orpheline) : « Vamos a ser felices las dos. La voy a mimar de lo lindo. Ahora me marchó Gisela. Quise saber solamente si tú, la idealista, me aprobabas –Asentí con la cabeza » (Stolk, 1957, p. 107).

Dans un système patriarcal miné, adopter Lucila démontre une autonomie par rapport aux liens de parenté, car cette relation est le fruit d'un choix. Le modèle symbolique du père protecteur et générateur de tout sens disparaît, autorisant ainsi les sujets féminins à assumer cette autorité (Masiello, 1985, p. 809). Les femmes se protègent en créant de nouveaux liens. Leur position dessine une nouvelle carte de sujets: Gisela et ses amies contre les préjugés sociaux dont a hérité la femme, l'affrontement entre les nouvelles subjectivités et les institutions traditionnelles de la vie sociale : « Lo que te dije hace un momento sobre el matrimonio son desahogos de solterona. No me tomes en serio » (Stolk, 1957, p. 107). Le personnage de Gisela méprise les sujets masculins :

El también, como el otro, se ha forjado de mí una imagen arbitraria, de santita buena, para ser dulce y amorosamente escandalizada y engañada luego, tal vez. Detesto los hombres. Detesto sus ojos brillantes como aceite hirviendo, sus bocas convulsas que visten de ternuras las más ruines pasiones. Detesto, sobre todo, en este momento, haber perdido mi sereno y cordial amigo y verlo

disolverse en el animal humano lujurioso y triste, que es el amante cansado de una mujer desconocida cuyo nombre ni siguiera sé (Stolk, 1957, p. 77).

Pour dénoncer le fait que la femme qui travaille est encore exclue de la modernité, apparaissent des personnages confrontés à ces femmes émancipées. En accord avec les figures masculines, on représente des femmes dociles qui, bien qu'asphyxiées dans des mariages convenus, dans leur rôle de maîtresses de maison et leur maternité obligatoire, ne luttent pas pour se libérer. Le roman les dépeint comme inutiles. Dans son journal, Gisela les désavoue vivement :

Un grupo de cuatro señoras encopetadas ha venido a visitarme, de improvisto [...] Han oído el nuevo “descaro” de mi amiga Teodora, y conceptúan que aquello es ya insufrible, y como soy “una muchacha sola y tan joven” –entre las cuatro pasaban de los dos siglos–han creído su deber venir a alertarme. Mi primer impulso es ponerlas de patitas en la calle. De sus palabras se desprende que están haciendo un recorrido por todos los lugares más o menos honorables donde todavía se recibe a Teodora. Tanta virtud activa me deja boquiabierta. (Stolk, 1957, p. 110).

Elles sont obéissantes et tentent de ruiner les liens solidaires des femmes indépendantes. Elles sont dépendantes des hommes et prétendent détruire moralement celles qui entendent se libérer des stéréotypes. Ce roman aux positions manichéennes crée des subjectivités exagérées, des camps opposés qui ne permettent ni lieux intermédiaires ni rencontres entre les genres.

Un thème émerge subtilement, l'homosexualité féminine ; les relations homosexuelles installent de nouvelles tensions au sein du modèle familial. Des éléments tels que l'attitude bisexuelle du personnage de Teodora, son positionnement comme père et mère, la liberté avec laquelle sont décrites des relations de couple alternatives, élargissent le registre des représentations traditionnelles. Dans le roman, Teodora est remise en question pour avoir provoqué le dernier scandale de divorce, et elle se défend en soutenant la thèse de l'homosexualité de l'épouse prétendument trompée :

–Eso dice ella y eso deja decir él, prefiriendo esta versión, que por lo menos pone a salvo su orgullo masculino, a la fea y contrahecha verdad. Marianita, que antes de condescender en casarse con Vicente, compartía su hogar con su amiguita Carola, ha vuelto a vivir con ella al día siguiente de separarse de su marido. Son amigas íntimas desde el colegio. Se completan muy bien.

Marianita es frágil, imperiosa, neurótica y rica. Carola, recia, competente, pobre y sedante (Stolk, 1957, p. 93).

Les relations homosexuelles affleurent discrètement. On ne fait qu'une référence rapide à un personnage sans relief dans le récit, et la tendance sexuelle de Linita n'est jamais clairement assumée. La façon dont l'homosexualité est abordée dans le récit renvoie à l'analyse que Silvia Molloy offre, dans son article « Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra », sur les romans de l'écrivaine :

the defense of a « sensual love » not leading inevitable to physical consummation; the utopia of an all-female society where women “auront des amies”, the consideration of love toward an outdated mode of female-female relation, even as she is aware that it has inevitably been replaced by another, much more complex, possibly abnormal, and definitely unacceptable by society (Molloy, 1995, p. 247).

Sur la carte des sujets possibles, revenons au personnage de Lilia qui se fane à cause d'un mariage malheureux, dont elle n'a pas été capable de se libérer vu la pression familiale. À la fin de sa vie, elle fait la connaissance de Gisela qu'elle considère comme son héroïne : « Hasta su lejana provincia había llegado la noticia de mi divorcio. Y Lilia, sin conocerme, me admiraba como una heroína » (Stolk, 1957, p. 121). C'est pourquoi, avant de mourir, elle lui lègue sa fortune. Par ce geste, Lilia libère Gisela, Teodora et Lucila de la soumission d'un mariage convenu : « Veré de que la pequeña Lucila, la ahijada de Teodora, reciba una espléndida pensión de mi nueva fortuna » (Stolk, 1957, p. 122) . La fiction abroge les dénouements traditionnels du roman romantique. Le récit rappelle une anecdote de la biographie de Teresa de la Parra, qui grâce à l'héritage reçu de sa protectrice doña Emilia Urbaneja, peut assumer sa carrière d'écrivaine et vivre librement en Europe.

À propos de l'intertextualité avec les textes de De la Parra, Sonia Mattalía, soutient que dans le roman *Ifigenia* s'opère la fusion d'un narrateur-personnage, qui construit une théorie du sujet désirant et du positionnement féminin (2003, p. 167). Sa lecture propose de comprendre le recours au journal comme une illusion référentielle : « va de las confesiones, a las memorias, al diario. En *Ifigenia* la impostación de una voz convierte al personaje en narrador y dota al narrador de la máscara de la escritura » (2003, p. 175). Cette réflexion nous permet d'en arriver à l'idée de l'autobiographie comme un artifice, celui de mettre et de retirer des masques.

Du reste avec cette dernière image, nous pensons que dans *Amargo el Fondo* le masque révélé est celui de la femme parfaite, heureuse dans son stéréotype, réalisée dans son cloître domestique. Grâce aux portraits, nous observons comment un parcours de changements a été tracé chez le sujet féminin : depuis la belle, sortie du manuel – élégante, mince, modérée dans ses propos –, jusqu’à une femme qui apostrophe, se plaint et méprise sa condition : « asistí a una fiesta muy rumbosa. Puse especial cuidado en acicalarme y conseguí un resultado verdaderamente sorprendente. En aquella fiesta estuve radiante. Debo confesar que coqueteé como una loca » (Stolk, 1957, p. 126).

Ce texte représente un tournant important par rapport aux précédents –où il n’y a pas de critique directe à l’égard des stéréotypes féminins–. *Amargo el Fondo* dénonce la manière dont ces derniers contraignent les femmes. Pour Miguel González Abellás, les stéréotypes jouent le rôle d’éléments stabilisateurs ( 2003, p. 15). Dans la trajectoire de notre auteure, nous suivons leur parcours ; du conseil d’un manuel de beauté, car il faut profiter du beau et le rendre visible, jusqu’à s’en libérer pour montrer ce qui devrait être caché mais a été dévoilé : les désirs des femmes. En tant que sujet qui assume son désir et ne s’ajuste pas à la construction qu’on lui a attribuée, la femme dans ce récit devient une menace, un sujet qui fait disparaître son masque angélique et ne garde ni sa dépendance ni son stéréotype. Elle se convertit donc en une distorsion qui contamine, détruit et remet en question. Nous reprendrons la question de Freud sur l’inquiétant pour penser le glissement de sens qui s’opère quand la signification du quotidien va vers ce qui produit de l’angoisse. Les textes de Stolk nous permettent de dessiner le passage du poids sémantique de l’étrangeté sur le domestique. Faire le bilan des revirements que l’on découvre dans l’image de ce qui est familier, permet de suivre le fil de la discussion qu’entreprend ce texte, pour savoir comment placer la femme avec ses désirs en dehors de l’univers domestique dans la société.

L’espace de la modernité a déstabilisé les subjectivités, admis le réexamen de la position de la femme et le bouleversement du modèle familial. *Amargo el Fondo* débute avec une Gisela réduite aux tâches ménagères et heureuse de sa situation de femme asservie. Ravie de sa vie conjugale, elle note dans son journal les satisfactions que celle-ci lui a apportées : un époux responsable, une maison avec un grand jardin et un bébé en route. Au cours de cette vie paisible et prévisible, Gisela découvre que son mari la trompe avec une voisine d’un « chabacanismo insoportable » –d’une vulgarité insupportable–

(Stolk, 1957, p. 34). Le manque d'engagement et de « bon goût » de son mari la conduit à le quitter. Aux antipodes du cliché de la femme blessée, Gisela décide de divorcer sans soubresauts ni larmes excessives. Dans son journal, elle note les raisons qu'elle a dû donner à ses proches quant à sa décision de se séparer de son mari : « Tuve que explicarle que no se trataba de un hecho punitivo, ni melodramático, sino muy simplemente, de una imposibilidad de convivir con él. No es cuestión de moral sino de náuseas » (Stolk, 1957, p. 36). L'image de la nausée est une référence qui renforce la relation de la femme avec son corps, on voit comment ses décisions sont traversées par sa connexion avec lui. Revenir au corps, inscrit Stolk dans une écriture qui partage la fantaisie primitive que définit Nelly Richard comme la revendication d'une féminité originelle, que l'écriture devrait remémorer et transmettre (Richard, 1996, p. 740). Le caractère essentialiste de l'identité du genre, piège ce texte dans la recherche d'un état naturel qui finit par construire des attributs inévitables.

Récupérer la propriété de son corps signifie s'approprier le privilège d'un sujet qui passe du statut d'objet de désir à une objectivation de son désir. Cela dit, ce discours de la clameur du corps et des désirs met en évidence ce qui était caché. L'ange du foyer n'est donc pas tel lorsqu'il parle de ses malheurs et rend visible tout ce que les autres taisent. Le récit de Gisela, juste après son divorce, ouvre la voie à son essor professionnel comme horticultrice ; en faisant de nouvelles greffes et des roses exotiques, elle obtient la reconnaissance et l'aisance financière. À ce moment-là, elle semble atteindre la plénitude d'une femme satisfaite de sa réussite « Mas... ¿cómo contribuyo yo, en mi historia puramente personal, al progreso de la especie ? ¿Creando rosas, acaso? » (Stolk, 1957, p. 128). Pourtant, dès qu'elle obtient cette stabilité, notre personnage endosse une situation compliquée ; elle dilapide le capital qu'elle avait accumulé pour s'embarquer dans une relation destructrice, irrationnelle :

Casarme con Omar, joven, ligero, imprevisivo, era entregarme atada de pies y manos a la desgracia.

–¿Te casarías, conmigo, Omar?– repetí, arrastrada por una fuerza ajena a mí, enemiga de mi buen juicio.

–¿Para qué hablar de eso, querida? Bien sabes que mi situación económica no me permite ni pensar en ello. Antes tengo que cancelar una deuda bastante crecida para mis escasos medios. Realmente, Gisela –rió forzadamente–, no soy en absoluto un buen partido. Eres demasiado buena, demasiado generosa,

te protegeré contra ti misma de hacer algun solemne disparate. (Stolk, 1957, p. 178).

Le résultat tend à prouver qu'il n'existe aucune situation sentimentale idéale pour la femme émancipée. Victime d'un destin inévitable, elle tombe dans les « trampas del amor », et amorce sa chute. Aveuglée par un amant cruel, Gisela débute un lien destructeur. Le récit anéantit toute possibilité de construire des relations affectives satisfaisantes : après avoir congédié ses prétendants idéaux, la protagoniste s'obstine à désirer un homme maltraitant. Et bien qu'avertie par son entourage, elle est piégée dans une relation non méritée avec un homme qui la méprise et la trompe avec d'autres femmes, car il se sent moindre au niveau financier et professionnel. La narration glisse peu à peu vers le drame et Gisela finit par être humiliée par un homme qui ne supporte pas sa supériorité. Les scènes insistent sur le désagrément que lui causent ses succès à elle :

¿Cómo se te ocurre venir a verme aquí, cargada de joyas, con ese traje que vale tres meses de mi sueldo? ¿Qué les diré luego a mis compañeros de oficina? ¿Te están mirando a distancia por los critales! ¿Lo ves? ¿Cómo te atreves a seguirme hasta aquí?...

–Omar, verdaderamente, hablas como si yo fuera una mujer de la calle...

–Cualquier hombre se enreda con una de esas. Eso no sería nada. Eres algo mucho peor, eres una mujer rica. ¿Para qué has venido? ¿Quieres que todos piensen que soy un canalla?

–Tu cólera te hace perder la cabeza. Hablas como un grosero...

¡Y tu eres insoportable, con tus aires de gran señora y tus caprichos! ¡Venir aquí! Demasiado (sic) cosas feas se han murmurado ya de mí...

¿Cosas que son mentira, sin duda?–Le digo con ironía sonriente.

Omar parece a punto de pegarme. Si estuviéramos completamente solos...se contiene. (Stolk, 1957, p. 188).

Puis, dans un final qui contraste avec la trame de l'histoire, Gisela tombe enceinte. Se voyant méprisée par son amant, qui refuse de l'épouser, elle se jette d'un balcon en l'entraînant avec elle. Lors de cette tentative de suicide insensée, Gisela est sauvée en tombant sur Omar, qui, lui, est défiguré. Une fois l'amour à nouveau disparu, la protagoniste attend l'avenir dans une clinique, en espérant devenir mère célibataire. Pour éviter d'autres souffrances, elle souhaite que son bébé soit un garçon « Ruego a los hados que no sea una niña » (Stolk, 1957, p. 201). Le dénouement souligne le contraste avec la

première Gisela, qui se tenait à l'écart de tout sentimentalisme et restait centrée sur son horizon professionnel. Ici, l'interrogation insiste sur la transformation de ce sujet angélique, qui clôt le récit en avouant son crime passionnel, dans l'attente de la justice. Même si Gisela est consciente qu'elle sera condamnée, et qu'elle a violé la loi, elle en appelle à une autre justice. Elle se venge de l'homme qui manque le respect aux sentiments d'une femme dévote. Ainsi le récit questionne l'ordre juridique qui n'assume pas le rôle de punir les hommes qui détruisent émotionnellement les femmes : « Yo era una señora, iba a tener un hijo y mi amante se negaba a casarse conmigo. Historia sórdida, historia ruín; pero que siempre alcanza clemencia de los honestos padres de familia» (Stolk, 1957, p. 201).

Pour ce qui est de la femme criminelle, Josefina Ludmer a montré comment le délit fonctionne dans la fiction, il opère une démarcation qui change l'état symbolique d'un objet (Ludmer, 1999, p. 81). Dans cette phase descendante, Gisela est punie pour vouloir se remarier et avoir une famille, son destin tragique est tracé parce qu'elle veut devenir une femme traditionnelle. Tomber sous l'emprise des forces sinistres de la passion transforme la femme en un sujet irrationnel, qui dans son affrontement avec le pouvoir, perd la raison : «desgracia deshonrosa...Tomé, sin pensarlo mucho, todo el frasco de pastillas para dormir[...]las pastillas me hundieron en un sueño pesado y misericorde. De él me hizo salir el boticario con su lavado de estomago seguido de grandes inyecciones y sueros» (Stolk, 1957, p. 192).

Ici, ce qui est funeste, contrairement à l'écriture traditionnelle, c'est la vie intime : corrompue, absurde, pleine de mensonges et d'hypocrisie. De ce point de vue, le récit examine à la loupe la passion comme une menace destructive pour les femmes. Il casse l'image idyllique traditionnelle en transformant Gisela en délinquante. Quoiqu'impuissante et poussée par les circonstances, plus victime que bourreau, elle se situe au-delà du fait criminel. Des personnages féminins dans l'impasse, punies parce qu'elles ne trouvent pas leur place. À mi-chemin, le foyer se présente comme la prison de la tromperie et l'univers domestique comme un espace de dupes, un lieu où les désirs ne peuvent pas non plus être satisfaits.

Le roman le moins connu et célébré de Stolk est *Cuando la luz se quiebra* (1961). Ce récit raconte l'histoire d'une jeune femme, Magda, qui émigre au Venezuela en provenance d'Europe de l'Est et qui a perdu la mémoire après la guerre. Dans ses

conversations avec son amant-époux, Juan Pablo, Magda évoque ses chagrins d'émigrée :

Recuerdo sitios, personas, nombres, y por ellos pasa, como una silueta finamente recortada, la figura de una niña pequeña y alegre que era yo entonces...Luego hay lagunas...trato de llenarlas y no logro. Si supieras qué angustia ha sido entre otras más grandes, el vivir conmigo misma, dentro de mí, y no conocerme toda. Hay un trecho oscuro, como un desván lleno de muebles y sin luz, pero que no conozco. Luego poco a poco, vuelvo a recordar...Mis últimos días en Budapest, la guerra terrible, todo ello se graba en mi memoria. Vuelvo a tener memoria de todo. De entonces a acá nada falta. El éxodo hasta Viena luego el viaje a América (Stolk, 1967, p. 29).

Même si au Venezuela elle se marie avec un homme bon, elle est perturbée sans savoir pourquoi. Elle finira par retrouver la mémoire et prendre conscience de la raison de ce malaise : elle s'est faite violer, et une fille est née de ce viol. Pour la chercheuse Ana Teresa Torres, dans ce roman :

encontramos la realización plena de la felicidad conyugal a partir de que el marido venezolano comprende que su esposa extranjera nunca estará completa si no recupera a una hija perdida en la guerra; es decir, la mujer no puede ser "feliz" sino en la reunión de la maternidad. (Torres A. T., 2005).

À propos de ce texte de Stolk et de la place des femmes, María Zielina, dans son article « Seducción y violación: Lo femenino y masculino en *Cuando la luz se quiebra*, de Gloria Stolk », fait remarquer que pour l'écrivaine : « bajo los dominios del patriarcado, los derechos de la víctima, casi siempre una mujer, han sido ignorados y que ningún entendimiento legal ha sido suficiente para defender a la víctima de una mala interpretación » (Zielina, 1995, p. 74). La lecture proposée dans cet essai saisit la dénonciation de la subordination de la femme face au discours patriarcal qui, selon l'auteure, traverse tout le texte. Cependant, nous considérons que dans ce roman Stolk construit un personnage opaque dans sa figure de victime. Magda se présente comme un être angélique, elle a une fille, née hors mariage suite à un viol, dont elle a été séparée à cause de son amnésie. Face à son incapacité à résoudre son mal-être, c'est son propre mari qui découvre l'histoire et voyage pour retrouver la fille de son épouse, sans rien lui dire. Intrigué et par moments tourmenté par la jalousie, vu la profonde insatisfaction de



sa femme, Juan Pablo va voir le docteur Zandor Farago, qui lui racontera le calvaire qu'a vécu Magda :

–En breves minutos me entero de tantas cosas atroces, y por más que piense con lástima en la pobre criaturita perdida lejos de su madre me asalta la imagen odiosa del padre.

–No vale la pena. Créame usted. El padre no tiene rostro. Es el vandalismo desatado. No tiene otro nombre.

–Sí, pero...fue él, él quien...

–Fue ante todo un orden de cosas espantoso del cual brotó inevitablemente el caos. [...]

–Es sin embargo la única manera de ver los sucesos en los cuales las víctimas no tienen culpa alguna. Así Magda...

–No la culpo en lo mas mínimo. No faltaría más. Pobre mujercita mía...

–¿No culpara usted a la nena, supongo?

–Por Dios, no. La compadezco, quisiera hacer algo por ella, pero Zandor me entiende usted, la temo...sí la temo... (Stolk, 1967, p. 127).

Nous considérons que les personnages des textes de Stolk fonctionnent comme des allégories critiques de la soumission. Stolk laisse entendre que la femme acceptée est celle qui renonce à suivre son désir : « If sexuality expresses subliminal urges or unconscious drives, then only the repression of these urges created "The good women" » (Bauer, 2009, p. 126). Magda, qui s'est toujours montrée soumise, impuissante et vaincue, réussit à se souvenir de son passé et à récupérer sa maternité. En « femme bonne », elle ne se sent heureuse que lorsque Juan Pablo lui annonce qu'il a retrouvé sa fille, Bettina :

Por fin, recordar, como lo hace todo el mundo ¡Ah! su expresión maravillada, la forma balbuciente, casi infantil, con que iba atando unos a otros jirones de recuerdos, imágenes borrosas que se hacían nítidas al conjuro de las palabras de Juan Pablo, le conmovían a él de manera absurda.

–Eres tú, amor mío, tú quien me ayudas a salir de este abismo.! ¡Qué hermosa es la vida! Decía Magda, estrechándose contra él y tomando su mano con gesto tímido (Stolk, 1967, p. 169).

L'analyse des positions des personnages se traduit en éléments de dénonciation des modes hégémoniques des sujets masculins. Enfin, pour Stolk ce n'est pas la femme qui doit changer pour correspondre à l'ordre social, mais l'ordre social qui doit se transformer pour l'accepter telle qu'elle est.

Après toutes les correspondances qu'on a développées dans ce chapitre, il est évident que Stolk continue sa route sur le chemin tracé par Teresa de la Parra. Il est même possible qu'on lui reproche d'être trop attachée à sa prédécesseure. Étant donné que les textes de De la Parra ont été publiés trente ans plus tôt, on s'attendrait à ce que Stolk mette en question les caractéristiques associées aux femmes comme l'affectivité, la passion absolue et la sensibilité. Cependant, nous estimons qu'en prenant le relais de De la Parra, Stolk a récupéré le fil conducteur de la littérature féminine vénézuélienne et repris une tradition sous laquelle elle peut se réfugier et se légitimer, dans un champ littéraire peu intéressé par les voix minoritaires.



# Chapitre 5. Les diverses images de la figure d'auteur

« Essayer de dire » une image, cela commence en tout cas, le plus souvent par une tentative pour la décrire. Mais la description ne se réduit en rien à un problème de vocabulaire, comme le croyait Gombrich. Nous sommes toujours devant l'image comme devant cette « sorte de trou » que Wittgenstein évoquait à la fin de sa vie

Didi-Hubermann

Reprendre le thème de l'hétérogénéité de l'image et de la trajectoire de Stolk nous amène à penser aux différents genres discursifs auxquels elle a recouru et à la façon dont chacun renvoie aux multiples images qu'elle a assumées. Stolk se vante des innombrables facettes dont dispose la femme. Selon José-Luis Diaz : « L'image de l'écrivain –sa caricature comme sa statue–se profile aux quatre coins de l'espace littéraire. Elle hante toute écriture, qui ne peut commencer qu'après que l'écrivain s'est fixé, ne serait-ce que provisoirement, des repères imaginaires » (Diaz J.-L. , 2007, p. 20).

Stolk semble s'ancrer dans cette multiplicité des années 50 et 60, qui correspond aux inconvénients de ce moment historique. Comme le signale Martín-Barbero, ces désagréments adviennent dans l'effacement de la frontière entre les biens savants et populaires, la dépendance entre tradition et modernité, la relation entre médias de masse/culture savante et l'influence des discours dans les processus sociaux (Martín-Barbero J. , 1991).

Comme nous l'avons mentionné, la publication de *Amargo el Fondo* (1957) a placé Gloria Stolk sur le devant de la scène du champ culturel vénézuélien. Sur la jaquette du roman trônait la mention du prix « Arístides Rojas » et, au dos, l'imprimerie Vargas présentait un résumé du parcours suivi par son auteure. La quatrième de couverture indiquait :

Una decidida vocación literaria y una fina sensibilidad artística distinguen a Gloria Stolk. Esta talentosa mujer venezolana posee además una vigorosa capacidad para el trabajo al punto de realizar simultáneamente diversas labores: periodismo, una columna diaria en un periódico de esta ciudad, actividades de asistencia social, creación de obras de poesía, cuento, crítica y novela sin que una cosa interfiera la otra ni reste fuerza a su producción en cada género (Stolk, 1957).

Au-delà de l'exaltation du profil de la romancière, ce texte témoignait de l'admiration envers un projet d'écriture qui se distinguait par différents genres littéraires, soulignés dans l'esquisse de la trajectoire de Stolk. Le côté multiple de la proposition de l'auteure est noté comme un trait distinctif. Nous voyons combien est mis en avant, dans sa trajectoire, le fait d'assumer une image polyvalente, avec un discours qui se moule à la forme de genres littéraires tant majeurs que mineurs –passant de la chronique de presse au roman et à la critique littéraire–. De la même manière, dans l'observation de la diversité de ses professions, on relève la conception, née dans la modernité, du principe ordonnateur du travail. La valeur symbolique de la femme qui travaille traduit un imaginaire qui établit un territoire pour l'inclusion d'un Autre, subordonné nonobstant, vu le caractère encore réglé de son rôle d'alors. Une fois écartée l'image de l'auteur négligent et de l'écriture comme catharsis, on met en relief l'écrivain professionnel productif au sein du réseau social. Entrer dans le champ littéraire après avoir accumulé de la reconnaissance dans la presse écrite, a été une pratique constante parmi les auteurs vénézuéliens. On le note dans la quatrième de couverture de *14 lecciones de belleza* :

He aquí un libro que refleja la poderosa personalidad de Gloria Pinedo de Stolk, que ya ha dado sobradas pruebas de su talento, manteniendo durante cinco años el difícil trabajo de columnista en el diario "Esfera", aparte de sus colaboraciones en "Elite" y otros periódicos, entre ellos en un diario hispano de Nueva York.[...]

De allí que, junto a su vasta labor periodística, pueda presentar un libro de versos y otro de cuentos literarios, como precedente a la interesante producción que se dispone a ofrecer a sus lectores.

Actualmente prepara otro libro de versos y ya están en prensa las novelas “Antes del amor” y “Diamela”. Y otra novela que quizás sea la primera en aparecer “Bela Vegas” (1953).

Le champ culturel, influencé par les ouvertures et les changements favorisés par la modernité, permet l’inclusion de nouvelles subjectivités. Toutefois, il est important de souligner qu’il délimite les modes d’intégration des nouveaux agents (parmi eux, les femmes). Si ce mouvement à double sens autorise bien l’intégration, cette dernière est fortement circonscrite. Ainsi l’image de Stolk rejoint-elle le profil de l’écrivaine professionnelle, capable d’assumer n’importe quel genre littéraire mis en valeur à son époque, mais aussi celui d’une femme incapable de remettre en question les stéréotypes associés à son genre. Nous le verrons dans les paradoxes des choix discursifs qui précèdent la publication de *Amargo el Fondo* (1957). Ils mettent en effet en évidence une intention discursive plurielle, un mode hétérogène de circulation dans l’espace culturel et le passage d’un extrême à l’autre en tant que sujet discursif. Reprendre le thème de l’hétérogénéité de l’image et de la trajectoire de Stolk nous amène donc à penser aux différents genres discursifs auxquels elle a recouru et à la façon dont chacun renvoie aux multiples images qu’elle a assumées. D’après Bakhtine : « les genres du discours organisent notre parole de la même façon que l’organisent les formes grammaticales » (Bakhtine, 1984, p. 285).

Tous ces éléments potentiellement discordants ne pourront donc fonctionner que dans l’image d’un auteur adapté à la complexe modernité latino-américaine. Pour ce qui est des choix discursifs, Sonia Branca-Rosoff affirme que :

La normativité générique relève à la fois de la contrainte sociale et des solutions techniques qui permettent à l’activité de s’accomplir. Le genre fournit des plans, des contenus, des formulations toutes prêtes qui aident à réaliser des tâches d’écriture. La norme se fait donc procédure, interdisant de séparer ce qui relève de l’activité cognitive et ce qui est imposé par des conventions. Si on considère que les genres constituent des sortes de technologies collectives où s’accumulent les solutions inventées par les individus, on peut parler à leur propos de normativité collective (Branca-Rosoff, 2007, p. 116).

De ce point de vue, nous pouvons comprendre une intention discursive qui s'approprie une forme établie et s'y adapte, tout en proposant un style particulier. En ce sens, on pourrait affirmer que l'analyse des genres littéraires tente de comprendre un style individuel, celui du sujet énonciateur. Nous devons donc prendre en compte que cette communion entre forme et contenu est soumise aux considérations, évaluations et limites que le champ culturel fixe à un moment donné : « Le champ est un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.) entre positions par exemple, celle qui correspond à un genre comme le roman ou à une sous-catégorie telle que le roman mondain » (Bourdieu, 1991, pp. 18-19).

En essayant d'aller un peu plus loin que l'image d'un auteur, nous cherchons à dérouler le fil de la relation entre toutes les images d'un seul et même sujet. Au-delà des formules et positions conventionnelles, associées à des genres discursifs déterminés, il subsiste certaines tactiques des écrivains : « modos sutiles que no quebraban espectacularmente el modelo, sino que alteraban y en ocasiones minaban desde dentro sus perfiles » (Bolufer, 1998, p. 318). Ainsi peut-on dans une trajectoire amalgamer différentes images conformées pour faire une synthèse de l'auteur. Rappelons que :

la trajectoire décrit la série des positions successivement occupées par le même écrivain dans les états successifs du champ littéraire, étant entendu que c'est seulement dans la structure d'un champ, c'est-à-dire, une fois encore, rationnellement, que se définit le sens de ces positions successives, publication dans telle ou telle revue ou chez tel ou tel éditeur, participation à tel ou tel groupe (Bourdieu, 1994, p. 79).

Reprenons la diversité des genres avec *14 lecciones de belleza* (1953), un genre qui contraste avec la modernité car le manuel était très en vogue au XIX<sup>ème</sup> siècle. En tant que réponse aux désirs de modernisation, le genre du manuel constituait la référence au « devoir être » des nouveaux citoyens civilisés, souhaitant s'intégrer aux espaces naissants déterminés par les villes.

Curieusement, l'Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes a publié en 1967 un manuel de bonnes manières écrit par Gloria Stolk, intitulé *Manual de los buenos modales*. L'auteure y aborde des sujets très variés comme les soins personnels, la tenue

de la maison, le comportement envers les amis, la famille et les étrangers, l'aide à autrui, les manières à table, le travail et la patrie.

Dans son rôle de Présidente de l'Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Stolk explique dans le préface de ce manuel les raisons de l'engagement qui l'amène à développer ce genre : « Haciendo un breve alto en mi quehacer literario, me he dado a la tarea de escribir este pequeño *Manual de Buenos Modales*, por invitación y porque pienso que él puede ser provechoso a los lectores, a quienes, con entera humildad dedico.» (Stolk, 1967, p. 9).

Dans le chapitre dédié au travail, nous lisons comment l'emploi est considéré fondamental pour les citoyens civilisés : « El que trabaja tiene la dignidad a salvo, tiene el respeto de todos y tiene la certeza moral de que está cumpliendo con su deber y contribuyendo al engrandecimiento de su patria » (p.37). Contrairement au manuel qu'elle a écrit en 1953 adressé aux femmes et illustré avec des photos de demoiselles, sur la couverture de celui de 1967 le dessin fait apparaître une figure suggérant un gentilhomme<sup>15</sup>.

De retour au manuel de beauté, celui-ci utilise une stratégie ambiguë. Elle tend en effet à recréer les dispositions associées au genre, tout en permettant à Stolk de passer de sa place d'intruse à une voix d'autorité, révélant son droit à la parole et à un positionnement comme locutrice. Ce signe de la dualité dans le discours sied aux tensions que la modernité instaurait dans les années 50 :

Las sugerencias que hago en este libro han sido especialmente planeadas para ustedes, no para sus mamás ni sus abuelitas, si bien no me sorprendería nada que de vez en cuando las personas mayores les pidieran el libro prestado. Para llegar a las conclusiones de estas reglas sencillas, prácticas y probadas, he consultado diversas fuentes de autoridad. [...]

Otras fuentes de información me las han suministrado las numerosas muchachas, de los catorce a los veinte años, a quienes entrevisté, teniendo en mientes la publicación de este libro. Estudiantes de bachillerato, jovencitas de sociedad, modelos profesionales juveniles y hasta estrellas de cine fueron

---

15

Image de *Manual de los buenos modales* (1967). Tirée de la page : <https://pictures.abebooks.com/GRANPLIV/13319554666.jpg>



incluidas en este interrogatorio. Margart O'Brien, por ejemplo, la pequeña grande actriz del cine y la televisión, nos dio personalmente varios de los datos al oído (Stolk, 1955, p. 6).

De fait, les polémiques et les diverses positions y faisant face influencent le champ culturel, démontrant l'inégalité du processus dans les pays d'Amérique latine.

Une condition synchronique de notre projet a été le réexamen de la représentation des sujets en situation de minorité, parmi lesquels on compte le sujet féminin. Même si, d'autre part, les discours qui tentent d'inclure cette voix prouvent les tensions et les contrastes qu'impliquait la représentation d'un sujet dont l'identité se révélait très hétérogène. En ce sens, on articule un discours qui possède en lui-même des contradictions ayant trait à la façon de concilier le rôle traditionnel de la femme dans l'espace. Ici nous faisons référence à la position de Mary Louise Pratt, qui considère que la femme a été construite comme « un autre » à l'intérieur de la modernité :

Las ideologías igualitarias de la modernidad obviamente constituían una apertura importantísima para las mujeres —y por eso mismo, una crisis tremenda para las incipientes instituciones republicanas. ¿Qué hubiera significado derrumbar las jerarquías de género en ese momento? De allí, pues, los esfuerzos intensos y eficaces de parte de las instituciones y los ideólogos para renovar la subordinación femenina dentro de la nueva realidad republicana (Pratt M.-L. , 1999, pp. 47-48).

Selon Pratt, l'exclusion des femmes et les tentatives pour arrêter l'avancée des idées égalitaires au XIX<sup>ème</sup> siècle n'ont pas été totales, car les femmes privilégiées ont réussi à avoir accès à l'écriture et au monde des Lettres. Au sujet des contradictions de l'incorporation de la femme à l'espace public, dans « Obreras del pensamiento y educadoras de la Nación » (1998), Mariselle Meléndez pointe les ambiguïtés que présentent, dans les essais féminins, des postures intellectuelles qui ne parviennent pas à se libérer de la question domestique, en particulier dans le cas de la littérature argentine de la fin du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup>. Son analyse part des contradictions que comporte le fait d'articuler un sujet féminin national, à partir de la femme ouvrière de la société, en incluant sous le vocable « profession » ce qui a trait à la maternité, à la vie conjugale et intellectuelle. Meléndez signale les négociations que les écrivaines mènent entre le centre et la périphérie, le passé et le présent (1998, p. 584). Penser ces tensions et contradictions, nous permet d'aborder le problème de la représentation de la femme

qui, même si elle se construit comme un sujet pouvant légitimement participer aux espaces sociaux, ne parvient pas encore à se libérer de l'image domestique. Revenons au manuel de Stolk, son auteure prévient qu'il ne s'adresse qu'à des jeunes, manifestant ainsi la sélection d'un public particulier. Elle tourne le dos aux lecteurs spécialisés et cherche une audience définie dans le goût populaire/juvénile. Aussi, le récit de la nouvelle image du manuel rappelle-t-il celle qui construit le discours de la publicité, dans le conseil de beauté, concernant des femmes qui se fondent dans l'homogénéisation. Investir dans le marché de la beauté indique la conscience d'un groupe social avec des intérêts particuliers à satisfaire, dans la logique de l'offre et la demande. Dans l'ordre des discours de son temps, Stolk réussit à se présenter sous le profil de la séduction et de l'élégance, comme un sujet capable de passer par toutes les sphères, comme une minorité sociale montante.

Selon Beatriz González, dans son article « Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano », le manuel est un genre discursif qui prétend urbaniser les lecteurs. Il fournit donc des règles pour la vie de citoyens découvrant l'espace public. En ce sens, le manuel se définit dans la hiérarchie de l'ordonnancement des sujets qui regardent au-delà de l'univers domestique et s'intéressent à la vie hors du foyer. Il s'agit de règles incombant à ceux qui souhaitent être acceptés dans l'espace de la modernité, à ceux qui ont le désir d'être « bien vus » dans la ville (González Stephan, 1995, pp. 432-433).

Or la question qui se pose, de façon presque évidente, est de savoir pourquoi, au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, Gloria Stolk décide d'écrire un manuel de beauté. La tentative de réponse pointe probablement l'engagement assumé d'une mission, celle d'offrir des règles permettant de légitimer de nouveaux sujets, tels les femmes bien sûr. Son élaboration profile savoir et devoir, en tant qu'éléments nécessaires pour s'intégrer dans les nouveaux groupes sociaux avançant dans la modernité, ainsi le manuel :

expresa el código ético de una nueva clase; configura las estrategias para convertirse en el nuevo sujeto urbano, moderno, ciudadano burgués. Por eso es un "manual": es la guía que les abre las puertas a cualquier hijo de vecino para ubicarse en la escala social a través de las maneras, de las apariencias. Estos sectores no estaban dotados de aquella tradición patricia que les hubiera podido dar un prestigio incuestionable para ejercer su reciente hegemonía (González Stephan, 1995, p. 438).

Dans cette entreprise d'écriture, on remarque la préoccupation et la conscience d'un nouveau public féminin, habilité à circuler dans les espaces sociaux de la modernité. Les femmes jouent en effet de nouveaux rôles associés à leur professionnalisation et leur indépendance financière. En ce sens, construire un guide circonscrit, détaillé, qui spécifie jusqu'aux aspects les plus minutieux de la vie intime, devient la référence parfaite pour des novices de l'espace public. Sous ce critère, le manuel prodigue des conseils visant à ce que les femmes cessent d'être vues comme des paysannes et assument l'élégance :

Las rosas para el cabello, especialmente, me parecen de perlas para las artistas de cine mejicanas, chinas poblanas y otras beldades pueblerinas; pero para muchachas que aprecian la sobriedad y el buen gusto, las flores deben ser manejadas con mucho cuidado (Stolk, 1953, p. 30).

À partir de ses leçons, le manuel de beauté insiste constamment sur la nécessité de créer un modèle féminin délesté de toute référence rurale, par lequel on tente d'établir le profil de la femme comme sujet urbain. De fait, ce guide des apparences offrait des instructions pour construire une image à partir d'un code de beauté reflétant le type idéal des femmes modernes, celles qui ne se contentaient pas de regarder depuis leur fenêtre domestique, mais avaient acquis une légitimité dans leur sphère professionnelle. Passer à l'espace public renvoie à la rébellion de qui veut être reconnu dans le regard de l'autre, à l'insubordination à la mort que signifie une vie disparaissant dans l'ombre de la sphère privée. Curieusement, Stolk consacre un chapitre de son Manuel de Beauté à l'analyse des actrices de cinéma américaines, car elles incarnent un idéal féminin alternatif :

Las actrices corporizan así el ideal femenino de nuestra época, y ya esté uno de acuerdo o no con este criterio, hay que reconocerlo de todos modos como el consenso de la opinión popular. Por la manera en que las películas son distribuidas y presentadas –mundialmente– las actrices alcanzan una popularidad tan extendida como nunca; en ninguna otra época se vió igual [...]

Al analizarlas trataremos de ven en dónde reside su encanto, ése que las ha llevado al estrellato y que ha hecho de ellas las célebres personalidades que hoy son. (1953, p. 61).

En effet, les figures du cinéma proposent un nouveau rang hiérarchique, délesté de l'ordre traditionnel, et qui se construit dans l'adoration d'un public : « como la publicidad, en un culto a un objeto llevado a su paroxismo » (Cros, 1994, p. 36). Ici, nous

revenons à l'importance prise par les médias, et à la façon dont les subjectivités du milieu du siècle se modifiaient peu à peu à partir d'eux.

Notons ici une grande différence par rapport aux manuels du XIX<sup>ème</sup> siècle, où la femme n'était pas représentée, vu qu'elle n'était pas l'objet central des espaces de modernité. Pedro Miranda Ojeda explique les fonctions du manuel de bonnes manières :

los manuales de buenas costumbres representaron el modelo de valores que se pretendía inculcar en la sociedad decimonónica [...] estas prácticas fueron de carácter eminentemente laico y que, ajenas al orden religioso y a la moral religiosa, pretendieron verse e impulsarse desde canales exentos de la influencia de la Iglesia sin que ello signifique que la moral religiosa no compartiera los mismos valores. La proliferación de los incontables manuales de urbanidad o buenas costumbres coincidió con un periodo en el que los ideales de la modernidad, el progreso y el desarrollo social adquirieron fuerza en la sociedad. De ahí que los grupos hegemónicos del México decimonónico hayan aprehendido y favorecido el florecimiento de estos recetarios de conducta, que incluían una completa nomenclatura de rigurosas técnicas para dominar correctamente los comportamientos o listas de temas sugerentes de conversación, fórmulas de tratamiento, tipos de saludos, etc. Los también denominados libros de etiqueta constituyen una fractura de los comportamientos flexibles o aquéllos que, sin un control social, solían ser estigmatizados para desembarazarse de las fórmulas sociales que demandaban que las costumbres se cultivaran en los renglones más altos de la moralidad, la cultura y la civilidad (Ojeda, 2007, p. 131).

Comme nous le voyons, en Amérique latine, le manuel a été une façon de diffuser parmi les citoyens le comportement adéquat à la modernité ; il aidait à dépasser le stigmate de ne pas être convenable. Dans ce cas, la sphère privée est celle qui reste dans l'ombre par rapport à l'espace public où évoluent les sujets qui prennent les grandes décisions. Le progrès consiste donc à appartenir à l'espace public :

Aquellas a quienes el hambre de fama haya mordido, pueden buscarla en las letras, en las ciencias, en la música o en la pintura. Mucho más lenta de alcanzar, mucho más difícil de conseguir, y por eso más valiosa, cuando al fin se logra viene a ser verdadera fama y no mera notoriedad, auténtica gloria y no gloriosa. (Stolk, 1953, p. 67).

Dans un premier temps, par son poids significatif, si l'idée du manuel est bien associée à l'établissement de limites, elle partage aussi les règles pour le vivre ensemble,

pour être accepté par les autres. Quant aux femmes, comme le note justement Francine Masiello, pour cette époque : « la mujer no entra en la categoría de ciudadana ; no existe nombre que defina sus condiciones de vida. Dicho de otra manera, la política moderna no admite léxico para aquellos sujetos pertenecientes a la esfera privada » (Masiello, 1994, p. 142).

Dans *Marcar diferencias, Cruzar fronteras* (Franco J. , 1996), Jean Franco signale le côté insaisissable et évasif du terme « privé ». Pour lui, la sphère privée a traditionnellement été associée à un caractère subjectif et esthétique ; « pero también refiere a lo individual y a lo particular como opuestos a lo social » (1996, p. 103). C'est pourquoi, pour l'individu, elle ne représente pas l'espace de la liberté, mais au contraire, celui de l'extinction. On permet à la femme d'y circuler car cela l'exclut des grandes discussions de son époque. Ainsi, un espace domestique surdimensionné est-il une façon de justifier son exclusion de la sphère publique :

Porque ser cortés en realidad no es otra cosa más que estarse limitando a cada momento. Limitándonos para no decir lo que pensamos si ello puede chocar de alguna manera con los sentimientos de nuestro interlocutor, limitándonos, para, por medio del tacto, suprimir las asperezas que surgen inevitablemente del trato cotidiano; limitándonos, sobre todo, para dar paso y preminencia a los asuntos de los demás antes que a los nuestros, cuando todo en nuestro fuero interno solo desea y exige el puesto de preferencia, ser a un tiempo actor, autor y público en la comedia humana[...] “Ama a tú prójimo como a ti mismo” He aquí el alma misma de la cortesía (1953, pp. 98-99).

Paulette Silva Beauregard, dans son texte *De médicos, idilios y otras historias: relatos sentimentales y diagnóstico de fin de siglo (1880-1910)* (2000), cite de nombreuses références à la femme en tant qu'ange du foyer. Dans les photos de femmes du XIX<sup>ème</sup> siècle vénézuélien, Beauregard analyse la beauté associée à la candeur angélique de la mère exemplaire. L'image selon laquelle la femme a des caractéristiques relevant exclusivement du domaine privé, l'oblige à un exercice de pouvoir traversé par le corps, la passion et le désir, des aspects auxquels la définition du féminin a été rattachée.

Si nous reprenons le thème des actrices de cinéma, au-delà de l'idéalisation de ces étoiles, sa référence a pour fin ultime de comprendre comment la beauté permet de déployer un spectacle qui est avant tout visible : « Todo, todo menos pasar

desapercibidos [...] Brillar en las fiestas sociales, brillar con brillo discreto y prolongado, no con vivo fuego de artificio que dura un segundo » (1953, p. 108).

En ce sens, bien que le manuel semble uniquement correspondre à un guide pratique pour trouver un mari, Stolk enseigne à ses lectrices l'art de la séduction. Chacune doit donc essayer de se convertir en une figure éblouissante. Le message sous-jacent au conseil est de reproduire, au moyen de types de beauté, l'attitude et le glamour des actrices car elles sont "en un centro de atracción de identificaciones colectivas" (Sánchez-Biosca & Benet, 1994, p. 8). Ce guide qui rapproche la femme ordinaire de l'actrice de cinéma, se réfère à la beauté comme une arme pour la libérer du foyer, un artifice récupéré de la connotation négative : « Un alma limpia en un cuerpo saludable siempre han de ser elementos de belleza seguros » (Stolk, 1953, p. 5). On y propose une autre beauté, non pas l'image de la femme démon qui cause la perte de l'homme par son attrait irrésistible ou la figure de la femme fatale qui abonde tant dans la littérature<sup>16</sup>.

Dans le cadre du manuel de beauté qu'élabore Stolk, la séduction acquiert une autre connotation. Ainsi, la coquetterie et l'image élaborée s'associent au modèle de la femme qui travaille, celle qui devient visible dans l'espace public. Entre la représentation de l'ange du foyer, d'une beauté candide et maternelle, et de la femme fatale, détentrice d'un pouvoir de séduction destructeur, la femme qui a l'air d'une « étoile de cinéma » déstabilise l'idée selon laquelle il n'existe que deux emblèmes. Elle inclut en effet une troisième figure : « Las muchachas que trabajan o las que se están preparando para trabajar tienen más necesidad y, por lo tanto, más derecho a aprender a manejar tempranamente el dinero. Ellas deben suplicarle a su mamá que les ceda la oportunidad » (Stolk, 1955, p. 51).

Un éventail de typifications apparaît donc entre les deux extrêmes. Julia Kristeva note, à propos du thème de la beauté, que cette dernière fonctionne comme un artifice qui dément la perte :

C'est l'allégorie comme magnificence de ce qui n'est plus [...] Signification sublime en lieu et place du non-être sous-jacent et implicite, c'est l'artifice qui remplace l'éphémère. La beauté lui est consubstantielle. Telles les parures féminines voilant des dépressions tenaces, la beauté se manifeste comme le

---

<sup>16</sup> La figure fictionnelle de la femme destructrice d'hommes qui a eu le plus de poids dans l'imaginaire vénézuélien est celle du personnage de *Doña Bárbara* (1929), créé par Rómulo Gallegos.

visage admirable de la perte, elle la métamorphose pour la faire vivre. Un déni de la perte ? Elle peut l'être : une telle beauté est alors périssable et s'éclipse dans la mort (Kristeva, 1987, p. 111).

La beauté, qui apparaît dans le titre, est la clé qui tisse le manuel. Elle implique un artifice éphémère, mais permet par ce simulacre de se transcender dans l'admiration qu'elle produit chez celui qui la contemple. C'est la résurrection de la femme confinée dans l'espace privé, grâce à l'occasion qu'elle a de devenir visible. En ce sens, la stratégie pour rester dans cet univers et non y mourir, est de résister aux normes de la représentation dominante, en donnant de nouveaux sens à ce stéréotype. Pour autant, en jouant à s'investir dans le genre du manuel pour jeunes filles, Stolk n'assume pas de position contestataire. La référence à la beauté s'apparente à un masque que l'auteure trouve pour introduire un texte qui suivra subtilement diverses motivations dans sa progression. La position masquée, qui semble avoir été une attitude constante chez Stolk, lui permet en effet de dépasser les limites des genres dans lesquels elle écrit :

Y para que, en el laberinto de los estudios profesionales, arduos y absorbentes, no se olviden ustedes de todo lo que aquí les tengo dicho, les aconsejo llevar a veces, púdicamente oculto entre un grueso ejemplar de Derecho Canónico y un sabio Tratado de Trigonometría, sus Catorce Lecciones de Belleza... (Stolk, 1953, p. 83).

Dans la revue *Elite*,<sup>17</sup> dans une interview réalisée suite à la publication des *14 lecciones de belleza* elle débat avec légèreté de sa vocation d'écrivaine. En réponse à la question de la journaliste, lui demandant pourquoi elle a écrit ces leçons, Stolk opte pour l'ingénuité :

Glorita, una de mis niñas, empezó a interesarse por el arreglo femenino y me pedía consejos. Yo le dije: te los voy a escribir en un papelito. Ella me respondió: ¿Por qué no escribes un libro? Y el libro se hizo... Les interesa a

---

<sup>17</sup> Quant au profil de la revue *Elite*, Ingrid de Armas explique :

Desde 1927, la lectura en *Elite* de algunas crónicas sociales que dan cuenta de la vida intelectual, de artículos sobre las actividades de grupos literarios o de notas que se refieren al concepto de intelectual dan una idea, de un lado del movimiento del mundo cultural venezolano, y del otro, de los cambios, de las vacilaciones que estos conllevan y de las redefiniciones de la idea de escritor y de literatura nacional o americana, con particular a la narrativa (Armas, 1990, p. 232).

todas las muchachas. Ya hemos citado jovencitas que hablaban de la edición Y sabemos del interés mostrado por obtenerlo (Revista Elite, 1953, p. 37).

Ce ton empreint de simplicité, de modestie, en vertu duquel écrire des livres revient à additionner des petits papiers, semble suggérer qu'elle occupe innocemment une place sans la moindre intention de le faire. Grâce à cette attitude, elle tire le legs du nouveau sujet. Elle ne semble avoir aucune visée professionnelle, et répète des postures très stéréotypées qui renvoient à une image de femme conventionnelle. En même temps elle signale l'intérêt qu'un livre sur un tel sujet –associé au goût de femmes– éveille dans le marché éditorial.

Cette modestie face à la publication de son texte, a l'air de la positionner comme les femmes des décennies ou siècles antérieurs. De fait, cette position est si tardive qu'elle rappelle celle que définissent justement Sandra Gilbert et Susan Gubar dans l'écriture féminine du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'écrivaine modeste. Ce modèle est celui de l'image littéraire qui s'adapte aux conventions pour ne pas mettre en danger sa profession :

Cuando las escritoras de los siglos XVIII y XIX -e incluso algunas del XX- [...] solían indicar que en cierto sentido sentían que debían disculparse por un pasatiempo tan “presuntuoso” [...] si se negaba a ser modesta, a despreciarse, a ser servil, si se negaba a presentar sus producciones artísticas como meras insignificancias ideadas para divertir y distraer a los lectores en momentos de ociosidad, podía esperar que se hiciera caso omiso de ella o que se le atacara (Gilbert & Gubar, 1998, pp. 75-76).

Cette image publique adapte la figure de l'écrivaine à l'imaginaire le plus conservateur de la femme, puisque son ambition en dehors de la sphère privée est minimale. La première impression est qu'elle ne se présente pas comme un sujet polémique ou dangereux mais, au contraire, conforme aux conventions sociales. En assumant les limites imposées pour prendre la parole, la beauté en tant que thème central fonctionne comme une limite morale, comme l'affirme Fatima Ahnough Agadir :

Ainsi ce même imaginaire collectif réserve-t-il à la beauté et à la féminité les lieux de leur manifestation en prenant le soin d'en préciser les limites morales entre le dedans et le dehors ; les normes se fixent dans une détermination rigoureuse de ce qui est pudeur et consistance ou de ce qui est légèreté et frivolité, quand il s'agit de la mouvance du corps. Par exemple, la beauté devient douteuse quand elle est dépourvue de pudeur. Une belle femme sans pudeur est taxée de manque de vertu (Ahnough Agadir, 2013, p. 15).



En enseignant aux jeunes filles la maîtrise de l'artifice, Stolk prend le ton du sujet énonciatif du manuel, qui en tant qu'instance administrative du pouvoir démarque le « devoir être » et l'interdit (González Stephan, 1995, p. 445). Contrôler ce que l'on peut manger, imposer la rigueur de l'exercice physique, conseiller l'usage adéquat du maquillage, assumer la posture glamour : ce qui est interdit, c'est de se résigner à l'oubli de l'être qui passe inaperçu. Car, ironiquement, le glamour, le maquillage et la séduction sont des armes pour l'urbanité, pour être remarquée : “Pero, por deliciosa que sea la vida al natural, hay ciertas reglas que la costumbre nos impone y especialmente para una chica que se encuentra en la interesante empresa de ir haciéndose mujer : la buena apariencia personal es una ley imprescindible” (Stolk, 1953, p. 70).

Maniant les pratiques les plus sages, les *14 Lecciones de belleza* commencent par aborder des thèmes frivoles, superficiels, frisant par moments le ridicule, pour passer comme par inadvertance à des thèmes comme le choix des études, la gestion de l'argent, l'exercice professionnel et la possibilité de retarder l'âge du mariage. Dans un chapitre consacré aux fêtes sociales, l'écrivaine transpose le ton d'obligation, qu'elle emploie pour décrire les modèles d'élégance personnelle, aux conseils pour la vie sociale :

Los primeros años de la juventud son tan deliciosos, que es una lástima enjaezarlos, desde tan pronto, en las obligaciones que trae consigo un noviazgo e inmediatamente después un matrimonio. Estudiar mucho, viajar un poco, divertirse más e ir aprendiendo a conocer el mundo y sus extraños habitantes debieran ser las preocupaciones de las chicas que están acabando de crecer (Stolk, 1953, p. 110).

Comme nous le constatons, on « conseille » à la femme de profiter de la vie, de voyager, d'étudier et de ne pas gâcher sa jeunesse par un mariage précoce. Ces recommandations, qui confèrent certaines libertés aux femmes, apparaissent en ordre dispersé tout au long du manuel. Stolk fait montre d'une autorité, liée au fait qu'elle est au courant de la vie sociale et culturelle, qui la qualifie pour enseigner la relation des rôles associés aux genres, même si elle est toujours déguisée dans des commentaires banals sur le stéréotype féminin. On dirait que Stolk essaie de faire le lien avec les lectrices qui se trouvent dans la même situation de blocage. À propos des relations affectives avec les lecteurs, Anne-Marie Trekker signale que :

Cette idée de relation affective avec le lecteur renvoie à la découverte du rapport d'intersubjectivité théorisé par Husserl, pour lequel la

communication ne prend sens que par rapport à autrui. C'est à partir du vouloir dire qu'il y a sens, il y a expressivité et production de sens. Pour qu'il y ait sens, il faut que l'émetteur (l'écrivain) soit en présence d'un récepteur (le lecteur) qui va catalyser le sens du texte et le renvoyer. C'est aussi un des fondements de l'identité narrative telle que la conçoit Paul Ricœur (Trekker, 2009, p. 97).

En tant que chroniqueuse de la frivolité, Stolk dépeint les coutumes traditionnelles comme étant « passées de mode », depuis la référence cosmopolite : voyager, lire, profiter ; ce qui rappelle beaucoup l'identité de la modernité du XIX<sup>ème</sup> siècle. Souvenons-nous comment dans *Ficciones culturales y Fábulas de identidad en América Latina* (1999), Graciela Montaldo cite, à propos de ce goût universaliste, les écrivains latino-américains qui dans leur discours s'approprient la culture cosmopolite du modernisme fin-de-siècle. À partir de l'analyse de l'œuvre de l'écrivain et journaliste moderne Gómez Carrillo, Montaldo étudie les fondements d'un nouveau cosmopolitisme identifié aux sujets modernes, caractérisé par l'amour de l'art, des voyages et du savoir européen.

Représentatif d'une femme de lettres, le ton de sa position de sujet cultivé affleure à tout moment dans le manuel de Stolk : chaque chapitre débute avec la citation d'un auteur reconnu, allusion à ses qualités de lectrice assidue. De même, la « culture universelle » s'infilte par d'abondantes citations en anglais et en français, tout comme les corrections des fautes de langage que les jeunes filles ont l'habitude de commettre. Cette position savante et cosmopolite permet d'abandonner la contemplation de la femme comme ange du foyer, et de débattre de la relation des femmes qui travaillent avec les tâches ménagères :

Desde luego que la que nació esencialmente poeta nunca llegará a ser una insigne cocinera ¡Ay! Hija ¿a quién se lo dices? Y la que es la profesora en endocrinología no se sentirá satisfecha haciendo hilvanes; pero saber un poco de todo es básico en la mujer aún más que en hombre, quien desde hace muchos siglos se aprovechó de las circunstancias de que él es quien hace las leyes y las costumbres, para dictaminar que ciertas actividades las más aburridas son esencialmente femeninas (Stolk, 1953, p. 80).

La citation ci-dessus résume la cohabitation de deux discours qui peuvent paraître discordants. L'un répond aux aspects les plus représentatifs du type idéal de femme au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle –donnant des cours de beauté et de bonnes manières– et l'autre

introduit des modifications importantes dans la façon d'apprécier et de valoriser ce qui était considéré comme le « tempérament féminin ». En fait, à la lumière de textes tels que « *Tretas del débil* » (1985) de Josefina Ludmer, on peut penser la manière dont les discours de soumission et d'acceptation de la place assignée par les secteurs hégémoniques du champ, masquent des tactiques de transformation des espaces de savoir. Ainsi, cette espèce de contradiction pourrait être lue comme une façon prudente de pénétrer dans le champ littéraire de son époque. Stolk n'y entre pas en attendant aux mœurs de l'époque mais, au contraire, en partant de la position la plus traditionnelle du sujet féminin, pour ensuite développer sa thématique avec une plus grande liberté. En d'autres termes, l'auteur discute des formes de pouvoir avec une attitude qui offre toutes les apparences de la soumission extérieure ; et qui, pourtant, lui a permis de se tailler une place d'autorité. Une autorité qui passe par la conscience de la construction et de l'appropriation des lectrices de la classe moyenne et de la haute bourgeoisie de Caracas. Clairement délimité dans son genre discursif, son Manuel pour jeunes filles définit un public féminin autonome, n'ayant pas l'air de s'intéresser à d'autres sujets que la banalité, et finit par parler de la femme qui travaille<sup>18</sup>. Ainsi distingue-t-on une écriture qui tente d'entrer dans la trame des discours de son temps, en profitant des ouvertures que propose l'idée de modernité du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle. C'est pourquoi la position de savoir construit la femme comme un sujet moderne, puisqu'elle peut prouver qu'elle sait comment elle doit s'habiller, parler, se présenter en public, voire que lire, qu'étudier ou quelle profession exercer. Ce lieu d'énonciation inclut une position d'autorité :

¿Qué tenemos. que hacer nosotras con el dinero? O mejor dicho: ¿qué tiene que hacer el dinero con nosotras? Se preguntarán, sin duda muchas muchachas al ver este capítulo, porque, protegidas y amparadas, nunca han tenido problemas económicos. Y permita Dios que no los tengan nunca. Pero el dinero, como parte integrante de nuestra civilización, está indisolublemente ligado a todos nosotros. Saber conocerlo, saber invertirlo,

---

<sup>18</sup> Il existe de multiples concepts du pouvoir. La définition du pouvoir que nous prenons comme perspective pour comprendre la position de Stolk à son époque, n'est pas celle du pouvoir comme acte répressif (Weber, 1971) mais celle que développe Michel Foucault, pour qui l'analyse du pouvoir permet de comprendre comment les discours s'insèrent dans la dynamique de la vie sociale (Foucault, 1971). À partir de cette définition particulière du pouvoir, on peut comprendre que le sujet féminin n'affronte pas seulement le discours hégémonique pour le détruire mais pour établir un discours (savoir/pouvoir) alternatif à ce dernier.

saber economizarlo y también despreciarlo cuando haga falta, es parte esencial de la educación (Stolk, 1953, p. 47).

Le sujet énonciatif du manuel se détermine comme instance administratrice de pouvoir : c'est une voix qui assume l'autorité d'une classe en formation. Et en tant que telle, elle sait que pour sérier les individus de son groupe, elle doit être autoritaire ; marquer clairement les limites avec une projection punitive ; offrir l'espace du « devoir être » et de l'interdit. Ainsi en suivre fidèlement la lettre peut-il conduire à discipliner la sensibilité barbare et la rendre plus civilisée (González Stephan, 1995, p. 445).

Nous croyons que la structure vieillie d'un manuel ne doit pas nous effrayer au point d'ignorer les bénéfices importants du texte. Au contraire, nous optons pour revendiquer, dans la mise en circulation d'un travail de cette nature, l'importance d'un positionnement dans un lieu d'énonciation qui dérive vers deux aspects précieux pour construire une reconnaissance. Relevons en premier, l'autorité de la position de savoir, non dans un domaine aussi vain que la beauté, mais dans le sens d'importer de nouvelles valeurs à l'imaginaire féminin ; et, en second lieu, la pénétration dans un groupe particulier de lectrices qui n'avait pas été pris en compte jusque-là. Nous reprenons aussi les licences d'un texte hybride et plein de mélismes, citations, photos, interviews d'artistes, commentaires de professionnelles, qui permet qu'un sujet mineur circule dans les strates en mouvement qui ont façonné la modernité du milieu du siècle<sup>19</sup>. Sous cet inventaire, on projette très bien la position d'une écrivaine qui ne publiait que « de petits papiers » qu'elle écrivait pour sa fille Glorita.

Deux ans après sa publication, Stolk recherchera à nouveau une place dans le champ culturel vénézuélien avec la parution de *37 Apuntes de Crítica Literaria*. Ce recueil comprend ses articles sur la littérature vénézuélienne publiés dans des revues, et revêt un caractère très différent de celui du manuel de beauté. L'écrivaine elle-même avait laissé entrevoir cette différence, évidente, dans une interview que nous avons citée précédemment. Dans une interview, dans la revue *Elite* No.1433, Stolk explique les

<sup>19</sup> Images de *14 Lecciones de belleza* :

--	--	--

raisons et motivations qui l'avaient amenée à écrire un manuel pour jeunes filles, elle y déclarait clairement que ce genre n'était pas le seul qui l'occupait :

–Pero ahora trabajo en algo mucho más serio– continúa Stolk. Un tomo de críticas literarias sobre el momento actual venezolano. Tengo el trabajo ya muy adelantado y creo que para fines de este mes estará listo para ir a una editorial (1953, p. 37).

Ce jugement sur le sérieux d'un genre ou d'un thème prouve l'oreille attentive de l'auteur aux demandes culturelles de son époque et aux considérations qu'elle commençait à distinguer sur son image.

Ces notes critiques composent un livre à partir d'une série d'articles, indépendants les uns des autres, sans autre critère de choix apparent que celui de penser l'actualité de la littérature vénézuélienne. Quelques essais sont tirés de la rubrique hebdomadaire que Stolk publiait dans le journal *La Esfera* ; tandis que d'autres ont été exclusivement écrits pour le recueil. De toute façon, le critère du choix des auteurs et des livres était du seul ressort de l'écrivaine. Cette composition d'articles, un peu disloquée, renvoie davantage à la conception d'une revue avec des chroniques qu'à la forme d'un livre. Dans son ensemble l'anthologie est produite sous le signe de la fragmentation ; des chapitres sans aucun lien et qui, cependant, tentent de former un livre.

Nous devons souligner qu'à partir de cette publication, la critique littéraire constituera un genre toujours présent dans l'œuvre de Stolk. Voilà pourquoi un aspect est à mettre en avant dans sa trajectoire, c'est le moment où elle devient chroniqueuse du journal *El Nacional* ; grâce à deux rubriques hebdomadaires : l'une, sur une chronique et l'autre, sur une critique. De fait, ce sera sa rubrique de critique qui lui vaudra l'honneur d'occuper la page dominicale d'*Opinión*, jusqu'à la fin de sa vie. Cet exercice confèrera donc à Stolk le capital symbolique lui permettant de s'approcher des espaces de consécration littéraire. En effet, la presse fonctionne comme un espace de coexistence avec des auteurs reconnus tels qu'Arturo Úslar-Pietri, Juan Liscano ou Mariano Picón Salas. Une telle visibilité s'ajoute à la position que ce genre littéraire, basé sur l'évaluation des connaissances, octroyait à Stolk. On lit dans le préface de Antonio Reyes :

En *37 Apuntes de crítica literaria*, libro para el que me honro en redactar esta breve nota, Gloria Stolk, con la penetración antes destacada, ha cumplido una

meritísima labor. Labor de altos alcances, fecunda en la acción que, en última instancia, la orienta. Labor de creación en la manera personal para aprender la valoración de lo que lee y analiza. Labor gráfica y elegante al no perderse o confundirse en los vericuetos alambicados de fórmulas y “frases hechas” ilegibles o fuera de tiempo y lugar (1955, p. 14).

En ce sens, Terry Eagleton signale dans son livre, *The Function of Criticism*, que la critique se définit comme une sphère discursive recherchant la rationalité et non la domination, construisant un discours qui tente de convaincre un large public :

Everyone is called upon to participate in criticism; it is not the privilege of a certain social class or professional clique. It follows that the critique, even a professional one, is merely a speaker from the general audience and formulates ideas that could be thought by anyone (Eagleton, 2005, p. 21).

Cataloguée dans la sphère de la raison, la parole du jugement se soutient à partir de réflexions basées sur la connaissance d’un domaine particulier. C’est vers ce lieu que Gloria Stolk essaie de se déplacer, en s’éloignant de son terrain de chroniqueuse.

Dans les *37 Apuntes de Crítica Literaria*, Stolk débute sa lecture à partir des écrivains les plus renommés de son époque. Dans son premier commentaire, elle se consacre au roman ayant probablement reçu la critique la plus élogieuse de son temps : *El Falso Cuaderno de Narciso Espejo*. Ce récit de Guillermo Meneses, qui a reçu le prix Arístides Rojas en 1953, a marqué un tournant dans l’œuvre de son auteur et s’impose comme une référence dans l’histoire littéraire. En effet :

trasciende el modelo convencional de la literatura de pesquisa –policial– para llevar al lector en esa búsqueda, en esa disociación del yo, en esa dualidad que Narciso y Juan constituyen en la dialogización del cuaderno y los demás documentos [...] Y el texto, al disponerse autoconscientemente para un juego de ambigüedades y una recodificación, es siempre irreplicable. En los textos de Meneses, la construcción dialógica, la propuesta metaficcional, la definición de la poética desde los personajes mismos y a partir de un discurso narrativo elaborado para ser reconstruido, logran una dimensión hasta entonces poco conocida en la literatura venezolana. La obra de Meneses alcanza, en *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, con sus textos dentro del texto, sus personajes mentidos y espejeantes, uno de los lugares más representativos en el marco de las propuestas estéticas de la literatura latinoamericana (Sifontes, 1994, pp. 182-183).

Pourtant, le jugement peu consistant de Stolk met en évidence sa maigre formation comme critique, et dans une attitude provocante, elle épilogue sur l'écrivain qui se profilait comme le nouvel espoir des lettres vénézuéliennes :

este nuevo Meneses, con todo el talento del antiguo y diferentes, a ratos difíciles, formas de expresión, habremos de mirarlo con reservas, hasta tanto otra obra del pujante autor no nos revele, definitivamente, hasta qué punto, ganado por influencias externas, conserva su propia, intransferible, forma de emoción (Stolk, 1955, p. 20).

Cette lecture si conservatrice, traitant d'un texte ouvert à de nouvelles subjectivités et chargé de ressources ludiques, dans une tergiversation indéfinissable du récit, laisse entendre sa méconnaissance de la théorie littéraire nécessaire à l'analyse des écrivains qu'elle se proposait de faire « En el Narciso Espejo no hay propiamente trama, no hay tampoco acción sensible, como no sea hacia adentro, en el yo íntimo de los personajes » (Stolk, p. 18). Dans ce même essai on peut lire le qualificatif déconcertant d'agglutination littéraire (« aglutinación literaria ») et l'oxymore de déshumanisation personnelle (« deshumanización personal ») pour définir le célèbre roman de Guillermo Meneses. Ces qualificatifs éloignés des notions correspondant à la théorie de la critique révèlent sa compréhension sommaire des courants littéraires en plein essor à son époque. Ainsi, dans une stratégie très innocente met-elle en lumière les limites de son jugement critique :

Menos lucubraciones, a cambio de un impacto más directo, menos intelectualismo y mayor belleza plástica contiene la para nosotros incomparable *Balandra Isabel*. Crecen los autores, como creció el niño Narciso Espejo, sin remedio, y al hacerlo pierden acaso, aquella gracia diáfana, aérea, preordenada y un poco gótica, de escalas y brasa viva, de la ciudad de Dios (Stolk, 1955, p. 20).

Aussi, dans le chapitre suivant celui de *El Falso Cuaderno de Narciso Espejo*, les termes convenus s'enchaînent-ils pour analyser Rómulo Gallegos, grand patriarche de la littérature vénézuélienne. En effet, à partir d'une apologie de *La Brizna de paja en el viento*, frisant par moments l'exagération, Stolk plaide en faveur de ce « roman de romans » qui, selon elle, réunit ce qu'il y a de mieux dans le genre depuis « Stendhal hasta nuestros días » (p. 25) « nuestro potente novelista máximo » (p. 27). Dans cette défense affectée et excessive, disparaît tout point de friction qu'il aurait été facile de

pressentir chez une écrivaine dont l'œuvre, jusqu'alors, ne partageait ni l'esthétique, ni la thématique de Gallegos et encore moins les représentations du *criollismo* et du régionalisme. De fait, dans la construction d'une voix d'autorité d'un agent mineur, qui plus est, formé dans la presse, la poursuite de la légitimité ne trouve d'issue que parmi les référents de la tradition :

Con *La brizna de paja* prueba Gallegos, sin lugar a dudas, que el verdadero talento no tiene fronteras, ya que no hubo cubano que escribiera de manera tan magistral este particular fenómeno de un momento de la historia de Cuba, que con pulso seguro plasma Gallegos. Y pasando de lo local a lo humano, los personajes de Gallegos en esta obra trascienden, como tienen todos los suyos costumbre inveterada de hacerlo, del papel a la realidad, de donde probablemente los tomara antes la aguda percepción psicológica del novelista (Stolk, 1955, p. 24).

En rendant un culte à la littérature qui défend la valeur du métissage, sa posture timide met en évidence sa demande d'approbation du canon vénézuélien. Ses positions esthétiques s'affichent donc non comme des motifs d'alliance mais comme référents du pouvoir.

C'est pourquoi, le fait de s'abriter derrière ceux qui ont été consacrés, caractérise les premiers essais de ses notes. Grossissant la liste, *El Gusto de México* (1953) de Mariano Picón-Salas, succèdera à Gallegos :

En Mariano Picón Salas nos sumergimos siempre como en mar claro e inesperado. Docto y erudito, encuentra la manera de no hacérselo sentir al lector, que se recrea como en un cuento sencillamente hilado en aquellas descripciones de mitos y rituales aztecas, mayas y toltecas que el autor va desovillando ante su visita con sutil ciencia de narrador. Como narrador precisamente, es de una riqueza y de una esplendidez policroma. Hay tanto color en estos relatos mejicanos de Mariano Picón-Salas como en la propia tierra aridida e irisiada de los volcanes (Stolk, 1955, p. 31).

On trouve dans *37 Apuntes de crítica literaria* une critique de la traduction en français de *Mene* de Ramón Díaz-Sánchez. Stolk utilise en toute lucidité l'analyse de *Bitume*, de Díaz Sánchez, pour prouver qu'elle est une critique de grande culture. Stolk



propose ainsi une lecture centrée non seulement sur le contenu du roman mais aussi sur une réflexion à propos de la qualité de la traduction :

Ya el nombre de los traductores, tan típicamente bretón, hacía un extraño e interesante contraste con el contenido tan nuestro. Y creo que fué un acierto del autor el elegir tales traductores, quienes, además de una probada pericia en el difícil arte de verter un idioma a otro, tenían además esa característica de pertenecer a una provincia sumamente regionalista, lo cual los capacita sin duda para entender mejor nuestros propios intrincados regionalismos, de los cuales se habla acentuadamente en *Mene*. (Stolk, 1955, p. 39).

Le roman de Díaz- Sánchez se dilue donc dans les cogitations de l'écrivaine sur le français ; son exotisme et son goût cosmopolite se confondent avec son savoir. L'artifice de la lecture d'un texte traduit au français, plein d'hispanismes, permet à Stolk d'opacifier le roman, en le mettant au second plan, afin que ses divagations jouent le premier rôle dans son essai. :

Cuando en *Bitume*, por ejemplo, el traductor emplea la voz tonitruante, que es palabra relativamente poco usada en el francés, nos damos a divagar en seguida: ¿Cómo habrá dicho el autor en el texto? Estentórea, tal vez, si eso: estentórea... y aun sin comprobarlo estamos seguros que así debe haber sido (Stolk, 1955, p. 41).

À dire vrai, dans l'image du roman *Bitume* qu'elle y propose, elle dépeint son propre visage sous les traits de la jeune fille élégante, qui laisse derrière elle la figure de la *criolla* faussement endimanchée et habillée à la mode de Paris (1955, p. 40). À la croisée des frontières qu'implique la lecture d'un récit identitaire dans une langue qui ne lui correspond pas, Stolk autorise les transferts, qui altèrent les espaces de sens. La lecture dans un autre idiome lui permet des libertés pour remettre l'accent sur les signifiés de sa langue maternelle. Dans un « sport », un « jeu » qu'elle définit comme « détraduction », Stolk propose une lecture alternative comme « un nuevo punto de vista, un ángulo de insidencia [sic] diferente al obtenido en castellano, y es por tanto una experiencia inolvidable, que sobrepasa la emoción estética literaria para adentrarse en la sociología comparada » (1955, p. 43). Prenant ses distances avec la langue de son pays, elle suggère de nouvelles lectures pour les représentations de la tradition. Or, cette sélection de la langue lui permet d'offrir de nouvelles interprétations liés à ses capacités linguistiques. On le note aussi dans la critique du conte de Ramón Díaz-Sánchez "La

Virgen no tiene cara” : « de su traducción al francés apuntaremos, cambia sutilmente el sabor del mismo y que allí lo colonial se preciosa hasta hacerse dieciochesco. De lo macizo español a lo frágil francés pasa la virgen de borrosa fisonomía » (Stolk, 1955, p. 42). Choisir la langue dans laquelle on lit ; disposer du sens dans lequel on écrit.

Au long du recueil, Stolk continue avec témérité à analyser le canon littéraire de son temps. Des essais liés au fil conducteur d’un ton énonciateur plus érudit que dans les précédents. S’épanchant sur ses supposées connaissances littéraires, elle se présente comme détentrices d’une vaste culture. Les citations foisonnent à outrance : Gide, Joyce, Racine, Wilde, Braque, Van Gogh ; la citation est une référence qui reflète la connaissance. Au-delà de l’intention de compléter la lecture de quelque objet littéraire, parler d’artistes et d’écrivains avec aisance, dessine le portrait du critique gardien du savoir. Et sans doute pour que cette figure se maintienne, faut-il qu’elle s’épanouisse dans le langage de la culture académique et du jugement esthétique.

Dans ce langage particulier, le jugement fait allusion à l’esthétique romantique, sauvegardant une image essentialiste élaborée de la femme. Il propose un type de discours historiquement mis en marge des positions centrales du champ culturel. Autrement dit, cette représentation universalisée ne change pas mais son exaltation et sa valorisation, si. Concrètement, dans ces articles, l’identité féminine, ce symbole historiquement dédaigné, permet de gagner des places dans le champ. Elle justifie donc la voix des auteures, pour qui la situation de minorité fonctionne comme une apologie renversant la formule qui les excluait à cause de leur genre : « ella misma nos impide el verla más objetivamente y el poder analizar con frialdad sus calidades estéticas » (Stolk, 1955, p. 174). Cette attitude est manifeste dans le travail critique de Stolk. Dans le commentaire qu’elle consacre au roman d’Antonia Palacios, *Ana Isabel, una niña decente* (1949), l’analyse des personnages se confond avec la proximité qu’elle ressent à leur égard : « Ana Isabel podría llamarse igualmente Antonia, o Gloria, o María, y es por ello por lo que no es posible juzgarla a distancia. No es posible aplicar la inteligencia a cosas del corazón, dice un viejo dicho » (Stolk, 1955, p. 174).

La conjonction du personnage avec la figure de l’écrivaine se fond dans un mélémélo à la première personne et une voix communautaire. L’association sous-entend que raconter l’histoire d’une femme équivaut à raconter l’histoire de toutes :

Una obra que pretende describir -paisajes y almas-, mas que narrar. Una verdad amarga, dura y turbia, como «las aguas cargadas de cianuro» del río hermoso e inútil, que atraviesa la selva, y del cual no se puede beber... Esto es *Cubil*, recia y hermosa, escrita con amor y con talento por una vibrátil sensibilidad femenina y venezolana. (Stolk, 1955, p. 108).

Mais s'adjuger le mode féminin n'a pas toujours été la stratégie des écrivaines qui ont réussi à avoir une place visible dans le champ culturel. Dans son chapitre dédié à Luisa Capetillo, dans *Paradojas de la Letra* (1996), Julio Ramos a montré l'instabilité que provoque le simulacre évident du sujet marginalisé qui s'approprie le langage dominant (de la masculinité, dans ce cas). L'analyse de Capetillo débute par le souvenir d'une photo où elle apparaît vêtue en homme. À partir de cette photo, Ramos examine les changements, dans la production symbolique et culturelle, qui ont lieu lorsque les sujets subalternes endossent l'identité du pouvoir dominant, montrant clairement son usage comme un déguisement.

Stolk, assumant la position du pouvoir dominant, du point de vue du critique, le jugement, en recourant à la sentimentalité, pousse le discours en dehors de la sphère de la raison. Elle donne ainsi l'impression que son attitude est un déguisement. Cette imposition réévaluée de la sentimentalité est problématique quand elle recourt à des images typiques de la poésie de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle : les fleurs, la beauté, la maternité et les paysages. Telles sont les ressources littéraires de ses articles : « las emociones íntimas, la mezcla de cuentos de hadas y de góticas azucenas, de temible anhelo de Dios y de pueril fiesta de traje largo y guante blanco » (Stolk, 1955, p. 176). La contamination du sensible rend les discours irrationnels. Ainsi, en guise de jugement, les émotions, les sentiments et une esthétique touchante deviennent des critères pour évaluer un texte littéraire. La construction d'une critique met en évidence la stabilité précaire des critères de la raison.

Le recours de temps en temps au terme « féminin » conduit à réfléchir au problème qu'implique une écriture adhérent à une catégorie aussi rebattue. En ce sens, Nelly Richard fournit des clés pour la réinterpréter puisqu'elle propose d'analyser l'accentuation critique qu'exigent les circonstances des discours où celle-ci s'inscrit :

La idea de un saber independiente que defiende la autonomía de la cultura de las mujeres en una dimensión paralela y alternativa a la cultura de los hombres, priva lo femenino de una comunicación más plural y dialógica con

las múltiples tramas de la cultura. Lo masculino y lo femenino son fuerzas relacionales que interactúan como partes de un sistema de identidad y poder que la conjuga tensionalmente. Toda conformación de sentido es heterogénea e incluye un proceso intertextual que reúne una cantidad de acentos (Richard, 1996, p. 741).

En devinant que cette dichotomie n'est pas un fait naturel, Richard propose une lecture qui saisit la relation entre les systèmes identitaires et le pouvoir. En outre, elle signale les significations et postures discursives qui tentent de faire coïncider l'aspect biologique et l'identité culturelle :

Todas hemos vivido un poco de sus episodios, o algunos de entre ellos por lo menos. Estos suceden como estampas casi independientes, ligadas entre sí por el hilo rubio de una delgada existencia infantil y por el estilo de la autora, poético sin llegar a las divagaciones, preciso sin tocar en la minucia. Buen estilo y mejor sensibilidad la de esta escritora, a quien quisiéramos oír contándonos luego la historia de Ana Isabel, ya más crecida (Stolk, 1953, p. 172).

La naturalité derrière laquelle s'abrite la définition des genres nous permet d'analyser les démarcations et les représentations proposées dans l'ordre symbolique.

Ainsi, trouve-on dans ces textes une coïncidence entre « être femme » et écrire « en tant que femme » (que note Richard) et qui, dans ce cas, fonctionne comme un axe central justifiant cette voix comme une parole unique jamais atteinte par les hommes. La décision d'exalter un discours féminin est bien présente dans le travail critique de Stolk :

en *Cubil*, a más de su maravillosa calidad descriptiva, una curiosa e interesante angustia social, y una actitud femenina y feminista inconfundible. La autora proclama y lo proclama por boca de su personaje central, una pobre muchacha toda instinto, sin educación salvadora, pero con un latente amor por la tierra (Stolk, 1955, p. 103).

Dans la citation, nous voyons que la féminité se construit comme une catégorie liée aux circonstances historiques. La critique littéraire se déplace vers la critique sociale, au point de confondre l'écrivaine, Lucila Palacios, avec son personnage d'Ana Isabel :

la necesidad de que sea la mujer la que ponga con sus manos taumaturgas la venda sobre los muchos males que aquejan la dura tierra desolada. Que sea la mujer, más idealista y menos rapaz, la que ayude al hombre a pensar más

en su prójimo y a no detestarlo tanto, tal vez, como se detesta a sí mismo (Stolk, 1955, p. 103).

L'emphase sur le roman s'éloigne de l'analyse de sa structure et se prononce sur la situation de la femme et son rôle dans le monde. La revalorisation de la femme invalide la représentation du *criollo*-sauveur-civilisateur, typique du régionalisme et du *criollismo*. Elle réduit la prééminence de l'image de la patrie, pour privilégier celle de la femme et sa définition à partir du genre. À ce sujet, Judith Butler signale :

The question, however, of what qualifies as "gender" is itself already a question that attests to a pervasively normative operation of power, a fugitive operation of "what is in the case". Thus, the very description of the field of gender is in no sense prior to, or separable from, the question of its normative operation (Butler, 1990, p. XXII).

Finalement, pour ce qui est de ces *37 Apuntes de Crítica*, il convient de souligner que le critique se prononce, autorise donc la parole, décide ce qui peut être valorisé dans le spectre littéraire, et sa parole a une valeur :

C'est pourquoi le choix de ce genre –dont le poids théorique a été associé à la capacité d'exclure- est frappant chez une écrivaine qui a prouvé n'en avoir qu'une faible connaissance. Assumer la place de critique littéraire revient à reprendre le raisonnement qui rend le champ sélectif, en fixant les limites qui définissent un écrivain. Définir et défendre les frontières, contrôler l'entrée équivaut à maintenir l'ordre établi du champ. Rappelons que pour Bourdieu : « Il reste qu'il n'est pas de définition universelle de l'écrivain et que l'analyse ne rencontre jamais que des définitions correspondant à un état de lutte pour l'imposition de la définition légitime de l'écrivain » (Bourdieu, 1992, p. 311).

L'image de Stolk comme critique apparaît complexe et problématique, car ses contradictions sont évidentes : elle recherche des positions centrales en partant d'une capacité critique discutable et, parallèlement, elle offre des critères qui se situent mal dans la catégorie la plus restreinte de la culture. Autrement dit, si Stolk exerce bien en tant que critique, elle le fait en intégrant des jugements contestables comme critères d'analyse. Cela, en quelque sorte, contamine les termes qui définissent l'écriture et, d'une certaine façon, assouplit les critères pour permettre davantage d'espace et d'acceptation pour la littérature féminine. C'est peut-être la raison pour laquelle Stolk

adopte une attitude qui tente de propager le goût pour la lecture de thèmes incombant à la femme, dans une espèce de double élan « éducateur » : vers le public de la presse et vers les intellectuels qui méprisent l'écriture féminine. Dans le cadre de cette tâche, elle enseigne à ses lecteurs la manière dont sentiments et émotions peuvent servir de critères pour apprécier un texte. Sans aucun doute, le thème de la pédagogie apparaissait déjà dans ses articles des *14 Lecciones de Belleza*. Elle y apprenait aux femmes, au-delà de savoir comment s'habiller ou respecter l'étiquette, à décider entre l'éducation, l'exercice professionnel ou le rôle de maîtresse de maison.

Dans les *37 Apuntes de Crítica Literaria*, la notion du critique littéraire se profile comme le pari le plus évident pour s'approcher de la reconnaissance académique. Stolk semble donc reconsidérer les critères imposés en ce qui concerne l'inclusion ou l'exclusion littéraire. Dans ce glissement de position, le parcours révèle une voix subordonnée, qui part de la plainte pour exclusion pour aboutir à l'imposition de ses critères de valeur. Toutefois, ces avancées doivent être lues dans le périmètre particulier qu'offre la presse. Nous croyons qu'il est impossible d'étendre la portée de la place de critique de Stolk en dehors de l'espace d'ouverture et d'intégration de la culture populaire, que permet la tribune journalistique. C'est pourquoi la position de prestige de son travail ne semble pas en mesure d'obtenir l'agrément de la république des lettres.

Nous avons dit que le premier texte littéraire de Gloria Stolk est un feuilleton en épisodes, intitulé *Diamela* et publié dans la revue *Elite*. Ce feuilleton a été curieusement décrit comme un roman de mœurs. Cette caractéristique nous convient bien pour expliquer comment ce texte, à partir d'une écriture populaire essayant de ne pas paraître comme telle, assume le profil d'un roman sous le format d'un feuilleton. Il s'avère donc intéressant de réfléchir sur la façon dont la posture de Stolk, dans un espace tel qu'une revue hebdomadaire, négocie avec le goût populaire et, en parallèle, ne cesse de contempler les référents des espaces de la consécration littéraire. En effet, dans ce type de publications, où les discours sont moins délimités par les tendances esthétiques de la culture académique, on dispose de plus grandes possibilités pour explorer de nouvelles pratiques discursives. À propos de la manière dont l'écriture féminine a utilisé ce type de genre mineur, Mária Russotto explique que cela a été :

un auténtico proyecto de difusión de una cultura "diferente" a través de publicaciones periódicas; y fundó un estilo propio caracterizado por la

variedad de temáticas, el fin utilitario de los consejos, el deseo de renovar los canales de comunicación, el tono coloquial y la asunción explícita de la emoción como código válido (Russotto M. , 1990, p. 25).

Si le format journalistique aborde de nouvelles thématiques, il se conçoit néanmoins comme une caricature de la grande littérature, une copie défectueuse. Toutefois, cette copie a l'avantage de se reproduire et de multiplier ses lecteurs. Or, le désir de conquérir un large public est manifeste dans le projet créateur de Stolk. C'est pourquoi, à l'opposé des pratiques instaurées, elle assume l'écriture féminine à tout va, dans des journaux et des revues de diffusion massive. Nous savons qu'assumer la relation entre les genres littéraires et les positions y étant associées, ne va pas sans contradictions ni tensions ; ce que prouve la signature sous un pseudonyme qu'endosse l'auteure. En effet, si cette pratique a bien été employée par les écrivaines des décennies précédentes, nous considérons qu'elle fonctionnait chez elles comme une stratégie leur permettant de publier leurs textes littéraires tout en gardant l'anonymat. À l'opposé, Gloria Stolk (qui s'appelait Gloria Pinedo de Marchena épouse Stolk), a signé de son nom d'épouse de son premier mariage –dont elle sera endeuillée de manière tragique– ses romans, ses recueils de contes et son travail de critique littéraire. Alors que dans ses articles de presse et de revues relatives à des thèmes féminins et au quotidien, ses pseudonymes ont été Marisancha Roldán, Rosenda Ocampo. On note qu'elle a signé son recueil de poèmes, publié en 1950, *Rescate y otros poemas*, simplement Gloria.

Pour reprendre le cas particulier de la narration qui nous occupe ici, il s'agit de l'unique feuilleton que Stolk n'a pas signé sous un pseudonyme et c'est aussi le dernier qu'elle ait écrit. La première scène de *Diamela* reconstitue un paysage de Caracas qui correspond peu au style de l'époque qu'elle tente d'évoquer. Entre des avenues bordées de palmiers et d'élégantes voitures tirées par des chevaux, Diamela paraît sous une ombrelle, en dentelle, élégamment vêtue de soie et moulée dans un corset :

Por la larga avenida bordeada de chaguaramos avanzaba pesado el carruaje, rodando con lento vaivén aristocrático. Y el vaivén se reflejaba en seguida en el quitasol de seda listada de amarillo y rojo y adornado de graciosos lazos de cinta, bajo el cual albergaba su cabeza, peinada de numerosos bucles. Diamela. Dieciséis años, una cintura de avispa sujeta inclementemente por el corsé, y desbordándose luego en el ondulado seno recubierto por una complicada blusa blanca de seda. (Stolk, 1953, p. 28).

La référence à une époque antérieure permet à Stolk de donner à son feuilleton l'aspect d'un roman de mœurs. Or, l'idée d'une époque révolue, d'une vie dans les haciendas, rappelle le contexte de *Las memorias de Mamá Blanca* (1929), de Teresa de la Parra. Stolk tente de poursuivre la tradition de cette écriture, en cherchant à prendre ses distances avec les romans hebdomadaires qui traitaient de thèmes de la quotidienneté, et les milieux populaires. Cependant, le lien avec le goût des masses est manifeste dans l'esthétique surchargée qu'arborent des personnages assez artificiels et forçant la note :

Diamela sí que estaba radiante. Vestida de rosa, una nube de tul rodeando el pecho delicado, un ramo de pequeñas flores adornando su cintura inverosímil, y unos lindos pendientes de perlas que agitaba coquetonamente al hablar, parecía salida de algún delicioso cuadro francés. Una verdadera porcelana de Sèvres (Stolk, 1953, p. 40).

La beauté permet, à nouveau, de construire cette protagoniste idéalisée grâce au glamour, à l'élégance et à la notoriété de tout ce qui n'existe pas dans la vie courante. Dans ce récit, la protagoniste est un personnage passionné qui, dans la visibilité de son corps, fait que chaque instant tourne autour du spectacle qu'elle est en elle-même :

–Es exquisita la señorita Diamela. Tan pequeña y tan femenina...  
–Diamela es un poema breve, solía decir mi difunto esposo, que en gloria esté... Bruscamente se calló. Se había dejado arrastar por su natural vanidad maternal, pero no entraba en sus planes discutir a su preciosa Diamela con Santiago Torres. Llevaría a las niñas a la comida por variar un poco la aburrida rutina y porque era mal visto aceptar la invitación de vecinos tan cercanos. La hacienda Morichal casi lindaba con la quinta que ellas ocupaban (Stolk, 1953, p. 40).

Ainsi, dans cette scène d'exposition, Diamela voyage-t-elle avec sa mère et sa sœur, les cantonnant à supporter ses airs de diva, sa perfection exagérée et son mépris des autres. Le personnage représente une femme superficielle qui ne montre aucune trace de souffrance et profite de la candeur de sa sœur adoptive :

–¿Mamá, le dijiste a Mariana que nos preparara el agua de tamarindos? Tú sabes que ella es la única que la sabe hacer. Cada vez que le preparan en la cocina me da dentera...  
–Sí se lo dije. Ella está terminando de bordar tu blusa de batista, pero sí, se debe haber acordado... Ni Casilda, Ni Petra, ni la misma Juana sirven para ya para mucho ¿Verdad?



–Ah! Negras viejas y brutas esas sirvientas tuyas, mamá. Si no fuera por Mariana que las ayuda en todo, y sin tener que hacerlo, tú y yo tendríamos que trabajar en la casa nosotras mismas, pues tú no las quieres cambiar.  
–No es que no quiero niña (Stolk, 1953, p. 39).

Une fois de plus, le manque de protection familiale sera le moteur qui animera les décisions des femmes du récit. Pour l'une d'elles, il s'agira de dépasser la place de pièce rapportée que stigmatise son adoption et, pour les deux, le statut d'orphelines de père. Poussées par la rigueur du destin et non de leur propre volonté, les jeunes filles se voient obligées de chercher dans le mariage une issue à la vulnérabilité de leur situation : « un marido rico para la ahijada buena y agradecida, ahora que los tiempos estaban malos... » (Stolk, 1953, p. 40) .

Comme dans tout bon feuilleton, les personnages des sœurs se construisent aux antipodes l'un de l'autre : Diamela, belle, vaniteuse et méchante ; Mariana, bonne, moins gracieuse et servile. Ils ressemblent à une version de la représentation classique du feuilleton que mentionne Beatriz Sarlo, dont l'un est la belle pauvre (Sarlo, 1985, p. 24). Et malgré la distance de ces personnages avec toute référence aux femmes des classes populaires, Stolk reprend un personnage provenant d'une élite déchue au niveau financier. Autrement dit, si, selon Sarlo, être belle et pauvre constitue un oxymoron qui doit être résolu dans la trame, appartenir à la haute bourgeoisie et être pauvre, fonctionne aussi, sans aucun doute, comme une contradiction à résoudre. Or, la seule chose que ces sœurs dissemblables partagent, c'est le désir de se marier pour résoudre leurs difficultés financières. Stolk reprend à nouveau le dialogue avec les romans féminins qui l'ont précédée comme *Ifigenia* (1924). Puisque les pratiques sociales s'annoncent si rigides, les difficultés financières de la protagoniste ne peuvent être résolues que par le mariage. Toutefois, dans la formule du feuilleton, cette solution –qui sera tragique pour le personnage de María Eugenia Alonso, dans *Ifigenia*–, est la bienvenue car elle est basée sur un élément essentiel de ce type de récits : l'amour. L'amour, idéal ultime, justifie donc le mariage de convenance, dans un récit qui ignore complètement toute autre forme d'ascension sociale.

Nous pensons que cette mobilité sociale des femmes, retranchée derrière le justificatif de l'amour, est la préoccupation la plus frappante de ce récit. Première étape des changements : le voyage que les sœurs entreprennent constamment de l'hacienda vers la ville et, dans le dénouement, vers l'Europe pour Diamela. Ici, la métaphore du

déplacement reflète le souhait des deux sœurs d'abandonner la vie à la campagne. Et tout à fait aux antipodes des récits régionalistes, la terre, la nature et les références vénézuéliennes disparaissent. Aucun lien n'est créé avec, elles ne sont que le contexte opacifié du passage des personnages féminins. Un tel transfert renvoie au parcours d'une quête du bonheur qu'elles entament.

L'idéal du bonheur est un thème que Beatriz Sarlo développe brillamment dans *El imperio de los sentimientos* (1985). Dans son analyse des publications hebdomadaires, Sarlo désigne cet idéal social comme moteur narratif, car il comprend des figures sémantiques dans le dénouement, avec les images du bonheur légitime et du malheur mérité (Sarlo, 1985, p. 159). Incarnées dans le destin des sœurs, les deux fonctionnent dans ce feuilleton : le bonheur légitime auquel parvient, évidemment, Mariana ; elle qui, durant tout le récit, fait preuve de bonté et aide les autres. Sa générosité est construite à un point tel que, bien qu'amoureuse du prétendant de sa sœur, elle est prête à renoncer à son amour : « se prometió a sí misma no causarle nunca un sufrimiento adicional a la pequeña. Y rechazó el amor de Santiago sin decirle por qué lo hacía » (Stolk, 1953, p. 61). La scène où elle se sacrifie en cousant la robe de mariée de Diamela, l'illustre clairement. Et le malheur mérité tombe sur Diamela, sorte de « belle-méchante », femme prétentieuse qui finit par se marier avec un riche vieillard pour régler sa situation financière :

–Ah! ¡Diamela, Diamela! Le interrumpió él bienhumoradamente. ¡Nunca ningún matrimonio me ha hecho más feliz que éste de Diamela, puedes creerlo, Mariana!

–Pero entonces tu amor por Diamela... comenzó a decir Mariana, en quien el instinto de posesión empezaba a perfilarse, inevitablemente, celando.

–Bah! Diamela fue para mí menos que un fantasma. Un sueño de la infancia que, por un momento, creí poder corporizar en ella. ¡Qué caros se pagan estos caprichos infantiles! ¡Pensar que hubiera podido perderte para siempre, mi Mariana! Y otra vez, en la voz de él, el tono fue tan convincente, que hizo inútil todo nuevo comentario.

Callados se quedaron largo rato, mirándose como embelesados. (Stolk, 1953, p. 41).

Il faut dire que le thème de l'idéal du bonheur est combiné, chez les personnages féminins, avec celui des moyens pour résoudre leur vie quotidienne. En effet, leur préoccupation centrale est de retrouver la classe sociale à laquelle elles appartenaient

avant la mort de leur père. Fuyant l'anomie que leur cause la perte progressive de leur statut, les sœurs pactisent avec les conditions que leur classe sociale leur impose. Jusqu'à présent, la thématique de ce feuilleton se fonde sur le conservatisme, toutefois, une ligne de fuite subsiste car les femmes ne sont pas des sujets passifs. Dans le spectre où il leur est permis d'agir, elles prennent les rênes de l'action. D'un côté, Diamela se lasse de cacher son caractère de femme superficielle et égoïste. Elle finit par se montrer telle qu'elle est à Santiago, son fiancé, qui espérait la modeler comme épouse et mère qui face à la vérité décide de l'abandonner. Mais aucune souffrance ne résulte de l'abandon, au contraire, elle exprime constamment son désir de se libérer : « Ay, quién fuera rica, rica, para irse lejos de aquí, para mandarlos a todos de paseo... Y a él primero que a todos » (Stolk, 1953, p. 60). Dans la solution du dénouement, Diamela rencontre un homme âgé, étranger, qui cède à tous ses caprices. Il lui propose de s'installer en Europe et, en outre, il lui apprend à parler français. À la surprise de sa sœur, Diamela est satisfaite, délivrée de l'idéal de la passion. D'une manière distincte de celle d'un bonheur de feuilleton : en pensant froidement, en contrôlant sa vie, et évidemment, sans amour.

Suite à la libération de sa sœur, Mariana décide de retrouver Santiago. Ici, le déplacement vers la ville scelle l'abandon de la référence familiale. Lors du voyage, l'ordre symbolique de la famille est bouleversé. Mariana se déleste de sa situation d'adoptée, s'assume comme orpheline, sans famille. Elle est décidée à ne pas revenir. Pendant la rencontre, Santiago ne dit ni ne décide rien :

Ya muy cerca de Santiago, con sus manos entre las de él, pudo Mariana seguir explicando entrecortadamente:

–Supe por tu padre que te ibas mañana...Fui a verlo apenas supe que Diamela se casaba con otro y que en el fondo de su corazón ya no te quería, que acaso no te quiso como yo creí...y si supieras cuantos sufrimientos...Suspiró Mariana sus grandes ojos un poco oblicuos se cerraron un instante y Santiago sintió en su corazón las más dulce, la más intensa y exquisita pena...[...]

–Entonces fui donde tu papá y él me dijo que tú te embarcabas para no sé donde, y entonces, me volví como loca, pensando que no te iba a ver y sin decirle nada a nadie, me monté en una carreta de bueyes... (Stolk, 1953, p. 41).

C'est le personnage féminin qui prend les dispositions pour le bonheur du couple, en proposant des fiançailles. Dans ce dénouement, même si la première impression semble indiquer que la gentille sœur est récompensée et la méchante châtiée, il est clair

que Stolk ne punit pas ses personnages féminins. Le malheur mérité ne paraît pas si cruel pour une femme qui, bien que critiquée dans le récit, atteint ses objectifs.

Malgré tout, ces héroïnes sont sur le devant de la scène, elles décident leurs trajectoires et celles de leurs partenaires, qui semblent absolument serviles devant leurs désirs et leurs choix. Des femmes contrôlées, malgré les passions, se distinguent et dirigent le destin de l'autre, qui donnait l'impression de dominer. En rendant visible la façon dont, dans leur quotidien, elles résolvent leurs problèmes, ce type de récit recourt à l'espoir pour séduire ses lecteurs. De fait, ce type de littérature, bien que très ramassée, rend visible les stratégies de sujets mineurs pour vivre en accord avec les normes sociales. En ce sens, Jean Franco note : « el libro semanal guarda cierta semejanza con la santificada tradición de la iglesia, con su escenificación de milagros y prodigios » (Franco J. , 1996, p. 74). Dans le feuilleton, c'est le lien amoureux et érotique qui conçoit le prodige, un miracle associé à la question féminine. Autrement dit, l'amour sape les relations de pouvoir et le mariage, surtout celui conçu dans le désir, inverse l'exercice de la domination. Au moment où culmine la relation, la passion accomplit la chimère : elle place l'homme et la femme en situation d'égalité, car l'homme est aussi emporté par le désir. Poursuivons sur la métaphore que propose Franco par rapport à l'église, car elle nous permet de penser en quoi ce récit est irrévérencieux envers l'espérance que l'on fonde dans l'ordre religieux. Par exemple, les sœurs utilisent la messe de la semaine comme un lieu pour se montrer, et elles prennent de la distance avec leurs tantes, que la vie « pieuse » a conduites au célibat. Dans une scène très symbolique, l'oratoire de la maison prend feu et Mariana risque sa vie en y pénétrant, non pour sauver quelque image sainte, mais pour récupérer un coffre avec des pièces d'or, que sa marraine avait caché sous une vierge. Ainsi, la religiosité s'annihile-t-elle comme référent pour sauver les femmes de leurs difficultés.

Une trame si peu élaborée et superficielle dans sa recherche esthétique nous fait soupçonner un hameçon pour une lectrice peu avancée dans ses goûts littéraires. La recherche d'un large public répond au besoin de construire son nom d'auteur dans la visibilité qui rattrape n'importe quel lecteur tombant sur une revue hebdomadaire à grand tirage. Nous considérons que cette façon de trouver de la reconnaissance a du sens dans le processus complexe qui a lieu à partir du croisement entre des catégories ayant été pensées comme exclusives : autochtone/étranger, populaire/savant et

traditionnel/moderne (Martín-Barbero J. , 2001, pp. 21-22). En remarquant qu'il est impossible d'accéder au marché des biens symboliques sans comprendre que le champ culturel est traversé de processus multiples, il devient clair que les objets littéraires ne sont pas purs et que les champs ne fonctionnent pas comme des espaces autonomes. C'est pourquoi, l'objectif d'atteindre de la reconnaissance se déplace vers des espaces au-delà de ceux de la consécration littéraire, des goûts associés au populaire tels que : le mélodrame ou le feuilleton. Des styles qui, bien que dépréciés par la culture académique, permettaient d'éveiller l'admiration et l'intérêt pour la littérature dans des secteurs auparavant étrangers à celle-ci. La position est celle de la conquête des lecteurs qui n'intéressent pas les cercles littéraires. Il s'agit également de représenter les sujets dans l'ombre de la quotidienneté, de recueillir les voix que la représentation qui exclut laisse dehors.

Stolk dans son recours à divers genres s'est aussi adonnée à la poésie<sup>20</sup>. Dans le texte *Rescate y otros poemas* (1950), nous lisons :

Esperar

Se alarga larga la espera  
Como una oscura serpiente,  
Dile a la vida que muera,  
Que el que muere nada siente.

Si he de morir esperando  
Y si he de esperar muriendo,  
Para qué vivir amando,  
¿Para qué seguir viviendo?

Si la vida he de vivir  
Con esta sierpe a mi planta,  
Y si aún la he de sentir  
Que se arrolla a mi garganta,

Si la angustia de esperar  
En sus anillos me apresa,  
Si su abrazo me ha de ahogar,

---

<sup>20</sup> Dans la page *the Library of Congress*, on peut entendre Gloria Stolk lisant quelques-uns de ses poèmes et contes : <https://www.loc.gov/item/n92054993/gloria-stolk-venezuela-1912-1979/>

Si su silencio me pesa,

Antes que muerta viviendo

Prefiero morir cantando.

Pero... si muero muriendo

Y luego sigo esperando

Chez Stolk, davantage qu'une expérience de langage, le poème sert plutôt à s'enquérir de ses frustrations. Il enrichit peu la thématique, les formes ou l'esthétique de la poésie de son époque. La poésie vénézuélienne est un espace très travaillé, à l'horizon duquel il est impossible de situer l'intromission de Stolk.

Si nous tentons de rapporter l'image de l'auteure dans son intrusion en poésie, on peine à offrir une autre analyse que celle d'un emploi de ce genre au plus profond de la souffrance féminine. L'image des auteurs par rapport à leur écriture laisse apparaître l'expression de la douleur d'un sujet dont la voix avait été étouffée. Dans ce poème, nous voudrions préciser les tensions, discussions et négociations qui encadrent les pratiques et habitudes des nouveaux agents dans le champ littéraire. Dans la mise en scène du poème l'épicentre est l'intimité et la subjectivité.

Dans le recueil *Cielo Insistente* (1960), elle aborde un autre sujet considéré comme inhérent aux femmes : la maternité. Les deux premiers poèmes, « Hija primera » et « Hija segunda » sont dédiés à ses filles :

*Hija Primera*

En tus cabellos brunos van mis cabellos negros.  
Entre tus ojos garzos duermen los míos de sombra  
y en tu auroral mejilla, redonda como un pétalo,  
mis oquedades pálidas...  
El perfil con que recortas tu hora no llegada  
tiene su anverso ácido en mi luna conquistada...  
Espiga que se eleva, espiga que se grana,  
el mismo viento manso las mece en sus trigales...

Es el filo de los huesos mismo  
bajo la carne tierna macerada...  
Y al subir tu mirada del libro a la persona  
se enciende, dentro de tí, mi lámpara.

Cuando mi luz se ciegue, noche para la noche,  
con la tuya seguiré viendo el mundo, y el sol y el agua,  
y entre tus labios tersos, de fresca rosa nueva  
florecerá, perenne, mi sonrisa vaga.  
La misma.  
Aquella que serás tú, sobre mis labios  
cuando aun no habías llegado...

*Hija segunda*

Entre el verde del parque  
estallan, misteriosas, las campánulas.  
Hay cuchicheos de abejas en las rosas,  
y pintan soles chicos las guayabas.  
Las palomas subrayan la mañana  
de gris, de blanco y malva...  
Sobre azul de un cielo insistente  
galopan nubecillas blancas.

Tú y yo jugamos bajo el sol que ríe,  
y canta en la pileta el chorro de agua.  
Las hormigüitas llevan las hojas del naranjo  
que tú, traviesa, has arrancado.

Todo es alegre y retozante y fácil  
en la clara mañana, tu mañana.  
De pronto se irgue augusto el silencio  
en un perfil de arcángel:  
y en el aire solemne tiembla el mundo,  
has dicho « ! Madre ! » (pp. 3-5).

Après avoir lu ces textes axés sur la sentimentalité, rappelons l'idée déjà mentionnée, de Susana Reisz sur les « esthétiques complaisantes » des narratrices hispano-américaines auteures de best-sellers. Reisz se réfère à des écrivaines s'occupant davantage de construire une esthétique féminine surchargée que de suivre les critères littéraires :

Dado que en Hispanoamérica solo una minoría se atreve a asumir públicamente una posición femenina reivindicativa y que la mayoría de los hombres se muestran impermeables, incrédulos o burlones cuando se tratan temas relacionados con los problemas de la mujer en la sociedad, las

estrategias críticas con mejores posibilidades de hacer impacto en lectoras y lectores son aquellas que se camuflan tras el ropaje de lo convencional y trillado (Reisz, 2005, p. 3).

Cette citation nous permet de penser le potentiel de la littérature au-delà de ses institutions les plus autonomes ; les mouvements inattendus qui ont lieu lorsque le fait littéraire assume une fonction sociale. Ainsi, écrire et prendre position relève du même mouvement, car l'écriture donne accès aux lieux politiques. La parole de la femme, de la féministe, du sujet mineur qui cherche la reconnaissance, le pouvoir d'un critique étrange qui émet des jugements douteux, la poète hypersensible, la feuilletoniste, autant d'images qui ont pour dénominateur commun une sentimentalité exacerbée. Elles condensent une seule et même image qui a permis de faire entendre la voix d'une subjectivité jamais écoutée dans la littérature vénézuélienne.

Cependant, la cohabitation entre ces images ou portraits de l'écrivaine n'a pas été heureuse. Leurs profondes contradictions ont empêché l'auteure d'accéder à une place de renom dans le champ culturel. De fait, l'hybridité formelle et générique de son œuvre et son image même, parfois discordante, aboutit à un profil ne semblant pouvoir dépasser celui de n'importe quelle chroniqueuse de ses contemporaines. C'est pourquoi Stolk construit une image correspondant à l'élaboration d'un discours qui s'approprie quelques éléments de la tradition, certaines idées des romans de l'avant-garde féminine et des espaces déterminés de la presse. Elle tente d'obtenir une légitimité à partir de l'acceptation et la valorisation du rôle et des caractéristiques du sujet féminin. Elle assume en effet une hétérogénéité discursive en construisant des pactes de lecture simultanés et des stratégies de reconnaissance à partir d'un mélange des moyens de la culture savante et de la culture populaire.

C'est sans doute pour cette raison que ses romans n'ont jamais percé dans les espaces des gens de lettres. Même si la presse lui a accordé l'illusion de la visibilité, il lui a été impossible de passer à la postérité littéraire. Faute d'une réappropriation par le féminisme, son image d'auteur se perd dans le brouillard car sa critique à l'égard des préjugés patriarcaux n'est pas mise en évidence :

La recherche sur l'image de la femme dans la littérature est une méthode de la critique féministe qui a depuis longtemps fait ses preuves et qui continue à porter ses fruits [...] cette approche offre normalement la possibilité de révéler des préjugés patriarcaux –ou leur ébranlement– quant aux rôles de la



femme dans la société ; observer la description de modèles imposés au sexe féminin et la proposition de modes de vie plus libres (Trouvé, 2010, p. 14).

Mais une forte contradiction subsiste sur son image puisque Stolk n'est pas considérée dans le paramètre de la critique féministe et très marginalement dans le cadre littéraire. Ses narrations ont démontré de l'intérêt envers un public, qu'elles n'ont peut-être pas enrichi au niveau littéraire, mais à qui elles ont offert un référent propre dans l'imaginaire, où se reconnaître et s'accepter. Elles nous permettent en outre de comprendre le projet de modernité des années 50, dont les portes ne se sont pas ouvertes aux écrivaines pour qu'elles puissent discuter en profondeur la place qu'il leur avait été assignée, et participer aux grandes luttes du champ culturel latino-américain.

# Chapitre 6. La réception de l'œuvre de Gloria Stolk

Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra científicidad y otro sujeto del saber

Josefina Ludmer

Comme nous l'avons mentionné, nous avons commencé par nous interroger sur la manière dont Stolk construit une image d'auteur à partir d'un discours qui représente et cherche à légitimer un sujet nouveau : la femme qui participe activement à l'extramuros domestique. À une époque de changements encadrés par le processus capital de modernisation, Stolk prend en charge le problème du féminin dans son discours, et elle le fait autant pour la légitimité académique que pour la reconnaissance d'un large public de lecteurs. Ainsi tentera-t-elle, au moyen d'une plateforme journalistique, d'être visible dans les textes circulant dans la presse, tout comme de s'inscrire dans les espaces des gens de lettres. Vu que les médias constituent un espace de circulation presque obligé pour les auteurs en quête de visibilité, la conformation d'une image publique est associée non seulement à l'acceptation et à la reconnaissance d'un auteur, mais aussi à la

construction d'un espace dans la mémoire, dans l'archive culturelle. Rappelons que pour Jérôme Meizoz :

La posture, quant à elle, désigne la singularisation d'un positionnement auctorial : une tentative de se présenter comme unique, hors de toute appartenance [...] la notion d'auteur permet de rendre compte du dispositif de légitimation et de mise en scène du discours littéraire. C'est dans ce domaine de recherche que s'inscrit ma réflexion sur les « postures » d'auteur, saisies à l'articulation des conduites littéraires publiques et de la diversité des ethè discursifs (Meizoz J. , 2016, p. 13).

Chez Stolk, nous pouvons voir un positionnement auctorial dans la figure amalgamée de l'intellectuelle (incluant l'écrivaine et la journaliste) et de la femme. Cet amalgame nous a paru évident en consultant les archives de journaux, comptes-rendus, critiques et photos parus dans la presse sur l'auteure. Il s'agit de publications telles que les journaux *El Nacional*, *El Universal*, ou de revues, dont la *Revista Nacional de Cultura* et *Elite* où la présence de Stolk est très importante. Elle était, en 1969, la directrice de la *Revista Nacional de Cultura*. En plus de ses articles d'opinion, des commentaires et articles sur ses romans, son incursion dans le débat public a très souvent été enregistrée. Son travail pour les ministères, tels que l'INCIBA (Institut national de culture et des beaux-arts), a toujours été détaillé et commenté. De même, on a constamment rendu compte de sa participation à des événements sociaux. Sa forte productivité intellectuelle et ses diverses facettes professionnelles ont également éveillé l'attention puisqu'on les a décrites dans des entretiens.

Pour la décennie des années 50, la *Revista Nacional de Cultura* se profilait comme l'espace idéal pour le débat intellectuel au Venezuela. Julio Miranda indique que Mariano Picón Salas, considéré comme l'un des essayistes vénézuéliens les plus importants, a fondé la RNC en 1938 (2001, p. 96).

En 1953, Gloria Stolk, chroniqueuse de *La Esfera* et journaliste de la déjà citée *Revista Nacional de Cultura*, tentera une incursion dans la narration avec son roman *Bela Vegas*. Ce premier roman mettra un terme à l'époque où elle signait des feuilletons avec des pseudonymes. Avec cette première publication, elle commence à construire une œuvre en déplaçant une proposition de veine journalistique vers une aspiration littéraire. Il est important d'avoir à l'esprit le poids de cet effort de publication : « Car un livre, un texte écrit, offre aux femmes une possibilité de sortir des limites de l'univers domestique,

de voir le monde autrement, de conquérir, du moins en pensées, les armes de la liberté » (Trekker, 2009, p. 194).

À l'intérieur du champ littéraire vénézuélien, on avait l'habitude de publier des comptes-rendus aux nouvelles parutions. Marco Antonio Martínez, dans la *Revista Nacional de Cultura*, donne son point de vue sur le roman *Bela Vegas* (1953) : « Gloria Stolk, notable poetisa venezolana, nos ofrece una novela, en la cual traduce su espíritu, su sensibilidad, que sabe captar amenos paisajes y hundirse en sus profundidades femeninas para arrancarle sus secretos, conocer sus temores y angustias » (Martínez M. A., 1954, p. 187). On voit bien comment une écriture de genre est mise en relief dans des adjectifs couramment associés à un type de sensibilité féminine : « Merece hacer notar la corrección de estilo de esta novela, siempre equilibrado y lleno de una delicadeza muy femenina » (Idem).

Le fait de l'appeler poétesse et non poète délimite une classification car cette description enferme la femme dans un genre permis, plus associé à l'esthétique moderniste ou romantique tardive. La catégorie employée pour définir l'auteure est surprenante. Toutefois, Martínez laisse de côté d'autres publications comme les articles de presse et les chroniques, le manuel de beauté ou les feuillets. Il ne se centre que sur un recueil de poèmes publié en 1950, *Rescate y otros poemas*.

Pourquoi parmi tous les genres que notre auteure a explorés, la définit-il comme poétesse ? Nous pensons que lui nier la place associée au fait d'être poète, établit une zone « sûre » pour la lire, à jamais, dans le règne du sentimental. La limitation d'un dialogue s'établit dans la séparation entre le masculin/féminin. Selon Tina Escaja, la diversité d'attitudes permet aux poètes de circuler dans des espaces dominés car la condition de poète et femme : « resuelve la necesidad de autoconstruirse mediante la audaz asimilación y alteración de los roles tradicionales de objeto y sujeto poéticos. A fin de afirmarse a sí misma en una tradición masculina que la convierte en objeto » (Escaja, 2001, p. 279).

Revenons à la critique de Marco Antonio Martínez, où il raconte la trame du roman. Une jeune laborantine de Caracas, Isabel Vegas, entreprend un voyage. Le critique

reproche au roman de fort peu refléter la vie vénézuélienne, sans compter son manque de réalisme :

Las descripciones son muy finas, aunque es de lamentar que sean muy pocas las de lugares venezolanos. Caracas aparece poco más o menos que una ciudad norteamericana. Lo único nuestro que se le destaca es su cielo azul y el Ávila. Macuto se describe como una villa veraniega francesa o italiana. La hacienda Díaz, que despertó tantos recuerdos venezolanos a Teresa de la Parra, nos parece, que de lo nuestro sólo tiene sus pescadores, cocoteros, tunas, mangos y cayenas (Martínez M. A., 1954, p. 187).

On critique l'auteure parce que l'on se refuse à suivre le référent de la littérature féminine légitimée, qui ose aller au-delà des modes de représentation autorisés. Dans un geste très restrictif, on ne lui permet pas de modifier la tradition de l'écriture. Sur ce thème, Begoña Sáez Martínez note que la culture de la sensibilité faisait partie de l'image digne qui s'est construite comme une combinaison d'expérience intime et public. La femme exposée exhibe son espace le plus personnel, le plus domestique, dans un retour constant à la réaffirmation du « lieu » féminin. L'image de l'écrivaine continue à se construire, modeste témoin de l'écriture qui est au premier plan : "Por una suerte de consenso cultural se admite que haya escritoras que no ofenden a nadie pues ante todo son esposas y madres, discretas y perfectas" (Sáez Martínez, 2008, p. 43).

Comme nous le constatons, au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, modifier les codes de représentation est une insubordination que l'on ne pardonne pas à Stolk, car elle ignore l'importance du thème de la nationalité. Dans l'espace fictionnel, on sent la tension liée au fait de discuter ou de donner moins d'importance à la « tradición inventada » (Hobsbawn, 2002). On fera payer à notre auteure son refus de suivre le chemin des narrations vénézuéliennes des premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle, qui construisent des personnages masculins incarnant l'idéal national, méritant donc de devenir l'objet de désir des personnages féminins. On le distingue, par exemple, chez des personnages célèbres comme Santos Luzardo dans *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos ou Sebastián dans *Casas Muertas* (1955) de Miguel Otero Silva.

Les ruptures de l'œuvre de De la Parra avec ces éléments régionalistes augurent de nouvelles subjectivités, qui regardent au-delà de ce qui est permis à l'écriture féminine. Dans cet ordre d'idées, le roman a déçu car il présentait une relation entre une Vénézuélienne et un étranger. Dans une note publiée dans *El Nacional*, on lui a reproché

d'exposer le mépris que l'héroïne affiche envers sa patrie, lorsque, dans le dénouement, elle écarte le natif entre deux candidats (Telémaco, 1954, p. 7). La gêne face à cette thématique qui n'apprécie pas l'autochtone, montre les critères de valeur adéquats pour un projet culturel concernant la construction de l'idéal de la nation. Le reproche s'impose par rapport aux grands héros, aimés et admirés par les personnages féminins, qui composent les narrations du canon vénézuélien.

Si pour Martínez la construction de la féminité est un espace acceptable pour encadrer cette écriture : « La novela no es más que las peripecias de dos enamorados » (Martínez M. A., 1954), pour d'autres son manque de continuité dans les thématiques à la mode mérite qu'on l'exclue des espaces littéraires. Cette critique, plus mordante que la précédente, considère *Bela Vegas* avec dédain, comme un essai de romancière, un texte ingrat que publie une commentatrice habile : « frágil relato es la conquista de un marido norteamericano que a veces parece envuelto en la leyenda de un falso príncipe azul. Y esta solución la obtienen muchas mujeres sin viajar tanto por el Universo, como Bela Vegas » (Telémaco, 1954, p. 7). Pour le critique, son attitude de sujet multiple l'éloigne du sérieux de l'écriture. Il la considère peu profonde et labile au point d'être : « capaz de hablar indistintamente de un libro, un desfile de modas o una exposición de arte » (1954, p. 7). Le compte-rendu condamne également la thématique romantique.

Nous avons mentionné plus haut que l'écriture multiple de notre auteure devient un prétexte pour placer son roman au rang des distractions, taxées évidemment de basiques, car on le devine, elles se rapportaient à la culture de masse et aux secteurs populaires. Cela rappelle les espaces du champ qui s'opposent à ce qui est moderne à partir d'un idéal d'autonomie qui les dévalorise.

Dans la revue *Elite*, où Gloria Stolk était collaboratrice, les commentaires sur le roman *Bela Vegas* sont plutôt favorables, même s'il est évident que cette revue proposait des informations plus légères que les revues littéraires : « Un libro bien escrito, con dominio en el estilo y en el lenguaje [...] El personaje, una muchacha venezolana, creada en un ambiente recargado de prejuicios, no es un caso esporádico ». <sup>21</sup> Le compte-rendu décrit le personnage de *Bela Vegas* comme un jeune femme libérée des habitudes moisiées

---

21

Photo du compte-rendu du roman *Bela Vegas* dans la revue *Elite*, N : 1458, 12 septembre 1953

des femmes de sa famille. Mais, selon le commentaire, comme le personnage n'assume pas sa liberté, elle va être confrontée à des sentiments qui l'amènent jusqu'au déséquilibre nerveux.

En ce qui concerne le style du roman, le journaliste y trouve un « air lyrique dans sa trame », dans les descriptions de paysages. Le compte-rendu finit par féliciter l'écrivaine, pour avoir proposé un deuxième roman plus complexe que *Diamela* et pour être une valeur féminine du Venezuela. Il est probable qu'une revue avec un profil comme celui de *Elite* –destinée à des maîtresses de maison– ait trouvé le texte remarquable. Cette revue présentait la femme comme un sujet actif de la vie économique. Mais, il faut repérer que dans l'image de la femme que construisait cette revue, elle n'abandonnait pas le rôle de mère et de femme au foyer.

Dans la *Revista Nacional de Cultura*, Pedro Pablo Paredes publie un compte-rendu concernant les *37 Apuntes de Crítica Literaria* (Stolk, 1955). Le rôle de critique de notre auteure est peu valorisé et Paredes relève son incompetence. Le critique s'assume publiquement et reproche à l'écrivaine de mal connaître la théorie littéraire. L'article commence par une classification de ses erreurs :

Nos tropezamos, ya en plena lectura, con algunos problemas que, dada la trascendencia que conlleva toda tentativa crítica, no podemos dejar inadvertidos. Máxime cuando, como en el caso presente, la obra se aplica exclusivamente a libros venezolanos, sobre algunos de los cuales se ha opinado concienzudamente (Paredes, 1955, p. 191).

Pedro Pablo Paredes distingue quatre problèmes : la condition journalistique, l'état émotif, les concepts esthétiques dépassés et la non-discrimination de valeurs. La première erreur vient, selon Paredes, du transfert de la rapidité de l'écriture journalistique et de sa superficialité à la critique. En ce sens, c'est une écriture qui ne « mérite » pas de passer à un autre format que l'original :

Condición periodística. Esta obra es, hasta donde se nos alcanza, una suma de páginas que fueron escritas para la prensa diaria. El calor emocional que revelan y la rapidez con que ha sido desarrollado cada tema así lo demuestran. Recordemos en que nuestro periodismo, no el periodismo a secas, adolece de superficialidad. No todo lo que a él se destine, en consecuencia, ha de merecer, más tarde, sin una detallada revisión, el honor del volumen. (Paredes, 1955, p. 191).

Cette position centre les limites sur les formes, les structures où il est permis de regarder chaque écriture. Deuxième problème souligné : « páginas emocionales escritas al calor de una primera lectura sin una maduración reflexiva » (Paredes, 1955, p. 192). Ici, la déviation, les licences que prend Stolk discréditent sa voix et montrent les limites de sa tentative d'incarner un sujet multiple. Dès lors, la sentimentalité, toujours associée à la voix des écrivaines, se retourne contre elle.

Dans un espace limité tant par la raison que par la critique, le sentimentalisme rappelle les limites imposées aux discours. Enfin, les deux derniers problèmes cités dans l'article, semblent s'en tenir à la technique du bon usage des critères littéraires du point de vue du savoir :

Y he aquí que la preferencia, emoción, gusto, ya no puede ser opinión. Preferir no es analizar, no es interpretar, no es demostrar [...]  
Hasta aquí, en fin, nuestra incursión en los "37 Apuntes de crítica literaria" de Doña Gloria Stolk. Una obra en que se cumple una encomiable tarea de divulgación de lo que se escribe en el país. Una obra de valor esencialmente periodístico. (Paredes, 1955, pp. 192-193).

Cependant, nous comprenons que les jugements exclusifs ne démontrent pas seulement les limitations du savoir mais aussi, comme le soutient Michel Foucault, celles de l'ordre du discours. Nous partons de l'hypothèse émise par ce dernier :

Dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité (Foucault, 1971, p. 11).

C'est pourquoi le discours n'est pas seulement un espace où se déroulent les luttes pour la domination, ou le lieu où elles se projettent, mais c'est aussi un pouvoir par et pour lequel on lutte. Si le discours est un lieu-pouvoir, le contrôler et l'ordonner est donc un exercice de pouvoir. Or, en paraphrasant à nouveau Foucault, le pouvoir ne se détient pas, il s'exerce ; le discours va donc constituer le lieu par excellence d'exercice du pouvoir. Nous reprenons cette idée car elle a en ligne de mire cet espace limite, qui détermine les discours à partir d'un système d'exclusion, fonctionnant de la manière la plus profonde et imperceptible dans le réseau discursif. Sous les jugements de savoir, il est clair que se cachent des façons de délimiter qui peut prendre la parole :.



Marco Antonio Martínez, dans la *Revista Nacional de Cultura*, donne aussi son point de vue sur le recueil de contes de Stolk, *Los miedos* (1955). Il remarque son travail littéraire et la diversité de genres qu'elle a explorés :

Gloria Stolk se ha revelado como una infatigable trabajadora de las letras venezolanas en los últimos tiempos. Su fervor, su pasión mejor, en tal sentido, y la inquietud que mueve a su espíritu en el ámbito de la creación literaria, ha necesitado expandirse con certero signo, en muy diversas manifestaciones. [...]

Los cuentos de Gloria Stolk, éstos que nos entrega en su libro "Los Miedos", están regidos por el esfuerzo de narrar sencillamente, de exponer el núcleo temático y su posterior desarrollo en una manera de fácil captación, sin necesidad de acudir a expedientes de extraña simbología, ni mucho menos a explorar los atrayentes submundos en que a veces se complace el hermetismo cuentístico contemporáneo (1955, p. 180).

Martínez apprécie également que l'écrivaine développe une thématique qu'il considère autochtone. Le critique estime que la réalisation littéraire de Stolk passe par un « signe vénézuélien obligé » et un « destin humaine national ». Nous lisons une valorisation des représentations centrées dans un cadre de référence qui vise la tradition : « su mundo, como fundamento de la cuentística en este caso, es el venezolano ; su tiempo, el presente ; sus personajes, los nuestros ; sus temas centrales, los que a diario vivimos » (180).

La reconnaissance et l'acceptation de la critique viendront avec son second roman, *Amargo el Fondo* (1957), récompensé par le prix Arístides Rojas. Juan Calzadilla propose une perspective qui contraste avec le regard sur son précédent roman. Le critique valorise ce roman qui continue à aborder, comme toute l'œuvre de Stolk, la thématique féminine :

Como en Teresa de la Parra, la sinceridad es una virtud de la novelista Gloria Stolk. "Amargo el fondo" contiene páginas admirables tanto desde el punto de vista del estilo como desde el de la descripción. Es evidente que Gloria Stolk, dentro de este género de caracterización psicológica del mundo femenino, está llamada a ser una brillante prosista. Habría que esperar de ella la ternura y un tipo de experiencia más universal y común con el lector, como sucedía con Teresa de la Parra (Calzadilla, 1957, p. 145).

Dans l'évaluation de Calzadilla, l'approbation passe par un retour sous la protection de la littérature féminine, autrement dit vers l'écriture construite par De la Parra. Trouver la reconnaissance signifie donc s'abriter dans le lieu délimité pour cette écriture féminine, qui a obtenu sa légitimation dans le champ culturel « Y en la personalidad femenina que observa Gloria Stolk existe un gran poder creador » (Idem). Et bien que par son succès, ce roman semble avoir assumé quelques-unes des caractéristiques nécessaires pour réussir à passer dans l'institution littéraire, la surprise qu'a créée l'obtention de cette récompense est manifeste dans certaines notes le disqualifiant, qui ont circulé dans la presse. L'attribution du prix n'a pas été une décision unanime et elle a été mal reçue dans l'espace littéraire.

Un article paru dans *El Nacional* recourt à une anecdote frisant le commérage pour tirer au clair « l'explosion de commentaires » à propos de la décision du prix Arístides Rojas (Dorante, 1957, p. 7). La note, écrite sur un ton ironique, raconte un verdict très serré et explique pourquoi le texte du célèbre écrivain Mariano Picón Salas n'a pas été sélectionné. L'article attribue le retrait de Picón Salas à des rumeurs commentant une étrange confusion. Son roman aurait été inscrit au concours par une admiratrice contre le gré de l'écrivain. Ces justifications, non demandées, et ces bruits de couloir pimentent un compte-rendu écrit suite au mécontentement de voir décerner le prix à un roman centré sur le féminin, à une arriviste venue de la presse et de genres mineurs tels que le manuel ou le feuilleton.

Ce regard critique prouve les ambiguïtés d'un champ qui, d'un côté, se montre moderne en incorporant les femmes, et de l'autre ferme leur espace en les catégorisant comme écrivains limités qui, par rien moins qu'une erreur, traversent les zones de reconnaissance. C'est pourquoi la visibilité était à leur portée dans des espaces plus permissifs comme la chronique sociale et les interviews dans la presse. L'entrée de Stolk, en particulier, se profile dans une visibilité pouvant se traduire dans la reconnaissance du public, faute d'obtenir la légitimité des espaces académiques.

Ici, la nouveauté réside dans la manière dont l'auteure a utilisé la presse pour construire une image qui tenait peu grâce au littéraire. Un article surprenant, à nos yeux, de Gloria Uribe sur Stolk, publié dans la revue *Elite*, s'intitule comme suit : « Una mujer que lee libros de cocina es la autora de una novela psicológica que este año ha ganado el más codiciado galardón literario entre los intelectuales venezolanos: el premio Arístides

Rojas que distingue a su novela “Amargo es el fondo” [sic] » (Uribe, 1957). La description se fonde sur les conventions sociales. Elle n'abandonne jamais les stéréotypes sur la professionnalisation de l'écrivaine et l'incorporation de la femme dans le marché du travail. Souvenons-nous des travaux de Nelly Richard qui dévoilent les signes d'identité associés à la catégorie « femmes ». Parmi ces signes, est clairement référencée la réaffirmation de la féminité ancrée dans les espaces du foyer, tel ce lieu de prédilection qu'est la cuisine :

En el hogar, es tan disciplinada como en la labor literaria: Gloria se mueve por su residencia con la serenidad de una mujer simplemente feliz. Para ella el único rincón misterioso de la casa, son los “dominios de Agripina” la criada.

Gloria penetra poco en ellos porque no sabe cocinar. Sin embargo, desde hace tres meses ha decidido dedicar tiempo a los libros de cocina deseando, como toda recién casada, halagar el paladar de su marido Charles Benabú.

Por la misma razón, en su biblioteca, desde la cual ordena y dispone el trabajo cotidiano, Gloria llega ahora, media hora antes de lo acostumbrado. [...]

Después de cumplir este deber, cierra las puertas de gruesos vidrios, abre la máquina y comienza a escribir su columna diaria para un periódico. (Uribe, 1957, p. 46).

Si nous reprenons les analyses de Beatriz Sarlo (Sarlo, 1998) sur la façon dont fonctionne la machine culturelle, nous observons que sont délimités en son sein des aspects fondamentaux de la vie sociale comme l'écriture, l'intellectualité, avec l'objectif de « fabriquer » une identité nationale. C'est l'engrenage de la machine culturelle qui détermine le fait que les genres littéraires, dits mineurs, soient associés au goût des femmes. La machine culturelle fixe donc des limites à l'écriture féminine à partir des caractéristiques supposées du « genre ».

Ainsi, sans abandonner les références à l'espace du symbolique, du domestique, Stolk réussit-elle à consolider sa carrière d'écrivaine, au point d'obtenir dans les années 60 un siège à l'Académie. Ce fait notable dans la vie littéraire sera relaté par le quotidien où elle a été une journaliste des plus appréciées, *El Nacional*. Son entrée à l'Académie lui vaudra un grand reportage qui n'abandonnera pas l'idée du genre. Le commentaire du journaliste la décrit comme un personnage éthéré, une dame de la haute bourgeoisie à qui les lettres attribuent de la légèreté. Dans ses descriptions, le reportage inclura des photos illustrant la vie de l'auteure, telles que ses vacances dans des lieux associés à la

culture –comme Venise- ou dans une attitude d’écrivaine assise devant une grande bibliothèque. Un ton affecté la décrit prétentieusement comme: « una equilibrista al borde del abismo entre sus deberes con la fantasía y la realidad ». Après cette présentation particulière, l’article du journal *El Nacional* affirme que Gloria Stolk :

segura por estos caminos y lúcida o hechizada, como escritora o como poeta, se despoja en el instante preciso de las emociones que puedan ordenarle un acto distinto al elegido por ella para un momento dado. Sabe qué debe hacer y cuándo debe hacerlo. Está pendiente de la cosa humana, hace obra social y se desarrolla existencialmente. Al decir que Gloria Stolk tiene dos maneras de ser y de actuar, quiero señalar que encuentro en ella una realización del “símbolo goethiano” (Claudio, 1964, p. C1).

Cette citation nous présente l’idée du sujet multiple mais toujours dans un cadre strictement limité au féminin. La référence aux limites professionnelles est évidente : « Sabe qué debe hacer y cuándo debe hacerlo ». Comme si elle assumait les barrières de son époque historique et se déplaçait dans le rang qui lui était assigné. Ce texte, aux confins de la presse people, est centré sur le personnage que notre auteure a construit : l’intellectuelle qui ne renonce pas à ses obligations de maîtresse de maison.

L’idée que l’association entre genres et rôles implique des privilèges et des injustices sociales, qui perdurent vu la manière naturelle dont la société a bâti cette relation, est la thèse centrale de Bourdieu dans *La Domination Masculine* (1998 ). Dans ce texte, le sociologue explique que la domination masculine est l’exemple par excellence de la domination paradoxale de la violence symbolique invisible, y compris pour les victimes, car cette relation de domination sociale « extraordinairement ordinaire » se maintient. Dans ce cas, même si la domination perdure, nous ne pouvons écarter le fait qu’une femme tente d’assumer le rôle d’intellectuel. Par l’élaboration d’une description affectée, le discours de Stolk laisse un goût amer puisqu’il affirme que la femme triomphe et n’est visible que si elle agit en respectant les canons acceptables par la société. Si nous analysons quelques lignes supplémentaires du compte-rendu, nous verrons que la position publique de Stolk est valorisée tant qu’elle n’enfreint pas le rôle assigné :

Una realización de la mujer que hace de mujer en sociedad, según los cánones sociales, quizá superando el medio en que se desenvuelve (concurriendo a toda reunión literaria, política, económica y de acción a favor de los

desposeídos) y expresando sus opiniones por medio de la prensa. Una mujer en exacto sentido de la palabra, que sabiéndose femenina, tiene, guarda y resguarda las virtudes que nuestra sociedad exige para vivir (Claudio, 1964, pp. C-1).

Ici, on associe le fait qu'elle est une maîtresse de maison très cultivée, en soulignant son savoir-être de femme, à ses activités charitables et surtout à son attachement à sa qualité de virtuose. La figure publique de l'auteur, nous rappelle le concept de « fonction auteur » de Michel Foucault, mentionné dans l'introduction, et son analyse de la manière dont les discours circulent et deviennent légitimes dans un réseau discursif. Sous ce rapport, nous voyons que dans le réseau discursif la démarcation du rôle en fonction du genre est fondamentale. C'est dans ce seul cadre que les discours peuvent circuler.

Sans aucun doute, les multiples publications et la lecture de la réception de l'œuvre de Gloria Stolk prouvent que son passage par le champ littéraire et intellectuel vénézuélien a été significatif, puisqu'elle s'est accomplie à son époque comme une figure de renom. Toutefois, comme nous le constatons, la valorisation est insuffisante. Le paradoxe insiste sur le double processus qui banalise la littérature et transcende le journalisme. Cela conduit notre auteure à occuper une place diffuse dans la mémoire en essayant de mener un discours relégué à des espaces de reconnaissance. Au sujet de son talent excentrique qui recouvre des formes très conservatrices, depuis ces ruptures et continuités, citons Didi-Huberman qui soutient que :

Prendre position, c'est désirer, c'est exiger quelque chose, c'est se situer dans le présent et viser un futur. Mais tout cela n'existe que sur le fond d'une temporalité qui nous précède, nous englobe, en appelle à notre mémoire jusque dans nos tentatives d'oubli, de rupture, de nouveauté absolue (Didi-Huberman, 2009, p. 11).

La presse accompagnera fidèlement Stolk durant toute sa vie et ne mettra fin à cette étroite relation qu'après sa mort en 1979. Selon Antoine Lilti : « Parmi les nouvelles que les journaux donnent des personnes célèbres, celle de leur mort est évidemment une de plus notables. On pourrait en faire un critère de la célébrité, qui se formulerait ainsi : sont célèbres les gens dont on annonce la mort dans les journaux » (Lilti, 2014, p. 104). Nous pensons que la façon dont la presse a relaté son décès, nous donne beaucoup

d'informations sur son image. Au lendemain du 24 février de 1979, *El Nacional* consacrera sa une à l'écrivaine :

Trágicamente murió, ayer en Caracas, la escritora y diplomática Gloria Stolk, quien durante el período gubernamental del ex-presidente Rafael Caldera ejerció la presidencia del Inciba y la embajada de Venezuela en República Dominicana. Gloria Stolk incursionó exitosamente en el periodismo, habiéndose desempeñado como colaboradora de "El Nacional" (1979, pp. A-1).

Dans l'espace privilégié de la une de *El Nacional*, on publiera post-mortem le dernier article de sa rubrique « Aire Libre » (rubrique qui pendant plus de 15 ans a été accompagnée de signatures aussi importantes que celles de Juan Liscano ou Arturo Úslar Pietri). Dans l'environnement journalistique, Stolk avait gardé ses distances avec les écrivains contemporains qui, bien que journalistes assidus, s'occupaient de thèmes concernant le rôle plus classique de l'intellectuel organique<sup>22</sup>.

La distance est évidente entre le projet intellectuel des écrivains qui revenaient sur les problèmes de la nation, et la proposition de Stolk. Une proposition centrée sur un sujet littéraire qui s'enquiert de son identité féminine et de son histoire personnelle, et qui s'éloigne de thèmes encore capitaux tels que le labeur américain, la réalité du Venezuela, l'idiosyncrasie *criolla* vue comme un obstacle pour la modernisation, les luttes pour le pouvoir politique et la faiblesse des leaderships.

Revenons au numéro de *El Nacional* consacré à l'hommage à notre auteure. Une page spéciale a accueilli son dernier article, qui traitait du néoréalisme. L'écrivaine l'avait remis, comme chaque semaine, dans les délais impartis et sa publication allait tristement coïncider avec son avis de décès. En accompagnement de son compte-rendu posthume de critique littéraire, un ensemble de commentaires de journalistes s'est invité

---

<sup>22</sup> Pour préciser la position la plus traditionnelle des auteurs, nous citerons Juan Liscano, qui a partagé durant de nombreuses années une place aux côtés de Stolk dans la page la plus importante du « Cuerpo Cultural » de *El Nacional*. Dans son recueil *Pensar a Venezuela* (témoignages sur la culture et la politique de 1953 à 1995), Liscano définit sa position d'intellectuel :

Lo que ha sido mi lucha intelectual y política por entender, lastrado de los estereotipos acostumbrados, el hecho americano, la realidad de Venezuela, la idiosincrasia criolla, lo subalterno de las luchas por el poder político, la poca valía de los liderazgos [...] reparto este mi quehacer como ensayista, columnista de prensa, protagonista y, a veces, encuestado. No tengo satisfacción alguna de ser venezolano ni serlo me ha servido de mucho en el ejercicio de las letras. Acepté esa condición traté de entenderla y mejorarla (Liscano, 1994, p. 11).

pour rappeler les succès de l'auteure et mettre en valeur le fructueux travail mené à bien par Stolk.

Dans ce numéro dédié à l'écrivaine, différents articles couvrent les aspects littéraire, journalistique et politique de sa trajectoire. Dans certains cas, les références renvoyaient à ses publications énumérées comme suit : onze livres, parmi lesquels des romans, des contes, de la poésie, des critiques littéraires et des manuels pour les jeunes, sans oublier la mention du prix Arístides Rojas, qu'elle a obtenu en 1957. Enfin, les anecdotes sur sa vie ne manquaient pas, faisant l'éloge de son travail de professeure, de diplomate, de directrice d'institutions culturelles et de pionnière des droits féminins. Ce final, soulignant qu'elle était un sujet kaléidoscopique, nous oriente vers ce que Bidy Martin signale sur la femme et la modernité :

Woman; then, as the name of multiplicity and possibility, exceeds the order of the masculine, the logical, the linear, and exceeds as well the conventional divisions drawn between male and female. Woman, if she can be said to be "anything", is that difference without content or borders, the difference that women have hardly begun to explore for themselves (Martin B. , 1991, p. 160).

Rebelle à l'idée de la femme marginalisée, Gloria Stolk s'inscrit dans un féminisme qui veut rompre le silence (comme Adrienne Rich ou Donna Haraway). Elle construit son nom d'auteur en révélant le secret, disant à voix haute ce que les femmes pensent, désirent et sentent, dans des feuilletons ou même des romans où les femmes divorcent et vivent librement leur sexualité. Comme nous l'avons dit précédemment, dans les pages people des revues de l'époque, notre auteure est dépeinte comme un personnage influent dans divers espaces : des entretiens littéraires (menés dans des centres culturels et des ambassades) jusqu'à sa participation à des actions de solidarité avec des associations féminines.

## Chapitre 7. La célébrité de Stolk : photographies et notes de presse

Ce qui caractérise les sociétés dites avancées, c'est que ces sociétés consomment aujourd'hui des images, et non plus, comme celles d'autrefois, des croyances

Roland Barthes

Si la photographie est moderne, elle le doit surtout à son caractère d'image machine, à la part sans précédent que la technologie occupe dans ses images. Une place si importante qu'elle produit dans ses images. Une place si importante qu'elle produit une rupture avec les images antérieures

André Rouillé

Dans le présent chapitre, nous aimerions compléter notre réflexion sur le profil adopté par Gloria Stolk dans les médias, à partir de l'observation de quelques photographies. De nombreux clichés la présentent comme une intellectuelle cosmopolite, érudite et élégante. À partir de 1953, en tant que personnage assidu de la presse et des revues, notre auteure a débuté une romance avec les médias qui allait durer jusqu'à la fin de sa vie. Nous savons que les intellectuels des années 50 ont créé un espace de rencontre dans la presse, pourtant l'image des uns et des autres variait considérablement. Selon Philippe Ortel (2008) la presse fonctionne comme un espace de reconnaissance pour les auteurs, traversé par l'image photographique et une écriture de référence, ou extérieure.



Revenons maintenant à l'imaginaire du portrait, tant celui que construit la photographie d'événements culturels que d'entretiens dans la presse.

Ces portraits nous permettent de détailler un capital symbolique compliqué, puisqu'une position de prestige intellectuel est légitimée bien qu'enracinée chez une femme enchantée par la frivolité. Par rapport aux images publiées dans la presse et à leurs commentaires respectifs, souvenons-nous de la thèse de Roland Barthes au sujet de l'étude de la photographie. Ce dernier considère que la rhétorique de l'image permet de comprendre la photographie comme une représentation dont la signification fonctionne en rapport avec les valeurs d'une société déterminée (Barthes, 1980, p. 17). Les photos de presse sont des témoignages détachés de l'histoire d'un pays, écrite du point de vue de la trajectoire de ses écrivains. Les photographies tentent d'élaborer une image singulière depuis une multiplicité de facettes. De toute façon, le regroupement est intéressant, il permet de mettre côte à côte chaque apparence, et montre comment se construit peu à peu une image d'auteur. Or dans le cas de Stolk, les contrastes dans la manière dont elle s'est elle-même construite, sont paradoxaux : l'auteure de romans primés/l'auteure de feuilletons ; la ministre de la Culture/la mère sévère ; la critique littéraire/l'auteure de conseils de beauté ; la défenseuse des libertés féminines/la maîtresse de maison...

Pour Roland Barthes, la photographie crée une signification en association avec des attitudes stéréotypées :

Dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active ; je sens que la photographie crée mon corps ou le mortifie (1980, p. 25).

En suivant ce discours sur le processus de connotation qu'implique la photographie : l'imposture d'un autre sens convertit donc la photographie en une vitrine où s'exposent les fantaisies du marché des biens symboliques. De là, nous pouvons sonder la construction du visage de l'auteure. Un visage qui se construit dans la presse périodique : celui d'une femme qui apprécie l'univers domestique et en fait étalage. Quelques photos, qui ont circulé dans la presse et dans des revues, complètent les différentes facettes qui auréolent Stolk comme un vrai sujet multiple. Car au-delà de l'espace si délimité que construisent les institutions littéraires et intellectuelles, la

stratégie de notre auteure a été d'obtenir une visibilité dans les médias, grâce à la reconnaissance du public, que ce soit dans un journal dominical ou une revue hebdomadaire triviale.

L'analyse de la photographie nous permet d'approfondir l'image de l'écrivaine dans la constitution de ce champ, qui s'ouvre à l'écriture féminine. Vu la forte critique que ses contemporains ont émise sur son œuvre, ce que nous avons lu dans le précédent chapitre, il n'est pas étonnant que son pari se soit converti en l'emblème de la femme moderne, applaudie par le public, sans atteindre la position d'une auteure légitimée. C'est peut-être dans cette intention qu'elle a mis en scène certains attributs qui l'ont caractérisée et ont parachevé le profil d'elle-même qu'elle a toujours défendu : une intellectuelle fascinée par l'image extérieure. On s'étonne, de sa part, qu'elle prévienne ses lectrices contre l'attitude de l'érudit : « les deseo que nunca, por ningún caso, vayan a asumir un aire de "intelectuales". La chica con gruesas gafas de carey, cabello recogido en un pequeño moño tieso y fastidioso, labios desteñidos y expresión de "maestra de escuela" » (Stolk, 1953, p. 82).

Un second aspect de cette visibilité dans la presse écrite souligne la prééminence du récit de son histoire personnelle : des anecdotes sur ses filles, ses mariages et ses séparations, tout comme son exercice professionnel dans des postes publics, diplomatiques, académiques et la direction d'associations. Dans le prologue de *Discours, image, dispositif. Penser la représentation*, Philippe Ortel remarque que :

L'identité, qui devrait être une, se divise entre l'image visuelle de soi offerte par l'appareil photo et autre chose, difficile à définir. Plus la photographie prétend restituer la vérité d'un visage, plus l'identité de chacun se révèle fuyante et complexe. Le sujet n'a jamais été autant divisé que le jour où on lui a tendu une empreinte exacte de ses traits (2008, p. 8).

L'image que Stolk a tenté de remarquer et de faire remarquer, dans le champ culturel vénézuélien, à partir de son passage dans la presse, est celle d'une intellectuelle active, intéressée par la beauté. Autrement dit, une exaltation de ce qui est associé au féminin, à partir d'une érudition en communion avec la beauté, qui frisait parfois la superficialité. Cette posture est évidente dans les chroniques sociales, où elle apparaît comme une habituée des événements culturels ; ce qui a profilé son renom, bien que cette illusion n'atteigne jamais réellement les espaces des gens de lettres. Stolk se sert du

pouvoir de l'image pour compenser l'impossibilité de se construire dans les mots de ses textes, qui passe peut-être par l'impossibilité de dire, de décrire une image.

Dans notre sélection de photographies, chacune semble établir un lien avec le genre de texte que Stolk publie à tout instant. C'est pourquoi chaque pose offre une apparence particulière, en accord avec le genre littéraire que publie l'auteure à un moment précis. En ce sens, la photo témoigne du mimétisme qui s'opère entre son image et son écriture. Les formes des genres littéraires se traduisent aussi sur son corps ; modèle d'identification, il doit toujours savoir répondre à la question : qui écrit quoi ? La pose, quant à elle, exécute le processus de transformation de maîtresse de maison en écrivaine très connue.

Ce glissement, apporté par le pouvoir de l'image, est net dans les portraits de Stolk de la revue *Elite* (Stolk, *Diamela* Chapitre I, 1953, p. 20). Sur la photo publiée avec le feuilleton intitulé « *Diamela* » elle est souriante, et porte une robe très classique.

Photo 1 (réassemblée par nos soins) : Photo publiée avec le roman-feuilleton encarté intitulé *Diamela*.

Revista *Elite*, N°:1429, pp. 20, 21 février 1953.

Le cadrage du portrait renforce l'humeur de la narratrice de feuilleton, à mille lieues de participer aux grandes discussions littéraires. Seul le titre permet de comprendre qu'il s'agit d'une écrivaine (même s'il s'agit d'un feuilleton). Le signe de sa féminité est mis en valeur dans cette représentation, mais, à l'inverse, grâce à quelques libertés au sein des restrictions, le stéréotype fonctionne aussi comme une forme de libération de la vie quotidienne, puisque l'auteur s'exhibe dans une scène de tous les jours. Sans se vanter, elle semble appeler les lectrices qui lui ressemblent. Au sujet de l'image de l'écrivain, dans « L'âge des médias », José-Luis Diaz affirme que :

À tous les niveaux de la « culture », devenue elle-même une industrie de simulacres, nous sommes mieux à même de comprendre ce que signifie la proposition selon laquelle la littérature est un théâtre d'images : un laboratoire de transferts fantasmatiques dont le pôle est l'écrivain (Diaz J.-L., 2007, p. 21).

Dans les deux images ci-dessous on peut voir le premier et le dernier chapitre du roman de mœurs *Diamela*, ainsi que le qualifiait son auteure.

Photos 2 et 3 : Roman-feuilleton *Diamela* – Couverture et page du chapitre I.

Revista *Elite*. N°: 1.429, 21 février 1953 (Stolk, p. 40)

Photos 4 et 5 : Roman-feuilleton *Diamela* – Chapitre VIII.

Revista *Elite*. N : 1.435, 4 avril 1953, pp 40-41.

Dans le deuxième dessin nous pouvons remarquer que les personnages sont habillés dans un style des vénézuéliens du XIX<sup>ème</sup> siècle, notamment le personnage masculin qui porte un « liqui-liqui » traditionnel des Llanos. Je tiens à attirer l'attention sur le fait que l'auteure écrit en plein XX<sup>ème</sup> siècle tout en utilisant une esthétique du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Dans la même revue, où a paru la photo commentée plus haut, sortira quelques mois plus tard une longue interview de l'auteur, faisant mention d'un recueil, né à l'ombre de son travail dans les médias (1953, p. 36).

Photo 6 : Article: «Hemos hablado con Gloria Stolk, autora de “14 Lecciones de Belleza”».

Revista *Elite*, N°:1433, 21 mars 1953 p.36

Dans une photo publiée avec une interview au sujet de son livre *14 lecciones de Belleza*, Gloria Stolk apparaît dans une scène familiale où elle se montre en charmante mais paisible maîtresse de maison. Une dame élégante, toujours belle dans l'espace domestique, une femme de bonne famille, entre sa mère et ses filles, se posant en défenseuse de la beauté qui ne fait pas appel à la séduction. Les photographies affirment ce qu'exprime l'écrivaine : le mariage et la maternité viennent avant l'office de l'écriture. À ce propos, Roland Barthes commente dans «Romans et enfants », de son livre *Mythologies*, la façon dont 70 écrivaines sont recensées dans le magazine *Elle*. La revue souligne en effet le nombre d'oeuvres et d'enfants que chaque auteure a mis au monde. Selon Barthes le message que sous-entendait la publication était :

que les femmes ne croient pas qu'elles peuvent profiter de ce pacte sans s'être d'abord soumises au statut éternel de la féminité. Les femmes sont sur la terre pour donner des enfants aux hommes ; qu'elles écrivent tant qu'elles veulent, qu'elles décoorent leur condition, mais surtout qu'elles n'en sortent pas : que leur destin biblique ne soit pas troublé par la promotion qui leur est concédée, et qu'elles payent aussitôt par le tribut de leur maternité cette bohème attachée naturellement à la vie de l'écrivain (Barthes, 1957, p. 60).

Modérée et maternelle, Stolk semble renoncer à son pouvoir de séduction et assumer l'enseignement comme une maîtresse d'école pour jeunes filles. Aucun symbole d'une femme issue de la sphère professionnelle, ne transparaît. Nous voyons toutes les

femmes de la famille réunies à la maison. L'image domestique, autour de la femme la plus âgée de la famille, est prépondérante. Dans cette interview l'écrivaine raconte :

–Escribía cuentos que publicaba en “Elite” bajo el pseudónimo Rosenda Ocampo. Estaba entusiasmada con la literatura y la consideraba como una actividad permanente. Pero tuve que establecer una pausa.

Su mirada recorre el portal de la casa. Allí están sus dos jóvenes hijas.

–El matrimonio, y luego el nacimiento de las niñas concretó mi atención en el hogar, en la familia... Pasó el tiempo. La vocación dormida tuvo un apasionado despertar. De seis años a esta parte me he incorporado de nuevo a la vida literaria. (1953, p. 36).

En gros plan, la femme de bonne famille se place au centre de l'ordre symbolique du foyer, comme lieu intime qui ne se fait jour qu'indirectement dans l'écriture. Même si elle traite de thèmes banals, l'auteure du manuel se positionne comme une mère sévère, au regard fixe, placée devant ses filles. Les positions du portrait indiquent la hiérarchie : les mères assises et les jeunes filles debout. Elles montrent le patrimoine familial comme une source de fierté. La photo représente un matriarcat, d'où disparaît toute figure masculine, entre les longs couloirs d'une maison rappelant les demeures de la haute bourgeoisie de Caracas :

Où est donc l'homme dans ce tableau de famille ? Nulle part et partout, comme un ciel, un horizon, une autorité qui, à la fois, détermine et enferme une condition. Tel est ce monde d'*Elle* : les femmes y sont toujours une espèce homogène, un corps constitué jaloux de ses privilèges, encore plus amoureux de ses servitudes ; l'homme n'y est jamais à l'intérieur, la féminité est pure, libre, puissante ; mais l'homme est partout autour, il presse de toutes parts, il fait exister (Barthes, 1957, p. 61).

Les vêtements de l'écrivaine occultent son corps, ne laissent échapper aucune insinuation : la beauté de la femme disciplinée. N'oublions pas que pour Charles Grivel :

La photographie est un art de la pose, de l'apprêter en lui donnant un air souriant et de le grimer, comme un masque ou comme une caricature : la photographie est l'art de l'exagération du trait, de le rendre conforme à l'aspect qu'il doit prendre pour entrer dans la chambre noire (Ortel P. , 2008, p. 129).

Sur les deux images qui apparaissent sur cette photographie (Photo 6), c'est la version privée de la femme qui prévaut. Dans une double approche incluant tant son écriture que son visage, Stolk accueille et reflète le goût des classes moyennes. La femme de plume devient visible pour celles qui lisaient chaque semaine ses conseils de beauté. Une image nette pour des lectrices attachées au passé, à la tradition, aux bonnes manières que conseille son profil de dame conservatrice occupée à des thématiques très modérées. Rappelons que selon Paul Léon :

à l'ère de la photographie, il nous faut dans tous les cas postuler un lecteur dont l'imaginaire de lecture n'est plus nourri des seules images mentales que suscite le texte, ce qui fut sans doute largement le cas jusqu'à l'avènement de la photographie (Léon, 2008, p. 124).

Les photos de 1957 répondent à l'humeur de l'écrivaine primée et remariée, après son veuvage. L'interview s'enquiert des deux récompenses : le prix Arístides Rojas et son nouveau mari, double triomphe pour une femme dans les années 50. Le paradoxe de l'écrivaine triomphante, s'articule aussi à l'idée de la femme absorbée, cantonnée dans le thème du mariage.

Nous voyons Stolk vêtue élégamment tenant le titre du prix. Toutefois la femme ne peut être conçue en dehors de l'espace familial. Les récits familiaux racontent à nouveau une biographie que notre auteure poursuit, sans aucun doute, dans un autre type de textualité. Pourtant, la photo de la remise du prix littéraire –où brille aussi le tout nouveau mari– évoque une image très différente de celle de 1953.

Photos 7 et 8 : Parution d'un quart de page, suite à la remise d'un prix littéraire : « Arístides Rojas : Entrega de premio ».

*El Nacional*, 2 février 1957

La distinction de sa tenue est très éloignée de la maîtresse de maison sévère dans le couloir de sa maison de Caracas, aux côtés de ses filles. Ici l'élégance fait appel à d'autres registres : vêtue de noir, la sobriété s'achemine vers le profil de l'auteure de romans.

Photo 9 : Note pour voyage et prix littéraire.

*El Nacional*, 9 février 1957

Photo 10 : Image de célébration pour voyage et prix littéraire.

*El Nacional*, 9 février 1957

La note ci-dessus dans la section de « Sociales »<sup>23</sup> de *El Nacional* fait part d'une célébration pour le prix littéraire de Stolk ainsi que pour le voyage de l'amphitryonne (invitée par le Département d'État des « Etats-Unis du Nord »). Dans cette note Stolk est présentée comme Gloria Pinedo de Benabù (Benabù était son nom d'épouse). Il est évident que la presse met en avant davantage son rôle d'épouse (de par l'utilisation du nom de son mari) que son identité d'auteure. Sur la deuxième image, on voit son mari au premier rang, et elle plutôt en second plan, bien qu'elle soit au milieu du champ visuel. Dans la photographie on observe l'image d'une soirée, où l'image littéraire passe par la bibliothèque au fond et la femme qui tient un livre –et ses gants blancs–.

Photo 11 : *El Nacional*, 9 février 1957, *Elite* N°1638 16 février de 1957

Le même événement a été raconté par *Elite*. On note la présence exclusive de femmes. La légende fait mention du rôle de certaines d'entre elles : une députée, la présidente de l'Unión de Mujeres Americanas (UMA), une docteure et Stolk en tant que lauréate de prix littéraire. On peut remarquer que dans cette période elle se fait appeler par le nom de son deuxième mari.

Photo 12 : Article "Gloria Stolk" de Gloria Uribe.  
*Revista Elite*, No.1632, p.44, 5 janvier 1957

Dans l'image ci-dessus, le titre la catalogue dans le registre de ce qui est permis aux femmes : « Son cadeau de mariage : le Arístides Rojas », et on peut lire en tête d'article: « Columnista de un diario popular, ella gana el más codiciado galardón literario de Venezuela, por una novela Psicológica! ». Le contexte est une bibliothèque avec ses rayonnages, avec des reproductions numérotées d'œuvres d'art : l'écrivaine dans son lieu de travail.

Sur la légende de la photo nous pouvons lire que l'auteure parle quatre langues, ce qui lui permet d'avoir une bibliothèque avec différents titres en version originale, donnant l'impression d'une femme cosmopolite. Les sculptures sur son bureau dénotent un lieu de travail sobre, décoré avec des éléments de champs esthétiques. Les images qui

---

<sup>23</sup> Dans les journaux du Venezuela, il est fréquent de retrouver une section pour les informations mondaines, sous le titre de « Sociales »

l'associaient à la maîtresse de maison se montrant aux côtés d'un groupe de femmes, encadrée par sa mère et ses filles, sont loin derrière.

Photos 13 et 14 : Article "Gloria Stolk" de Gloria Uribe.  
Revista *Elite*, No.1632, p.45 et p.46, 5 janvier 1957

Le titre laisse pantois : « Son cadeau de mariage : le Arístides Rojas ». Nous voyons comment l'on mentionne la récompense en la liant à la vie privée de l'écrivaine. Les succès littéraires continuent à être associés aux rôles assignés aux femmes. Sur une seconde image du reportage, l'interview est accompagnée d'une photo de l'écrivaine en gros plan. En noir et blanc, la limitation des éléments ressort. La surexposition de son visage semble vouloir allier son profil à son nom, qui se détache en noir. Ayant accédé à la notoriété, elle est de plus en plus visible dans son rôle d'écrivaine et de journaliste.

Photos 15 et 16 : Couverture de revue et page (85) avec illustration  
«En este número un capítulo de *Amargo el Fondo*, novela premiada de Gloria Stolk ».  
Revista *Elite*, No.1633, 12 janvier 1957

Comme nous avons pu le remarquer, la revue *Elite* a apporté un grand soutien à Gloria Solk. Cette revue a publié *Diamela*, et des chapitres de *Bela Vegas* ainsi que de *Amargo el fondo*. Dans l'image ci-dessus on peut voir la couverture du numéro et une page avec illustration où a été publié un chapitre : « Exclusivo : un capítulo de la novela inédita de Gloria Stolk, *Amargo el fondo* » (85).

Photo 17 : Photo incluse dans l'interview intitulée : "Elite pregunta, nuestras escritoras responden".  
Revista *Elite*, No.1637, p.29, 9 février 1957.

Dans la photographie qui précède, nous nous trouvons à nouveau face à un cliché qui met en valeur le visage de Stolk. La photo correspond à une interview réalisée avec diverses auteures. Sur la page nous pouvons voir plusieurs photos de visages de différentes écrivaines. Il est frappant que la revue ait rassemblé ses collaboratrices pour montrer leurs visages et leurs opinions dans un même article. Toutes les auteures répondaient à la même série de questions. Ici, nous observons un profil sans éléments susceptibles d'associer Stolk à l'écriture. Sur les espaces publics délimités pour les femmes, on remarque un espace de presse qui organise un article destiné à n'interroger que des écrivaines, sans aucun homme parmi la sélection. Une des réponses de Stolk fait mouche : « Escribo para el gran público al que considero extraordinariamente inteligente



y sensitivo. En mi concepto escribir para camarillas esotéricas es solamente un truco de los que no se sienten bastante fuertes para salir a campo abierto» (29).

La scène de la lauréate sera constante, même si c'est grâce à des récompenses peu importantes pour le monde académique, comme un prix attribué par un club de la haute bourgeoisie de Caracas, le Rotary, pour rendre hommage aux journalistes (16 février 1957). Des photographies transmettent l'éloquence de l'écrivaine, placée au centre d'une veillée littéraire, au milieu d'écrivains contemporains. En tout cas, nous croyons que l'image témoigne de sa présence dans les espaces culturels et de son succès intellectuel.

Photo 18 : Parution suite à la remise d'un Prix de journalisme, Rotary Club de Caracas.

Revista *Elite* No.1638 (1957, p. 63)

Sur cette Photo 18, nous apercevons Stolk en train de recevoir un diplôme qui lui attribue le prix du reportage journalistique du Rotary Club. Nous la voyons comme le motif central d'une photo chargée de mettre en valeur son labeur de journaliste, recevant un prix de la main de l'Ambassadeur du Venezuela en Colombie. Cela prouve la présence de notre auteure dans des espaces habituellement associés à la masculinité. Notons que la revue la cite pour sa participation à cet événement en sa qualité de journaliste et poète.

Photo 19 : Note de soirée "ambiente literario"

*El Nacional*, 12 avril 1957

Sur cette note d'*El Nacional* autour d'une soirée « à l'ambiance littéraire » organisée par une dame de la haute bourgeoisie, nous retrouvons Stolk dans la liste des personnalités présentes. Nous observons ainsi comment notre écrivaine réussit à être une habituée de la scène « Sociale-Culturelle » vénézuélienne. Notons que le journal *El Nacional* mentionne pour leur participation à cet événement d'autres auteurs, Pedro Centeno Vallenilla un peintre très célèbre qui illustre (Photo 20) la première page de son livre *Amargo el fondo*, 1957, un ambassadeur et un conseiller culturel parmi d'autres.

Photo 20 : Dessin du peintre Pedro Centeno Vallenilla représentant l'auteure

Première page du livre *Amargo el fondo*, 1957

Aussitôt après la chute de la dictature, l'apparition de Stolk dans la presse sera de plus en plus fréquente et spectaculaire, vu sa participation à la transition vers la démocratie. Son intervention en politique démultipliera son visage. En outre, son rôle de pionnière sera consolidé par son entrée à l'Académie (8 de juillet de 1961) et sa participation à la fondation de l'école de journalisme, puis par la présidence du Centro

*Venezolano Americano*, de *l'Asociación de Escritores venezolanos*, de *l'Unión De Mujeres Americanas* et de *l'Asociación De Mujeres Venezolanas*.

Photo 21 : Photographie incluse dans le recueil des poèmes *Cielo Insistente* (1962)

Dans la Photo 21 , qui illustre le recueil des poèmes *Cielo Insistente* (1962) le cadre est à nouveau sa bibliothèque, avec ses étagères pleines de livres et d'oeuvres d'art sur le bureau. On observe accrochés au mur du fond des reproductions d'événements (l'un est clairement la réception du prix littéraire « Aristides Rojas ») et une affiche du roman *Bela Vegas*. Le portrait souligne son espace de création. *Cielo Insistente* est le seul texte qui affiche une photographie de l'écrivaine sur une page entière. Dans *14 lecciones de belleza* apparaît toutefois le visage de l'écrivaine sous un format bien plus réduit.

Ci-dessous la Photo 22 le numéro 188, de la *Revista Nacional de Cultura* qui annonce le changement de direction, de Simon Alberto Consalvi à « la escritora Gloria Stolk, en su carácter de Presidente del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes » (1969). Ceci montre la position que l'écrivaine avait réussi à se construire dans l'espace académique.

Photo 22 : *Revista Nacional de Cultura*, N° 188, (1969)

Une autre photo soulignant son importance apparaît dans une page officielle (Página oficial de la ciudad de Santo Domingo en la Web de la UNESCO), où nous pouvons voir le Président Balaguer en train de décorer de l'Ordre de Duarte, Sánchez y Mella, l'Ambassadrice du Venezuela, Gloria Stolk (1974). Nous observons comment malgré l'omniprésence masculine Gloria Stolk se détache, en point de mire, alors qu'elle reçoit sa décoration (Bergés, 2014).

Photos 23 et 24 : Soirée d'adieu à la diplomate vénézuélienne Gloria Stolk. 1974. Photo prise par Víctor Gómez Bergés  
(Photos tirées de la page : [http://www.victorgomezberges.do/fotos\\_relaciones\\_exteriores.html](http://www.victorgomezberges.do/fotos_relaciones_exteriores.html))

Dans la note de la photo on peut lire : Le Président Balaguer et l'ambassadrice vénézuélienne Gloria Stolk lors de la soirée d'adieu à la diplomate vénézuélienne. 1974. Sur cette image nous voyons notre écrivaine en train d'être récompensée, mais cette fois-ci c'est pour son engagement comme diplomate représentant le gouvernement vénézuélien. On montre à nouveau l'auteure comme la figure centrale d'un événement. Sauf que maintenant la récompense est une bandoulière.

Comme nous le constatons, la photographie continuera à ajouter à la trajectoire de Stolk de nouvelles facettes qui, vues dans leur ensemble, nous montrent condensées en elle les multiples rôles que la modernité offrait aux femmes. Il est frappant de voir combien notre écrivaine a du succès dans tous.

## Chapitre 8. Pourquoi insister sur Juan Rulfo ?

La obra de Rulfo resiste admirablemente tan continua y justa apoteosis, mantiene intactos y crecientes sus hallazgos y estímulos y al no conseguir ninguna interpretación definitiva, obliga a la renovación democrática de las constancias de lectura

Carlos Monsiváis

Avant que notre lecteur ne frôle la saturation devant la perspective de lire une énième étude sur Juan Rulfo, nous devons préciser la visée et la particularité de notre recherche. Vu l'immense bibliographie accumulée sur Rulfo, nous tenons à rappeler que notre objectif principal est d'étudier pourquoi le champ culturel latino-américain des années 50, dans le contexte de la modernité, a été composé d'écrivains au profil très différent de celui qu'avait canonisé la tradition. En ce sens, l'étude des positions et des stratégies discursives définissant l'entrée d'un écrivain dans le champ culturel permet d'établir de nouvelles références pour comprendre le fonctionnement des champs culturels, d'organiser des discussions alternatives à celles qu'a proposées l'historiographie, et de remettre en question les considérations établies sur les sujets littéraires du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle. Notre recherche n'entend donc pas tenter de rendre compte de tout ce qui a été écrit ou dit par l'auteur. C'est pourquoi nous spécifions que ce travail est dépourvu d'intentions titanesques, il n'a pas l'ambition de reconstituer toutes les voix qui ont analysé l'écrivain. Nous nous proposons de comprendre les transformations de l'espace littéraire du Mexique des années 40 et 50 à partir d'une étude de cas. Nous trouvons le cas de Rulfo remarquable, car sa trajectoire est particulière. Il

s'agit, en effet, d'un auteur ayant bâti une carrière autour de la paternité de deux textes célèbres, qui seront suffisants pour le maintenir sur la carte littéraire.

Revenir à Rulfo impose d'avoir en tête l'avertissement de Roberto García Bonilla –dans le prologue du texte de Julio Estrada– *El sonido en Rulfo: "el ruido ese"* où il affirme que parler de Rulfo signifie faire face à une saturation qu'il qualifie d'excessive. García Bonilla attribue ladite saturation non seulement à l'existence de nombreuses recherches sur Rulfo mais aussi au fait que, selon le chercheur, la majorité d'entre elles se contentent de suivre les traces des pionniers initiaux du thème rulfien (2008). García Bonilla signale ainsi l'augmentation d'une littérature autour de Rulfo qui cherche à dire quelque chose d'inédit sur son œuvre, au lieu de proposer de nouvelles façons d'expliquer ses propres lectures.

Il est absolument indéniable que la figure de Juan Rulfo a énormément intéressé les spécialistes de littérature, et que les recherches sur son impact sur le monde culturel ont proliféré. Parmi ces perspectives, nous voulons mettre en avant la position de Jorge Ruffinelli, qui tente de désamorcer la conception mythique de Rulfo. Pour Ruffinelli, l'imaginaire culturel mexicain a réagi en glorifiant l'auteur et son œuvre, sans la moindre capacité de remise en question. Ce que le chercheur impute à l'imperméabilité du personnage et de son œuvre :

La obra de Rulfo –ante todo, *Pedro Páramo*– creó un profundo malestar en la cultura mexicana, junto a una admiración colectiva: el malestar y la admiración provocados por aquello que no se entiende. Que no se entiende cómo surgió, cuál es su densidad de significados, cómo descifrar su ambigüedad, su misterio. Entonces el imaginario cultural mexicano reaccionó glorificando y deificando aquel fenómeno, colocando a autor y obra en una posición desde la cual no sería ya necesario interpretar ni cuestionar ni preguntarse por sus límites (Ruffinelli, 1996, p. 319).

Selon Leonardo Martínez Carrizales, bien que les références à la notoriété publique de Rulfo abondent, tant dans la littérature critique que de témoignage, on a peu réfléchi sur les pratiques langagières et les opérations discursives qui ont fait de Rulfo un pan de l'horizon littéraire (1998, p. 17). Pour ce chercheur, un grand nombre de spécialistes de son œuvre se sont bornés à réunir une ample bibliographie sur ses personnages, style et histoires –en quête d'une explication de l'heureux destin de l'écrivain. C'est la raison pour laquelle Martínez Carrizales a cherché les motifs de la vaste réception de la

communauté culturelle, qui a transformé l'œuvre rulfienne en patrimoine. D'après lui, un point reste obscur dans l'étude de Rulfo et il note : « En realidad, la historia de la fama pública de la obra de Juan Rulfo no se ha llevado a cabo. Apunto una razón: la poca sensibilidad de nuestros escritores y de no pocos críticos ante la vida social de la literatura » (Martínez Carrizales, 1998, p. 17).

Ce qui est exalté dans l'œuvre de Rulfo peut donc nous amener à une réponse immédiate sur sa célébrité, car on pourrait penser qu'elle est uniquement due à la valeur littéraire de ses textes<sup>24</sup> :

*Pedro Páramo*, escrita en el umbral de la ciudad por un inmigrante afecto a lecturas periféricas, y a las largas caminatas por la ciudad y sus alrededores, es un libro que mira, en cambio, hacia donde estamos aquí y ahora. En el umbral del siglo XX, justo en su cintura más enigmática, ahí están dos puertas: una que se abre paso hacia la jerarquía formal y social del siglo, que no a pocos todavía les resulta deseable, y otra que se desplaza, con la extrañeza del caso, hacia lo que todavía en 1955 (e incluso ahora) no sabíamos, pero avizoramos (Rivera Garza, 2016, p. 95).

Une œuvre fictionnelle construite à partir d'une pratique particulière du langage, utilisant admirablement l'étonnement, la divergence et la pluralité de sens, avec une cohérence interne très complexe, a conduit à penser que la fiction tenait exclusivement par ses axes internes. À propos de cette foi en la consécration uniquement basée sur l'écriture, José Luis Diaz signale : « En termes plus abstraits on pourrait dire que dans l'espace littéraire classique, l'essentiel n'est pas le réel mais le signe ; non pas le sujet mais l'objet universel (la « belle nature ») ; non pas le moi mais l'autre (le public) » (Diaz J.-L. , 2000, p. 56).

Revenons à Leonardo Martínez Carrizales qui, dans son analyse sur la notoriété de Rulfo, fait remarquer que le prestige d'un écrivain ne s'explique pas seulement par la composition de son œuvre, mais aussi :

por los lectores que administran y cultivan su fama pública. Pienso en la multitud de fenómenos simbólicos e interpretativos que quitan el sueño a los

---

<sup>24</sup> Federico Campbell commence son prologue du recueil *La ficción de la memoria : Juan Rulfo ante la crítica* en rappelant que, en décembre 1999, le supplément *Babelia* du journal *El País* a publié un article sur les dix meilleurs livres écrits en espagnol au XX<sup>ème</sup> siècle. Selon la citation de Campbell l'œuvre sur laquelle les critiques ont le plus convergé a été *Pedro Páramo* (2003, p. 10).

investigadores de diversas disciplinas universitarias, y que en ciertos conceptos como recepción, campo, símbolo y horizonte de expectativas han hallado un territorio común (Martínez Carrizales, 1998, p. 15).

En ce sens, des éléments extra-littéraires contrôlent le message et la réception, au point d'en déterminer la circulation parmi les lecteurs, et même, parmi les critiques. Ce à quoi s'ajoute la façon dont un auteur gère son image publique.

En outre, un autre aspect important à relever est la manière dont les écrivains administrent leur œuvre. L'image de l'auteur, plus que celle d'un professionnel, a été imprégnée de l'idée de la magie du génie. Ainsi considère-t-on rarement l'impact de l'œuvre comme le résultat de l'attrait que suscite un personnage charismatique. C'est pourquoi le rôle des écrivains a entraîné de multiples questions sur le phénomène de la célébrité acquise par la plume : « Le moteur de l'œuvre est-il dans la réalisation ou dans le projet de séduire ? En d'autres termes, les créateurs sont-ils principalement constructeurs ou séducteurs ? » (Ripoll, 2015, p. 145).

En dehors des points de vue que nous venons de mentionner, quelques chercheurs tels que Jérôme Meizoz, Jean-Claude Bonnetty et José-Luis Diaz, entre autres, participent à la recherche en sciences humaines en proposant une analyse de l'auteur comme un « sujet psychologique et social ». Jean Benoît Puech explique, à propos de cette perspective, que l'auteur dont ils s'occupent n'est pas celui de l'histoire littéraire mais :

une figure autonome, sorte d'illustration, de vérification ou d'incarnation de cette œuvre (une telle relation, au moins de ressemblance entre l'œuvre et son auteur, relève peut-être d'une esthétique et d'une esthétique romantique). Cette figure s'amplifie parfois en un véritable mythe, l'auteur devenant alors un objet de culte (Puech, 2000, p. 10).

Cette approche comprend l'auteur comme un amalgame avec son œuvre, car cette dernière passe par son image et ses habitudes, qui proviennent d'une mise en scène. Selon José-Luis Diaz, c'est pendant le romantisme que l'auteur se construit une identité propre, inscrite dans l'imaginaire social, que le chercheur dénomme : processus d'« auto-gendrement ». Pour Diaz, l'auteur est un sujet : « d'une prestance spectaculaire assez convaincante pour servir à la fois de lieu de projection pour les fantasmes du lecteur, et d'instrument d'intégration de la diversité des œuvres éditées sous une même raison sociale » (Diaz J.-L. , 2000, p. 61).

Jusqu'à présent, nous avons expliqué des catégories extralittéraires, mais nous allons aussi nous centrer sur les publications et les photographies. Et ce, dans le but de saisir la relation entre l'image de l'auteur et son œuvre dans le contexte de la modernité latino-américaine des années 50. Pour ce faire, nous prendrons comme références essentielles quelques concepts que Meizoz mentionne sur la définition des postures d'auteur :

La posture constitue l'« identité littéraire » construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public. Cette notion ne recoupe qu'une partie de la « figure de l'auteur » étudié par Maurice Couturier (1995) [...] Par ailleurs, l'œuvre constitue aussi une image de soi proposée au public (Meizoz J. , 2007, p. 18).

Pour Meizoz dans la modernité la figure de l'auteur s'individualise, et sa vie est exposée à la curiosité d'un plus large auditoire. On construit une scène littéraire, où l'auteur est jugé par ses pairs, par un public et par la critique. Pour Meizoz, l'écrivain assumera dorénavant une présentation publique de lui-même, une posture en relation avec le statut et les représentations de l'auteur moderne. Selon ce chercheur, la classification des « postures littéraires » permet aussi d'étudier les transformations de la modernité et son impact sur l'ensemble des pratiques littéraires.

Un autre concept nous paraît fondamental : celui de « l'écrivain imaginaire » qu'a développé José-Luis Diaz. Il se caractérise par les représentations qui régissent le rôle de l'auteur et déterminent sa « prise de rôle ». Dans ses analyses, le chercheur étudie les concepts de « vedettarisation » de l'écrivain et d'« auto-figurations », qui fonctionnent dans ce qu'il définit comme une « scénographie auctoriale ». Diaz va au-delà du concept d'image, qu'il considère trop restreint parce qu'il ne se réfère qu'à une image publique codifiée :

Il convient de prendre d'autant plus au sérieux ces postures et ces masques qu'ils sont partie visible de tout un processus de « fictio-nalisation » de l'écrivain. Parce qu'il suppose communication théâtralisée d'un dire solitaire, l'exercice rend nécessaire cette auto-mise en scène de soi. Manière de se faire son propre héraut, en se traitant soi-même comme une allégorie (Diaz J.-L. , 2007, p. 45).

Pour Diaz, un autre concept cardinal sera celui de « représentation », car il permet d'insister sur l'aspect théâtral de la mise en scène, ou sur une mise en images qui



correspond au registre du virtuel. Il ajoute, en outre, qu'emprunter des termes de la photographie ou du cinéma tels que « posture », « pose » ou « stature », rappelle le contenu stéréotypé de ces profils. Ces mots nous offrent un cadre théorique pour construire un regard plus complexe, avec lequel nous espérons comprendre la trajectoire de ces auteurs au-delà d'une vision économique –où l'institution sociale de biens culturels se limite à saisir comment se produisent des discours qui seront « consommés » par des lecteurs obéissant à des opérations critiques, quasi automatiques–.

Les références théoriques que nous avons énoncées seront fondamentales pour orienter notre travail et nous permettre de comprendre comment l'écrivain que nous avons choisi transforme l'image d'auteur dans la modernité :

Rulfo supo muy bien hablar de Rulfo, a través de su obra. Contradiendo en parte a los teóricos que explican el fenómeno estético como un modo cerrado, unitario, desgajado del marco subjetivo y social que lo motivara y a los que, por otra parte, consideran a la creación literaria como la prolongación de lo meramente biográfico, nexo y puente que, inevitablemente, conducen al mundo íntimo del autor, el escritor mexicano –como todo gran escritor– supo enseñar que tal disyuntiva es arbitraria e inútil (Roffé, 1973, p. 21).

Comme nous le voyons, Rulfo est un exemple notoire de la construction d'un nom d'auteur –vu l'énorme reconnaissance qu'il a réussi à atteindre–. C'est pourquoi nous considérons que ses postures, l'opinion de la critique, ses photographies et ses textes nous offrent un terrain idéal pour analyser le processus de construction d'un auteur reconnu dans la modernité, de la période des années 50.

En décomposant les caractéristiques auctoriales, un dispositif fondamental pour comprendre le cas de Rulfo est la notoriété, la renommée et la célébrité. Nous allons préciser ces catégories d'analyse, dont l'une est l'image. Par rapport à cette dernière, nous pouvons penser qu'elle n'obéit qu'à la pression des mécanismes de consécration qui ont lieu dans les champs littéraires. Selon José-Luis Díaz :

C'est que le rôle imaginaire que finit par se donner l'écrivain –comme celui que le public lui attribue– n'est pas simple affaire d'emballage. Ce rôle a des conséquences sur la manière qu'il a de se comporter dans la vie ou d'imaginer son destin d'écrivain. Mais il exerce aussi ses déterminations a priori comme a posteriori sur « l'écriture » [...] Elles assignent par avance une identité à celui qui va écrire : elles sont la forme diagrammatique et spectaculaire de

« son projet ». Mais elles annoncent aussi la synthèse dans laquelle se trouvera prise l'œuvre à faire (2000, p. 22).

Or, comme nous le verrons, les imaginaires ont toujours un rapport avec les exigences du corps social. Ils nous renvoient à la façon dont se construit l'image mythique de l'auteur, qui se reflète dans les interviews et les portraits réalisés sur lui. Le « rôle imaginaire » nous informe également des attentes de la réception critique. En conséquence, Rulfo est un exemple parfait pour tenter de comprendre les imaginaires de son époque par la réception de son œuvre et sa « personnalité » publique. La relation entre ses projets créatifs et les genres qu'il explore (littérature, cinéma et photographie), est hétérogène mais le public l'a toujours reçue sans y trouver de dissonance. Il est évident que l'auteur parvient à transférer son capital d'écrivain pour devenir un créateur aux multiples facettes dont l'œuvre implique un défi inclassable dans la littérature mexicaine.

La rupture que marque l'œuvre de Rulfo par rapport à la tradition littéraire est un autre aspect que nous approfondirons ; cette rupture s'adapte parfaitement à la modernité. L'œuvre rulfienne proposait de nouvelles écritures qui contredisaient la tradition, et elle a trouvé un terrain fertile dans le Mexique des années cinquante. Pour analyser cet aspect particulier, nous nous concentrerons spécifiquement sur les textes de fiction, sur la façon dont ils assimilent la tradition, en construisant un espace où l'écriture fait cohabiter la culture du paysan avec le projet modernisateur émergent<sup>25</sup> :

Rulfo ya es entre nosotros un clásico mayor. El indio, superada la problemática de su penuria original, adquiere en su obra una formulación distinta para su planteamiento en un plano narrativo. El indio, el campesino y el desarraigado rural conllevan nuevos rubros tras la experiencia de la Revolución: participaron en ella, por ella vivieron, y ahora solo queda una profunda tristeza en los diálogos que surcan el pueblo desierto en ese gran despliegue de la desintegración, del caos, de abierta entropía (Moreno-Durán, 2003, p. 354).

---

<sup>25</sup> Avec la notion d'émergent et de résiduel, nous faisons référence à l'idée de Raymond Williams qui, dans une relecture du marxisme, soutient qu'un processus culturel est considéré comme un système qui détermine des traits « dominants », « résiduels » et « émergents » (Williams, 1977). Le dominant est pour Williams l'hégémonique, le résiduel est lié aux éléments du passé dont toute culture profite, bien que sa place dans le processus culturel contemporain soit variable (Williams, *Marxism and Literature*, 1977).

Dans les fictions de Rulfo, le paysan est un personnage essentiel. Dans son livre *Becoming Campesinos*, Christopher Boyer développe l'importance du concept de « campesinos » dans la conscience du Mexique moderne. Ce livre analyse la formation du « campesino » comme une catégorie politique et une identité culturelle, résultat des bouleversements révolutionnaires qui ont commencé en 1910. Boyer soutient que la compréhension particulière de l'unité de classe populaire véhiculée par le terme « campesino » est née de l'interaction des idéologies postrévolutionnaires et du militantisme agraire dans les années 1920 et 1930. Ainsi la population rurale est-elle entrée dans la sphère politique, non pas en tant que peuple indigène ou prolétaire rural, mais comme catégorie sociale. Pour cet auteur, depuis que la Révolution mexicaine a remarqué la condition de pénurie des « campesinos », ce groupe est devenu une catégorie politique et une identité culturelle liée au lexique postrévolutionnaire :

The unification of rural people as a politically and culturally meaningful category of campesinos was in this sense one of the most enduring legacies of agrarismo and indeed of the revolution itself. Although the agrarista movement never appealed to the majority of rural folk and ended up becoming institutionalized within the framework of Cardenismo, its development and subsequent dissolution promoted the expansion of campesino politics in two critical ways. In terms of post revolutionary state formation, Cárdenas's mass organizations gave organized peasants and rural workers a political voice and promised them a privileged position within the post revolutionary nation, albeit within political structures that they could not control.

At the same time, agrarismo produced a distinctly post revolutionary rhetoric and practice of peasant militancy that facilitated rural's people efforts to defend their lands (Boyer, 2003, p. 225)

De nouveaux acteurs de l'ordre politique émergent au Mexique vont participer, entre 1926 et 1950, au nouvel ordre de la modernité. Selon Enrique Guerra Manzo, c'étaient : « los campesinos ejidarios », les travailleurs et les indigènes organisés en coopératives, les caciques et les féministes (2009, p. 33). Les « campesinos » étaient au centre des fictions de Rulfo. Dans ses textes, l'estime dont ils font l'objet dans le discours postrévolutionnaire est présentée en contradiction avec les difficultés qu'ils ont à posséder des terres et à les travailler, ainsi qu'avec la pauvreté et les injustices. De même, Rulfo montre comment ils ont été négligés par les politiques de l'État. Bien qu'ils aient

été intégrés dans le discours politique, ils n'en ont pas moins été marginalisés dans la réalité économique et sociale.

Comme nous l'avons dit, cette recherche n'a pas pour objet de faire apparaître des nouveautés inédites sur les textes de Rulfo. Elle n'entend pas non plus partir en quête des archives perdues ni récupérer ou répéter la très vaste bibliographie déjà existante sur l'auteur. Notre étude se propose d'offrir des connaissances sur la façon dont s'est transformée, dans la modernité, la manière dont les auteurs se sont construits comme producteurs culturels. Notre objectif principal est donc que cette recherche puisse offrir de nouvelles perspectives sur la manière dont la modernité a traversé les positions auctoriales en Amérique latine dans les années 50, à partir de l'analyse d'un auteur qui a atteint la gloire littéraire. Comme nous l'avons dit dans l'introduction, la conclusion de cette étude tentera, par le biais de la comparaison, de détourner le bilan, d'un regard plus large, en conjuguant un auteur célébré avec un autre, mineur, de la même époque. Finalement, cette seconde partie de notre travail de thèse sera guidée par les questions suivantes : Que signifie le mode d'entrée dans le champ culturel que favorise Juan Rulfo ? Comment se cristallise un projet créateur dans le Mexique du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle ? Comment sont représentés les nouveaux acteurs de l'ordre politique dans les fictions de Rulfo ? Comment comprendre l'image que construit un écrivain émergent qui, de plus, occupe d'autres positions ? De quelle façon fonctionne la construction d'une identité auctoriale à partir de poses et postures dans les portraits d'auteur ? Comment se modifie le champ culturel à partir de la trajectoire d'un auteur apprécié par la critique et le public ?

À ce propos, rappelons la remarque de Beatriz Sarlo concernant les textes de Schorske et de Berman : « Lectores ejemplares, sabían que, en la literatura, como en el arte o en el diseño urbano, podían descubrirse las huellas, y también los pronósticos de las transformaciones sociales » (Sarlo, 1988, p. 8). Nous proposons ainsi de devenir ce lecteur mentionné par Sarlo, et à travers les textes et les photographies de Rulfo, de découvrir les transformations du champ littéraire latino-américain du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle.



# Chapitre 9. La transformation du Mexique et l'avènement de Rulfo comme écrivain

Por la Revolución el pueblo mexicano se adentra en sí mismo, en su pasado y en su sustancia, para extraer de su intimidad, de su entraña, su filiación

Octavio Paz

En suivant les principes de la théorie du champ littéraire, nous allons commencer par rappeler l'histoire du Mexique avant et pendant l'apparition de l'œuvre de Juan Rulfo. Le contexte historique met en évidence le processus de modernisation qui traverse le pays. Comme il s'agit d'un déroulement assez complexe, nous allons aussi récupérer des éléments résiduels de l'histoire mexicaine qui seront déterminants dans cette période, comme le sujet de la formation de la nation et de l'identité. Selon Lorenzo Meyer, l'année 1867 est un point de départ pour la compréhension de la modernisation du Mexique. Cet historien souligne que l'exécution de Ferdinand Maximilien de Habsbourg à Querétaro est un symbole de l'expiration du régime du parti Conservateur :

The destruction of the Second Empire paved the way for the realization of the idea of a Mexican nation based on republican, democratic, and federal structures grounded on a liberal economy. The legal document that was to act as a framework for such a project would be the Constitution of 1857 –which had provoked a fight to death between Liberals and Conservatives immediately following its enactment– a document that authorized the separation and balance of powers in a fashion quite similar to the American model (Meyer L. , 1989, p. 29).

Au sujet de la formation de la nation et de l'identité, Héctor Aguilar Camín, dans son texte *La invención de México*, se demande : Où et quand apparaît la nation mexicaine ? L'historien cherche les sources du patriotisme *criollo* néo-espagnol, qui défend l'existence d'une nation mexicaine avant la conquête (Aguilar Camín, 2008). Aguilar Camín décrit le *criollo* comme un « héritier dépouillé », car durant cette période s'opère un processus séculaire qui tente de retirer leur centralité aux traditions organiques héritées du temps de la colonie. Parmi ces dernières, il mentionne : l'Église, les majorités indigènes et les communautés paysannes. Vu que le thème de l'identité aura d'importantes répercussions à l'époque de la production de Rulfo, nous allons reculer de quelques décennies pour comprendre les événements culturels et politiques résiduels qui sous-tendent la définition de la nation mexicaine au XX<sup>ème</sup> siècle :

pusieron a las civilizaciones prehispánicas al servicio de una identidad inventada que al cabo de los siglos se hizo verdad: una nación original mexicana había podido subsistir intacta a trescientos años de opresión colonial. Y había reaparecido, libérrima y vengadora, en la independencia de 1810. El elogio de la nación indígena arrasada por la conquista fue discurso de los independistas criollos (Aguilar Camín, 2008, p. 23).

Nous voulions rappeler que la modernisation comprend le développement d'une structure qui soutient le progrès économique et technologique grâce à l'élaboration et à la mise en œuvre de politiques nationales. Ce processus était très complexe au Mexique, notamment en raison des problèmes hérités de la colonie, tels que la formation sous tension de la nation, le conflit sur l'identité et les injustices sociales et économiques.

Parmi les luttes qui ont traversé la définition de la nation, les plus marquantes ont été les disputes au sujet du passé colonial et indigène. Ces deux aspects, selon Aguilar Camín, ressortent dans l'ingénierie symbolique du patriotisme *criollo*. Le chercheur se réfère au fait que, une fois le passé indigène libéré des charges péjoratives lui ayant été assignées durant l'indépendance, on assiste à une étape d'affirmation et de réinvention de la nationalité mexicaine. Celle-ci passera non seulement par l'exaltation du passé indigéniste mais aussi par des notions fondatrices incluant l'espagnol comme langue nationale, la consécration de la religion catholique –dérivée dans le syncrétisme du « Guadalupismo »– et la vision de la colonie comme un retardement, qui débouchera sur une hispanophobie (Aguilar Camín, 2008, p. 27). Selon José Jorge Gómez Izquierdo, le

thème de la place de chaque race dans l'échelle sociale et le métissage seront essentiels dans la fondation de la nation mexicaine :

Aunque durante el siglo XIX se discutieron proyectos para “mejorar la raza” mexicana, el siglo XX inaugura una visión paternalista: “el alma indígena” se convirtió en un objeto de estudio para la ciencia antropológica indigenista que quería, a partir del conocimiento científico del indio en todos sus aspectos, elaborar un programa de asimilación integral (Gómez Izquierdo, 2011, p. 77).

Cependant, la voie de la modernisation sera pleine de difficultés. Après la victoire de Benito Juárez et du Parti libéral, on assiste à un moment de chaos politique dû à la fragmentation causée par les dirigeants régionaux, ainsi qu'aux tensions entre l'exécutif et des branches du gouvernement, sur les divisions internes du parti libéral.

Lors de ses deux mandats (1874-1880) et (1884-1911), Porfirio Díaz a mis en place un régime basé sur une oligarchie de propriétaires *latifundistas* qui a centralisé le pouvoir. Son désir de se faire réélire a provoqué un soulèvement armé. Le début du siècle n'est pas capable de résoudre les différences héritées de la colonie. La Révolution que commence Francisco Madero en 1910, désorganise le pays et éloigne l'État de son projet de fonder un ordre pour créer de la croissance économique. La proposition de Francisco Madero de ramener le pays à une démocratie l'a poussé au pouvoir jusqu'en 1913, et il a dû faire face à la coalition des conservateurs :

Le jour où Madero se lance, le phénomène politique conquiert son autonomie avec la dynamique propre à toute explosion. La Révolution se place en 1910-1911, dans la phase critique du démarrage économique, lorsque convergent la vacance du pouvoir, l'offensive des États-Unis, la crise financière et la lutte des factions (Meyer J. , 1975, p. 11).

L'assassinat de Madero lors du coup d'État et l'arrivée au pouvoir du général Huerta conduisent à la lutte de différentes factions.

La Révolution apportera des changements profonds au Mexique en intégrant les classes moyennes dans la vie politique, et en semant le désir d'une politique de progrès social et économique. De même, les brutalités advenues pendant la Révolution appelaient



un désir d'ordre et de contrôle de la population. En tout cas, la Révolution a eu une grande influence dans la modernisation :

La Révolution commence à incorporer les masses à la vie politique, ce qui est une des caractéristiques de la modernisation. Elle essaie aussi de prévenir la tentation pour les hommes forts de se perpétuer au pouvoir en interdisant la réélection. Toutes choses qui ne sont vraiment pas gagnées avant 1940, au terme d'une longue période de violence.

Cette violence est liée à l'État. Un État qui est, avec l'argent, plus que l'argent lui-même, un facteur de mobilité sociale. L'économie et la société sont avalées par l'État qui redistribue la richesse (Meyer J. , 1975, p. 12).

En 1917, le congrès constitutionnel mettra en œuvre une nouvelle constitution dont l'éducation sera la bannière. Il sera interdit aux églises d'assurer l'enseignement primaire, et elles ne seront pas reconnues comme des entités juridiques. Les travailleurs obtiendront des améliorations quant à leur situation et des terres appartenant à l'État. Selon Lorenzo Meyer :

The Constitution of 1917, rather than reflecting the situation that actually prevailed in Mexico, was much more a plan for the future. In reality, it was a new programme designed to attain an old objective: a stable political and social order-social justice being the indispensable condition for stability- and modern economy. This economy still appeared to be based on agriculture and the extractive industries. Very few, if any, dared to conjured up the imagen of a truly industrial Mexico (Meyer L. , 1989, p. 34).

Durant la Révolution Mexicaine, une identité métisse nationale et révolutionnaire s'est peu à peu renforcée. L'indigénisme deviendra donc l'étendard de l'ingénierie symbolique qui donnera aux nouvelles élites nationales-révolutionnaires la figure du métis, pour occulter le racisme. Un piège pour les ethnies indigènes vu que la prééminence du métissage a signifié le dénigrement des indiens :

Pero en el fondo de esa lucha, como lo ha advertido con lucidez crítica Octavio Paz, no hubo tan solo el factor económico y social ligado a la recuperación de las tierras que habían sido arrebatadas a los indígenas por encomenderos y latifundistas [...] un factor psicológico reprimido en el inconsciente de los mexicanos: el problema de la identidad (Forgues, 1987, p. 14).

La citation de Forgues, évoquant le point de vue d'Octavio Paz sur le problème de l'identité, mesure les profondes tensions apparues pendant la Révolution Mexicaine, un sujet qui restera toujours émergent à partir de l'indépendance du pays.

Nous avons déjà mentionné la forte présence du thème de la conformation de l'identité durant la Révolution Mexicaine. Une partie de la lutte consistait en effet à définir qui appartenait à la nation et quels étaient les droits et les devoirs associés à cette appartenance. L'hétérogénéité raciale, qui avait été un problème pour les élites et prouvait le profond racisme de la société mexicaine, tentera son salut par une nouvelle doctrine, « l'indigénisme révolutionnaire », basé sur le culte du métis :

La Revolución no eliminó al racismo precedente, tal como lo demuestra el menosprecio racista de los comandantes mestizos (Álvaro Obregón, Salvador Alvarado) hacia los indios del sur. Lo novedoso de la nueva ortodoxia antirracista de la Revolución, en todo caso, consistiría en haber conciliado la vieja antítesis indio versus europeo con la creación del mestizo, entendido como la síntesis de dos razas contrapuestas, de donde nace convertido en el mexicano por antonomasia.

El culto al mestizo, por provenir de una añeja tradición, alcanzaba en el régimen revolucionario el estatuto de ideología oficial del estado. El mestizo se convirtió en el símbolo ideológico del nuevo régimen, por medio del cual se integraría al indio a la Sociedad (Gómez Izquierdo, 2011, p. 79).

À la fin de la Révolution Mexicaine, la constitution de 1917, opposée à l'Église puisqu'elle contrôlait l'ingérence de la religion et misait sur la laïcité dans l'éducation, a divisé la société. Selon Jean Meyer les conflits entre l'État et l'Église sont antérieurs à la Révolution. Il explique que tous les révolutionnaires n'étaient pas anticléricaux et que les catholiques ont joué un rôle dans la chute de Porfirio Diaz. Les tensions ont augmenté car l'entrée en vigueur de lois limitant le pouvoir de l'Église a créé un grand malaise parmi les catholiques impliqués dans la lutte armée (Meyer L. , 1989, p. 20).

Ce face à face assoira des divergences qui déboucheront, en 1926, sur de nouveaux affrontements pour savoir comment définir la nation mexicaine, à partir de l'appel du président pour mettre en application la constitution de 1917.

C'est une époque de définitions relatives à la nation et pas seulement par rapport à la sécularisation mais aussi autour de ce que signifiait « être mexicain », ce qui sera une source de tensions. Un des aspects inclus dans la discussion pour se définir comme

mexicain passe par le thème du métissage. Les élites postrévolutionnaires chercheront à créer le concept d'une race culturellement et biologiquement supérieure à partir de l'idée du métissage (Sue, 2013, p. 15). On promeut l'archétype du métis, comme le sujet iconique du mélange des races, l'idée de la « race cosmique » qu'a défendue l'écrivain, philosophe et politique José Vasconcelos. La nationalisation du système éducatif mexicain a transmis l'idéologie de l'état et les maîtres agissaient comme des soldats de la Révolution (Sue, 2013, p. 15). Sur cette intégration et la création d'un « nous », Amir Thakkar affirme :

Therefore, integration here is a very convincing but dangerously misleading illusion. The exotic happens is not the kind of “interactive” integration discussed earlier, for the image of the Indian portrayed on almost every level was one that betrayed a lack of understanding of the indigenous and consequently encouraged stereotypes as commodities: the alien was transformed into the exotic and the exotic happened to the commercially viable (Thakkar, 2012, p. 46).

La vie de Juan Rulfo a été tissée à travers ces faits historiques, qui ont bouleversé le Mexique dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Les difficultés de la famille Rulfo Vizcaino, en particulier, commencent à s'aggraver un peu avant, en 1915, à partir de la bataille de Sayula. Au moment de la naissance de Rulfo, la famille traversait une forte crise financière. Bien que dès le début de la vie de l'écrivain, nous trouvions des imprécisions parmi les biographes, il est indiscutable que la violence a définitivement marqué le contexte de sa naissance. Les années 1917 et 1918 ont été en effet caractérisées par la violence héritée de la Révolution.

Selon Alberto Vital, 1917 est bien l'année de naissance de Juan Rulfo, et à ce moment-là les préoccupations du père de l'écrivain, Juan Nepomuceno Rulfo Vizcaino, seront la violence et l'insécurité environnantes. Vital affirme qu'elles sont patentes dans sa correspondance. Il existe des divergences sur la date et le lieu de naissance de Juan Rulfo. Les textes diffèrent de façon impressionnante les uns des autres. Quelques auteurs soutiennent qu'il est né en 1917, d'autres en 1918, à Jalisco pour les uns, à Sayula pour d'autres, certains signalent que c'était à San Gabriel et d'autres encore à Acapulco :

Parmi les mensonges de Juan Rulfo qui ont fait couler beaucoup d'encre chez les biographes, il y a bien sûr ceux qui portent sur l'origine du biographié, son origine ou plus exactement ses origines : son année et son lieu de

naissance, mais aussi ses origines sociales. Né, selon toute vraisemblance à Apulco ou à Sayula (Jalisco), en 1917, Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno – qui ne deviendra Juan Rulfo que plus tard, quand il choisira son nom de plume (Roffé, 2003 : 27, Ascensio, 2005 : 27-28) – s’est d’abord rajeuni d’un an (pour pouvoir se dire né en 1918, soit la même année que ses camarades Juan José Arreola et Alí Chumacero), avant de se prétendre né tour à tour à Tuxcacuesco, San Gabriel, Autlán, Zapotlán, Apango, Tonaya ou à Llano Grande, selon les occasions et en fonction de ses interlocuteurs (Roffé, 2003 : 22-23). Ce qui est sûr, en revanche, c’est qu’il est issu d’une famille très aisée, qui perd peu à peu de son influence et de son aisance financière avec la Révolution (Benmiloud, 2014).

Dans un pays fracturé et dans l’impossibilité d’être intégré ou protégé par l’état, le père de Rulfo aura de sérieux soucis, vu son absence au sein de sa famille. Il mentionne d’ailleurs les difficultés financières qui le conduiront à entreprendre différents voyages, en quête d’une meilleure situation, et pour tenter d’éloigner sa famille des malheurs de la guerre. Le manque de travail l’obligeait à laisser sa famille seule, à l’exposer sans soutien à des maladies (tant son épouse María que ses enfants), et aux constants assaillants de la zone (Vital, 2003, pp. 15-19). Son assassinat, en 1924, rendra son absence éternelle et la vie de l’écrivain s’inscrira dans les vicissitudes du Mexique de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Rulfo sera donc élevé au milieu des aléas et des pénuries de la guerre, la pauvreté l’obligeant à suivre tant bien que mal une éducation souvent interrompue. En général, la situation économique du pays sera difficile, pendant la présidence de Plutarco Elías Calles (1924-1928) puisque la production pétrolière déclinera et que l’Église se révoltera face aux limitations imposées à ses pouvoirs.

Rappelons que le Mexique, dévasté par la Révolution, reprendra un conflit armé à cause de la rébellion des *cristeros*. La *Cristiada* entraîne un regain de violence et, entre 1926 et 1929, à cause de la religion, elle deviendra féroce. Selon les propres termes de Rulfo, recueillis par Reina Roffé, nous lisons combien ce conflit a perturbé le Mexique et la vie de l’auteur :

La guerra de los cristeros me tocó a mí, parte en mi pueblo y parte en Guadalajara, entre el 26 y el 28. Las primeras guerrillas me tocaron en el pueblo. Tendría yo como 8 años cuando el cura de San Gabriel dejó su biblioteca a guardar en la casa de mi abuela [...] los curas de la costa siempre traen pistola, son curas “bragados”. El cura Sedano de Zapotlán el Grande (ciudad Guzmán) raptaba muchachas y se aprovechó de la Cristiada para

alzarse en armas, lo mismo que el de San Gabriel y el de Jiquilpan. A Sedano lo colgaron en un poste del telégrafo (Roffé, 1973, pp. 40-41).

Pour poursuivre avec la biographie de Rulfo, en 1927, les circonstances vont l'amener à vivre l'expérience de l'internat à Guadalajara. Sa mère, María Vizcaíno, mourra le 27 novembre de cette même année et la situation sera encore plus critique. Rulfo devient alors un complet orphelin. Il déménage à San Gabriel avec sa grand-mère et quelque temps après, son frère et lui feront leur entrée à l'orphelinat afin de pouvoir poursuivre leurs études.

Malgré la fin de la révolte des *cristeros* en 1929, la situation économique du pays continuera de se détériorer, puisque 1929 sera l'année de la crise mondiale, qui a également affecté l'économie mexicaine. Mécontents de la direction prise par la culture, certains remettront en question son orientation et nous assisterons à un revirement vers la valorisation et l'incorporation de l'idiosyncrasie mexicaine. En 1929, lors d'élections au sérieux très aléatoire, la défaite de l'intellectuel José Vasconcelos (père de l'idée de la race cosmique), constituera un autre aspect fondamental de cette période. Ses partisans, les « vasconcelistas », seront poursuivis et victimes d'attentats, à la suite de quoi ils se replieront devant le triomphe de Pascual Ortiz Rubio. Toutes ces tribulations politiques aboutiront au désenchantement envers l'idée qu'un intellectuel soit capable de s'immiscer en politique et de changer le cap du gouvernement. Nous constatons à nouveau la déception à l'égard d'un intellectuel prétendant participer au gouvernement, car ce dernier reste un espace pour les caudillos. Malgré tout, la crise de 1929 offre de nouvelles occasions d'échange économique au Mexique et promeut son développement comme nation moderne.

La décennie de 1930 sera une période de reconstruction du pays. En effet, malgré les horreurs du XX<sup>ème</sup> siècle, le Mexique en guerre fera place à celui de la modernité. Un saut vertigineux puisque, rappelons-le, c'est en 1926 qu'avait commencé le conflit *cristero* (1926-1929).

En 1933, un an après avoir abandonné l'orphelinat, Rulfo veut continuer ses études à l'Université de Guadalajara mais à cause d'une longue grève, il décide de partir à Mexico. Dans la capitale, l'écrivain tente de s'inscrire à l'Université Nationale mais son

niveau d'études n'est pas reconnu et il finit par suivre des cours d'histoire de l'art, en auditeur libre, à la Faculté de Philosophie et Lettres :

Un hecho no ha sido mencionado por los cronistas, los biógrafos y los críticos: Rulfo se benefició de la riqueza cultural e ideológica que significó la Ciudad de México en los años treinta, del pleno intercambio de ideas entre artistas e intelectuales de las más diversas nacionalidades que llegaron a México de paso (García Bonilla, 2017, p. 4).

En 1934, Lázaro Cárdenas (1934-1940) est élu président et reprend la voie de la Révolution : anti-latifundio, réforme agraire et soutien aux entreprises nationales. Pendant son gouvernement, la réforme agraire perd ses connotations de droit traditionnel des peuples pour devenir une concession de l'État, ce qui établit un régime paternaliste. En d'autres mots, il s'agit de passer d'un patriotisme libéral au nationalisme (Bertaccini, 2009, p. 41). En 1929 est apparu le *Partido Nacional Revolucionario*, qui se transformera en *Partido de la Revolución Mexicana* pour finalement devenir ce que nous connaissons aujourd'hui comme le *Partido Revolucionario Institucional* (PRI). Ce parti était fondamental pendant la présidence de Cárdenas. Ce dernier a consolidé son régime à partir d'une relation entre l'institution présidentielle et le *Partido de la Revolución Mexicana*. En 1937 :

Cárdenas decided to bring the socially weak into the productive process. This transformation was assured when public welfare was fused with private welfare and the independent Department of Child Care to form the Ministry of Public Assistance. This degree of importance was given to assistance not for religious reasons, nor to protect society from certain dangerous elements, but to strengthen the nation's economy with the work of the socially underprivileged (Navarro, 1989, p. 17).

En quête d'alliance avec les classes populaires, Cárdenas lance en 1938 le décret d'expropriation des biens des compagnies pétrolières, déclenchant une rupture des relations avec les pays bénéficiaires des concessions. Selon Julie Amiot et Jesús Alonso Carballes, durant ce mandat la politique a été volontariste par rapport au projet social et nationaliste sur la question économique, ce qui a contribué à la promotion de : « grandes orientations en faveur de la petite propriété paysanne ou encore du statut des travailleurs ouvriers dans un secteur industriel qui commence à se développer » (Amiot & Alonso Carballes, 2011, p. 21).

Pendant les décennies de 1930 et de 1940, Rulfo traverse une grande partie du pays. Il travaille dans la « *secretaría de gobernación* » comme agent d'immigration à Guadalajara et à Mexico. En 1936, il tente à nouveau de suivre des études de droit puis de philosophie et de lettres, mais il n'y parvient pas. Cette même année, il fait la connaissance d'Efrén Hernandez dont le soutien sera déterminant au début de la carrière de l'écrivain.

Nous indiquerons maintenant les conditions historiques qui ont marqué le déploiement et la consolidation de Juan Rulfo en tant qu'écrivain et comme l'une des principales figures de la littérature mexicaine.

Durant le début du XX<sup>ème</sup> siècle, le Mexique oscille entre agitation et chaos. Et à l'instar d'autres pays latino-américains, l'imaginaire de la nation fait face, dans ce laps de temps, à différentes dichotomies paraissant s'exclure, telles que le moderne et le traditionnel ou le national et l'international. Le contexte historique de la parution de l'œuvre rulfienne est une époque charnière au Mexique entre le projet modernisateur et la tradition.

Durant l'essor économique, des années 30 jusqu'approximativement en 1946, le pays connaît une croissance financière rapide provoquée, entre autres, par la succession de mandats présidentiels paisibles, tranchant avec l'instabilité politique vécue dans les années où ont eu lieu la Révolution et la *Cristiada*. À partir des années 40, l'économie mexicaine passe par une transformation englobant aussi le secteur agricole. Les avancées technologiques atteindront de grands secteurs de l'économie. Grâce à l'augmentation de la production agricole, le pays pourra répondre aux besoins alimentaires des villes en pleine expansion. Tous ces changements convergeront vers une vertigineuse modernisation de l'économie et de la société :

En ce qui concerne l'agriculture mexicaine, force est de constater que l'idéal de Lázaro Cárdenas de faire accéder à la propriété les masses paysannes par l'intermédiaire de l'*ejido* pour régler la question de la pauvreté en milieu rural n'a pas eu les retombées escomptées en matière de développement, précisément parce que les terres ainsi réparties n'ont pas bénéficié de la modernisation (Amiot & Alonso Carballes, 2011, p. 24).

Le mandat de Ávila Camacho (de 1940 à 1946) se caractérise par : une forte industrialisation, une politique de développement des exportations, des échanges

économiques avec les États-Unis et un exode rural. Le gouvernement fera l'effort d'amener le pays à une modernité basée sur l'idée de l'unité nationale. De la même façon, l'industrialisation a été menée dans le but de convertir le Mexique en une puissance économique. Par conséquent, l'espace rural vivra une transformation grâce aux progrès technologiques liés à la modernisation.

Tout comme celle du pays, la vie de Rulfo prendra un tournant dans ce contexte dynamique de croissance industrielle, de développement urbain et, en général, de modernisation de la vie économique et sociale. En 1940, il écrit « El hijo del desaliento », son premier texte. Le travail de Rulfo comme écrivain devient visible au moment où il intervient dans la *Revista América*, en 1945. Alberto Vital nous fait comprendre l'importance du fait d'avoir baptisé cette revue du terme « América ». En effet, à cette époque-là, le continent agglutinait des projets civilisateurs qui déboucheront sur le panaméricanisme, encouragé par les États-Unis et le latino-américanisme fixé à Mexico et Buenos Aires. Rulfo publie dans la *Revista América* « La vida no es muy seria en sus cosas » (numéro 40, juin 1945) et dans la revue *Pan*, les contes « Nos han dado la tierra » (numéro 2, juillet 1945) et « Macario » (numéro 6, novembre 1945). *América* a été fondamentale dans la vie de l'auteur et du photographe, car en plus de la publication de ses contes, cette revue divulguera pour la première fois des photographies de Rulfo (numéro 59, 1949).

Roberto García Bonilla signale que la *Revista América* a été créée par de jeunes mexicains et espagnols appartenant aux « Juventudes Socialistas Unificadas de México », raison pour laquelle à ses débuts elle avait un caractère politique et social. Marco Antonio Millán et Efrén Hernández l'ont transformée en une revue littéraire (García Bonilla, 2008, pp. 98-99) :

Los principios estéticos y afinidades literarias de Efrén Hernández determinaron la conformación de América durante el tiempo en que colaboró con Marco Antonio Millán (la participación inicial del autor de La paloma, El sótano y La torre en América fue en 1943, pero el período de mayor regularidad fue entre 1948 y 1956).

Otros autores que también nacieron en América fueron Margarita Michelena –quien llevó a Pita Amor–, Rosario Castellanos, Dolores Castro y Octavio Novaro (García Bonilla, 2008, p. 98).



La *Revista América* a donné l'occasion à Rulfo d'entrer en relation avec les écrivains de son temps et de se faire connaître par l'intermédiaire d'une des publications qui rajeunissaient le champ littéraire. De plus, cette revue lui a permis des échanges avec des collègues qui lui accorderont un soutien essentiel. Dans *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y obra de Juan Rulfo*, Roberto García Bonilla (2008, p. 107) raconte que, grâce à ces contacts, entre 1944 et 1945, Juan Rulfo fait la connaissance d'Antonio Alatorre qui lui est présenté par Juan José Arreola :

Sus colegas jaliscienses fueron promotores de su obra: Juan Rulfo les llevó a sus amigos de la revista *Pan* –Juan José Arreola, Antonio Alatorre y Juan Rulfo– “Nos han dado la tierra” y que el relato les causó una gran sorpresa, que se repitió cuando les entregó “Macario”. Después, Arreola se fue Francia [sic], en el último número de *Pan*, el 7, y Alatorre invitó a Rulfo a integrarse al consejo editorial. Años después nuestro autor formaría parte de otros cuerpos editoriales de revistas tan influyentes en la república de las letras, como la *Revista Mexicana de Literatura*, dirigida por Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes, en cuyo primer número (septiembre-octubre de 1955) apareció el texto “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, del escritor y académico vasco, afincado en México, Carlos Blanco Aguinaga. Fue el texto más influyente en la crítica rulfiana durante por lo menos una década (García Bonilla, 2017).

En somme, *Pan* et *América* résument les tendances les plus importantes dans les projets idéologiques, politiques et culturels du Mexique des années 40 (Vital, 2003, p. 111). Pour Alberto Vital, ces revues ont offert des lieux aux expressions esthétiques, en particulier la *Revista América*. Cette dernière, éloignée des espaces dogmatiques de l'Église, a ouvert une place à « un americanismo émergente que llegaría a puntos culminantes en las obras de pensamiento emprendidas por Alfonso Reyes en esos años como en las páginas de Jorge Luis Borges » (Vital, 2003, p. 111). La revue *Pan* a duré de juin 1945 à janvier 1946 et ses éditeurs étaient Juan José Arreola et Antonio Alatorre qui, dans le deuxième numéro, ont publié le conte de Rulfo « Nos han dado la tierra » (1945).

Pendant plusieurs années, la collaboration de Rulfo dans les deux revues sera substantielle : le conte « La cuesta de las comadres » est publié dans le numéro 55 (1949) de la *Revista América*, « Talpa » dans le numéro 62 (1950), et « Díles que no me

maten »<sup>26</sup> dans le numéro 66 (1951). Il est important de rappeler que la *Revista América* imprime onze photographies de Rulfo dans son numéro 59 et que c'est la première fois que le travail photographique de l'écrivain est diffusé.

En revenant à la situation du Mexique, après les élections de 1946, Miguel Alemán entame un gouvernement qui continue à s'orienter vers la modernisation du Mexique, incluant l'agriculture et l'industrie. Durant cette période, la population mexicaine s'est accrue et la classe moyenne s'est convertie en un secteur vigoureux. L'expansion culturelle a favorisé la lecture ; parmi les événements qui témoignent de cette politique gouvernementale, des Foires aux livres et une campagne contre l'analphabétisme. Des signes de la modernité apparaissent, tels que : routes, aéroports, services d'hygiène, éducation gratuite, réseaux téléphoniques et électriques. Ajoutons à cela le renforcement de la classe moyenne, qui a soutenu l'industrialisation pour sortir de la prépondérance du secteur agricole. Ainsi, cette décennie fait-elle partie de ce que l'on a appelé le « miracle mexicain », ou le « développement stabilisateur » ; une époque où, grâce au protectionnisme d'état, on a stimulé l'économie par la formation d'entreprises qui ont couvert la demande interne, via la substitution des importations. On bâtit une bourgeoisie postrévolutionnaire qui comprend la modernité derrière une façade de prospérité. Le pays entre donc dans une période de stabilité, due en partie aux conflits internationaux et leurs étapes d'après-guerre (parmi lesquelles il faut aussi compter l'après-guerre espagnole). La période de 1946-1958 sera cataloguée comme celle de la consolidation bourgeoise du Mexique :

L'année 1946 voit alors le changement de présidence, et une fois élu, Miguel Aleman (1946-1952) se livre à une série de réformes totalement anti-agraristes [...] C'est donc à partir de ce moment que le monde rural, qui fut au cœur des débats et des réformes économiques des gouvernements successifs, et qui fut revalorisé par le souffle révolutionnaire cardéniste, retombe dans la marginalité, à l'heure où le Mexique se hisse au rang des grandes puissances industrialisées (Tatard, 1994 , p. 33).

---

26

Image de la page de la *Revista América*, numéro 66 (1951) où figure le titre « Díles que no me maten por Juan Rulfo ». Ce conte sera le dernier à être publié séparément avant l'apparition du recueil *El Llano en llamas*. Image prise de la page : <https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-550827920-america-revista-antologica-numero-66-abril-de-1951- JM>

García Bonilla décrit ce temps-là comme une période stable pour Rulfo. Il rapporte que, entre 1945-1947, l'auteur vivait avec sa sœur Eva et sa tante Lola. L'écrivain travaillait et percevait également l'argent envoyé par son frère, administrateur de la terre dont ils avaient hérité. García Bonilla raconte que l'auteur aimait marcher dans les rues de Mexico : « Comprá libros, revistas, discos de música clásica. Tiene un tocadiscos RCA Victor que es la envidia de sus amigos. En opinión de Alatorre, el escritor vivía como un burgés » (García Bonilla, 2008, p. 113).

Comme nous l'avons mentionné, le Mexique a vécu une expansion au niveau culturel qui a atteint les arts, l'éducation et la littérature. L'enseignement public était basé sur la transmission de la fierté nationale et la formation pour l'emploi. Le soutien gouvernemental aux Lettres sera important. Rulfo en est l'illustration, car il a été boursier du « Centro mexicano de escritores » (CME) entre 1952-1953 et 1953-1954. Le CME a aidé les écrivains mexicains pour qu'ils puissent mener des projets de traduction et de publication, de même que des ateliers littéraires et la création d'une bibliographie étendue. C'était un organe de soutien et de diffusion de la littérature mexicaine. Parmi les écrivains qui ont fait partie de cette génération on peut citer : Juan José Arreola, Ali Chumacero et Luisa Josefina Hernández.

En revenant aux années antérieures, qui ont débouché sur les décennies de 1940 et 50, on constate que la conjoncture économique aura des répercussions sur l'espace culturel, dont l'une sera l'expansion des médias. À propos de l'espace culturel qui commence à se transformer dès les années 30, José María Espinasa nous explique :

La década empieza aprendiendo a hablar en la pantalla. El cine sonoro resultará muy importante ya que no solo desplazará, como en todo el mundo, al silente, sino que aquí tomará un papel en el imaginario colectivo que ni la novela ni la pintura, ni la fotografía habían alcanzado a llenar del todo. El cine, gracias a su imagen industrial y comercial, sí lo ocupará y con creces. También lo hará el crecimiento acelerado del periodismo como espacio de polémicas y discusiones políticas, similares, pero más diversificadas a la forma en qué ocurrió en el siglo XIX (Espinasa, 2015, p. 103).

Pour ce qui est de la musique, de l'art, du cinéma et de la littérature, ce développement a été tel que ses expressions culturelles ont été diffusées à l'étranger. Une nouvelle génération d'artistes apparaît. Elle se rebelle contre l'art traditionnel de l'École Mexicaine de Peinture, qui s'était distingué par le muralisme, un mélange entre le

nationalisme, la valorisation du populaire, la déférence devant les mythes précolombiens et la Révolution mexicaine. On a également abandonné les courants littéraires qui avaient accaparé les lettres, comme le régionalisme et le *costumbrismo*. Le rejet de ces courants a été le signe du dépassement des valeurs postrévolutionnaires. Ces changements ont convergé sur une nouvelle esthétique au contenu moins politique et plus en accord avec la modernité, ce qui a abouti à une rupture tant formelle qu'idéologique. On cherchait un lien avec les tendances internationales, avec la nouveauté dans les façons de percevoir l'art et l'on voulait se détacher des anciennes esthétiques des lettres et des arts. Selon Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, au Mexique la conception de l'époque moderne a été envisagée comme un processus formatif à travers l'éducation ; ce que nous pouvons remarquer dans le roman moderne qui avait une vocation didactique de témoignage (Bobadilla Encinas, 2014). Dans le contexte littéraire, les nouveaux horizons de la littérature ont été la modernité, l'universalité et l'originalité. Au même moment, la seconde guerre mondiale a favorisé une association avec la politique hémisphérique des États-Unis, qui a permis au Mexique de jeter les bases d'une nouvelle étape de modernisation, moyennant un projet d'industrialisation. Le développement de la modernisation grâce à l'après-guerre a été paisible et l'interventionnisme de la politique étrangère nord-américaine a été, en général, accepté passivement. En tant que processus socio-économique, la modernisation a été associée à un certain style de vie conséquent à l'industrialisation et à la technicisation. Elle passait par des pratiques d'accumulation capitaliste qui donnaient l'impression d'un mieux au niveau social. Malgré les améliorations dans l'urbanisme et l'hygiène, le bien-être n'arrivait pas chez tout le monde et les conflits ethnico-sociaux, qui avaient déclenché la révolution, restaient irrésolus. Dans le Mexique des années 50, nous voyons combien le développement urbain, l'insertion dans l'économie globale, l'avancée des droits des groupes considérés comme des minorités et la fascination engendrée par l'idéal démocratique, ont transformé la société.

Nous constatons l'influence de ce contexte sur la trajectoire professionnelle de Rulfo, car deux ans après ses publications, « Nos han dado la tierra » et « Macario » en 1945 et en 1947, il s'installera définitivement à Mexico. Il travaillera à cette époque dans la compagnie de pneus Goodrich-Euzkadi, comme contremaître, puis dans le département des ventes. Sans oublier que dès le début de ses voyages professionnels, son appareil-photo sera son fidèle compagnon. Au début de 1950, il publie certains de ses

travaux photographiques dans la revue *Mapa*. Il participe également au guide de commentaires touristiques *Caminos de México* où il réunit des photos, dont quelques-unes des siennes, des commentaires utiles et des histoires pour les voyageurs routiers. Durant cette décennie, son travail photographique s'intensifiera ainsi que son goût pour le cinéma. L'entreprise transnationale dont il était l'employé, nous parle des airs de modernité qui poussaient le Mexique et qui ont enveloppé Rulfo :

Hacia 1950 Juan N. Pérez V. dejó de ser agente de ventas de la Goodrich-Euzkadi para pasar al Departamento de Publicidad de la misma compañía. Su experiencia anterior como viajero profesional y, sobre todo, los documentos con los que registró sus desplazamientos por el país, así como el conocimiento de primera mano que generó en su contacto directo con el territorio, le sirvieron de mucho para preparar la guía *Caminos de México*. Juan N. Pérez V., en efecto, estuvo a cargo de reunir el material necesario para crear una de las primeras guías turísticas de carreteras del país—una de las puntas de lanza de un desarrollo económico decididamente enfocado hacia afuera—. El aliento de la modernidad. No fue casual, pues, que un poco más tarde llevara a cabo el mismo recorrido que realizaron los autos que participaron en la primera Carrera Panamericana, donde “repartió la guía turística de la Goodrich-Euzkadi entre los comités estatales de seguridad” en el camino. Y lo mismo hizo, vender llantas, cuando, en 1953, ya siendo becario del Centro Mexicano de Escritores, formó parte de la delegación mexicana que asistió a una feria industrial en la ciudad de Guatemala (Rivera Garza, 2016, p. 47).

La trajectoire de l'écrivain avance en parallèle à celle du travailleur de cet épitomé industriel. En 1953, il publie *El Llano en llamas y otros cuentos* (dans la collection « Letras mexicanas del Fondo de Cultura Económica ») (García Bonilla, 2008, p. 129), et en 1955, *Pedro Páramo*. En outre, il reçoit le prix *Xavier Villaurrutia*. La critique réagira immédiatement à son roman et très vite fera presque unanimement l'éloge de l'œuvre, même si au début il y a eu des réponses dissemblables.

Entre 1936 et 1959, on assiste à la période dite de l'âge d'or du cinéma mexicain. Un cycle primordial, où l'industrie filmique mexicaine atteint une forte productivité et le succès financier de ses films, qui ont réussi à circuler au niveau international. À ce moment-là, l'industrie mexicaine du film est devenue l'épicentre du cinéma en espagnol en Amérique latine. Rulfo n'a pas été étranger à l'expansion du cinéma de son pays. Ses travaux cinématographiques ont été divers ; soulignons le scénario, en 1958, de *El gallo*

*de oro* adapté par Roberto Gavaldón (*El gallo de oro*, 1964), avec un script élaboré par Carlos Fuentes et Gabriel García Márquez. Rulfo a fait une apparition dans le film *En este pueblo no hay ladrones* (1964), version cinématographique d'Alberto Isaac tirée d'un conte de Gabriel García Márquez. Il a également écrit de brefs scénarios pour les courts-métrages *El despojo* (1960, metteur en scène : Antonio Reynoso) et *La fórmula secreta* (1964, metteur en scène : Rubén Gámez) ; il a collaboré au scénario de *Paloma herida* (1962, metteur en scène : Emilio Fernández) (Mouesca, 2001).

Après le vif succès de ses textes, Rulfo consacra une grande partie de son travail à l'Institut National Indigéniste du Mexique, avec l'édition d'un recueil d'anthropologie contemporaine et ancienne du Mexique. En 1970, il reçoit le *Prix National de Littérature* et, en 1983, le *Prix Príncipe de Asturias*.

Dans les dernières années de sa vie, son œuvre photographique, commencée vers 1930, a été largement diffusée. En 1980, un Hommage National à Juan Rulfo a lieu, au Palais des Beaux-arts. On inaugure une exposition de son œuvre photographique et on en présente le livre-catalogue : « Hommage National ». Cette manifestation sera une consécration pour le photographe et, en 1981, paraît son livre de photographies *Inframundo*.

Jusqu'à sa mort en 1986, on a attendu avec impatience la suite de son œuvre. Lors de nombreux entretiens, l'écrivain a parlé d'un roman, intitulé *La Cordillera*, qui finira par être une promesse non tenue que l'auteur abandonnera.

Nous voudrions rappeler que ce travail n'a pas l'intention de remémorer toute la biographie de Juan Rulfo, mais celle de trouver des liens entre des moments considérés comme déterminants dans la vie de l'auteur et la modernité au Mexique au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle. Il nous a aussi paru intéressant de relever les éléments de la vie de Rulfo qui lui ont permis de construire un visage d'auteur excentrique, attristé et énigmatique, et qui nous serviront à faire des liens avec les chapitres qui suivent.

En vue d'offrir à notre lecteur une information sur la vie très commentée de l'écrivain, nous mentionnerons divers auteurs qui se sont consacrés avec ardeur à éclaircir les doutes historiographiques existant autour de la biographie de Juan Rulfo. Parmi les travaux les plus complets que nous ayons trouvés, nous pouvons citer la chronologie *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y obra de Juan Rulfo* de Roberto García Bonilla (2008) et *Noticias sobre Juan Rulfo* d'Alberto Vital (2003), qui

a l'approbation de la Fondation Rulfo et donc accès à une grande partie de la documentation personnelle de l'auteur<sup>27</sup>. Et enfin, pour pénétrer dans des biographies assez libres, qui se passent de l'approbation des gardiens du patrimoine de Rulfo, *Juan Rulfo. Biografía no autorizada* de Reina Roffé (2012). Et plus récemment *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2017) de Cristina Rivera Garza, un essai qui lie la construction et les contradictions de la modernité à travers la figure de Rulfo.

La compréhension de la période qui nous occupe, s'inscrit dans les changements qui se produisent dans le cadre de la modernité en Amérique latine : un processus multiple modelé par des temporalités discontinues, des médiations (sociales, techniques, politiques et culturelles), l'expansion des médias et la conformation du marché culturel (Martín-Barbero J. , 2001, pp. 19-21). Ces transformations structurelles, décrites par Martín-Barbero, seront déterminantes pour saisir le contexte qui traverse le champ culturel mexicain à cette époque.

L'accroissement du marché des biens culturels, au début des années 50, contribue à la professionnalisation des fonctions culturelles (García Canclini, 2000, p. 82). Selon García Canclini, un marché de vente de livres encore limité compliquait une professionnalisation permettant aux écrivains de vivre de leur travail :

¿Qué es lo que constituye un campo? Dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A lo largo de la historia, el campo científico o artístico han acumulado un capital (de conocimiento, habilidades, creencias, etcétera) respecto al cual actúan dos posiciones: la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran poseerlo. Un campo existe en la medida en que uno no logra comprender una obra (un libro de economía, una escultura) sin conocer la historia del campo de producción de la obra. (García Canclini, 2000, p. 19).

Ce contexte de modernisation a déterminé la façon dont fonctionnait l'espace culturel. Ledit processus a impliqué de profonds changements dans divers groupes sociaux car c'était une époque de réaménagements et de transformations, centrée

---

<sup>27</sup> *Noticias sobre Juan Rulfo* (2017) d'Alberto Vital inclut des documents personnels et des lettres fournies par l'entourage familial de l'écrivain. En outre, le chercheur élabore l'album familial et parcourt la biographie de Rulfo depuis ses aïeux.

essentiellement sur une modification dans l'espace socio-économique. Rappelons que pour David Frisby :

Modernity as co-terminus with the development of the capitalist mode of production makes sense only if the processes by which capitalism as a socio-economic formation transforms social relations and experience into modernity can be delineated. Modernity as a project co-terminus with the Enlightenment and autonomous reason can be said to rest upon a demonstration of the continuity of his intellectual project since Kant (Frisby, 2001, p. 3).

Nous comprenons la période entre 1940 et 1955 comme un moment particulier, où Juan Rulfo façonne son nom d'auteur au sein de l'institution littéraire mexicaine. Cette étape est aussi une conjoncture décisive dans la manière dont il élabore son image, qui défie le profil « commun » d'un écrivain. En effet, après le vif succès littéraire de *El Llano en llamas* et de *Pedro Páramo*, il ne publiera plus de fiction et ses nouveautés dans la création impliqueront la photographie et des scénarios de films. Pour saisir cette période, il faut tenir compte de la position qu'un auteur occupe dans son champ littéraire par rapport aux instances légitimatrices, autrement dit, la position qu'il assume à l'égard de la tradition lettrée. Rappelons que cette dernière se construit à partir de discours qui ont été consacrés et qui ont une place centrale dans le réseau discursif d'une époque donnée. Les auteurs établissent une relation qui fonctionne à partir des distances et des proximités que leur discours instaure avec les sujets et les modes de représentation que la tradition littéraire a construits. En général, les nouveaux auteurs, moins avancés dans leur processus de légitimation, adoptent une position négative, c'est-à-dire marquant une rupture avec les discours consacrés (Bourdieu, 1992). Dans le cas de Rulfo, une première réflexion méthodologique, pour comprendre sa position de rupture avec la tradition, se doit d'analyser sa position face au roman de la Révolution et aux thèmes nationaux, régionalistes et indigénistes. Nous avons mentionné que, dans *Raisons Pratiques*, Bourdieu fixe plusieurs catégories pour appréhender le microcosme littéraire. En les prenant comme référence, pour saisir la relation de Juan Rulfo avec le champ littéraire de son temps, nous sommes partie des « stratégies d'entrée » qui se bâtissent en « déviations différentielles » des discours consacrés, autrement dit : le défi de la rupture. En second lieu, vient l'analyse de la manière dont un auteur émergent utilise les dispositions établies dans le champ. C'est-à-dire, comment un auteur adapte sa



proposition aux règles définies dans un champ culturel pour obtenir légitimité et reconnaissance.

Dans son livre, *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y obra de Juan Rulfo* (2008), Bonilla recense les difficultés pour cataloguer l'œuvre de Rulfo, non seulement par rapport à ses référents contemporains mais aussi aux genres existants : « Jorge Ruffinelli apunta que uno de los hallazgos de *Pedro Páramo* es haber superado, a la mitad del siglo XX, el canon realista de la literatura hispanoamericana, sin alejarse de la realidad [...] encontrar con originalidad esta realidad “fantástica” » (García Bonilla, 2008, p. 139).

Selon Juan José Doñán, avant Rulfo :

la narrativa ruralista mexicana (en particulier la cuentística) llevaba ya muchas horas de vuelo y había producido ejemplos notabilísimos [...] el cuento de temática campesina había recorrido un periplo de más de medio siglo retratando y reinventando la vida rural mexicana, hablando de injusticias sociales, de conflictos personales, de luchas revolucionarias y de otros dramas (Doñán, 2003, p. 365).

La génération de romanciers qui précède Rulfo est l'héritière de narrateurs modernes tels que Mariano Azuela ou Martín Luis Guzmán, qui ont tracé leur chemin sur le thème de la Révolution et la post-révolution mexicaine. Ils seront suivis par de nombreux écrivains, comme, par exemple, Rafael F. Muñoz et Nellie Campobello. Il convient de noter que, malgré les différents courants –que ce soit le roman colonialiste, indigéniste, néopicaresque ou *costumbrista* la fiction a servi d'espace pour narrer la tragédie du pays et le sentiment tragique lié au fait d'être mexicain. Vers 1930, le roman de la Révolution se généralise, avec un impact important sur le champ littéraire. Ci-dessous, une description de ce qu'était ce type de roman :

Les écrivains de façon assez inattendue, surent prendre de la distance par rapport aux faits et aux personnes, bien qu'ils aient été aussi acteurs de ces faits historiques. Leur style est généralement un mélange de tendances purement littéraires (descriptions, etc.) et de tendances presque journalistiques (froide relation d'événements). Quant à la construction, dans plusieurs romans (*Vámonos con Pancho Villa*, *Los de abajo*), on abandonne la présentation classique avec une évolution soigneusement mesurée et un plan très strict, clair pour le lecteur, pour se rapprocher d'œuvres faites de scènes juxtaposées, par lesquelles l'auteur veut donner des sensations, des

impressions, plutôt qu'un récit rationnel et chronologique (Roinat, 1992, p. 16).

Le roman assume avec sérieux et profondeur les changements politiques et sociaux advenus durant la Révolution Mexicaine, et qui ont bouleversé la vie du pays. Ces narrateurs de la Révolution disposaient d'une arme pour dénoncer les conséquences de cette guerre qui a ébranlé la société mexicaine. Ils ont donc raconté : la violence, la férocité, le crime, les viols, les pillages, l'ignorance des masses et l'ambition des dirigeants. Nous observons l'usage idéologique et pédagogique de la littérature comme témoignage de l'histoire sociale et politique. Des romans tels que *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela et *Nueva burguesía* (1941), ont connu un grand succès car ils relataient la réalité mexicaine en assumant des attitudes morales et en défendant des valeurs nationales :

La Revolución mexicana arrancó en parte algunas costras de este duro sopor, pero su propio curso volvió a sumir a estos hombres en un más profundo e inapelable desamparo. El escepticismo de algunos personajes de Azuela se identifica fácilmente con ese dejarse transcurrir, mohíno y dubitativo, inesencial, como en las grandes vacilaciones y dudas del desconfiado Solís, que, en *Los de abajo*, esgrimía sus reservas ante las inciertas perspectivas de la Revolución mexicana (Moreno-Durán, 2003, p. 357).

La génération du milieu du siècle s'est regroupée autour de la revue *Taller*. Elle a vécu le profond impact des grandes convulsions de son temps et a fait face à l'esthétisme des contemporains et au nationalisme, qu'elle a combattus.

Le champ culturel mexicain fait face à un contexte politique témoin de la fin d'une lutte de pouvoirs au moyen d'affrontements guerriers, et passe à une stabilité conformée par un parti unique. Le contexte littéraire vit le déclin du régionalisme et du *costumbrismo* en tant que mouvement littéraire, et l'influence du projet complexe de modernité qui traversait l'Amérique latine. À cette époque de transformations, les positions des auteurs, dans les décennies de 40 et 50, se conçoivent à partir d'un moment de réajustements avec des ouvertures substantielles, qui incluent de nouvelles thématiques, non restreintes au caractère épique et à l'affirmation nationaliste. Les points de vue engagés dans la critique sociale, qui s'exprimaient dans le roman de la Révolution,

antibourgeois et centré sur des thèmes indigénistes, régionaux et nationaux<sup>28</sup>, feront place à une esthétique plus propre aux avant-gardes. La génération de la décennie qui va de 1950 à 1960 a été très prolifique. Des textes s'éloignant de la tradition paraissent, comme *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, *De la vigilia estéril* (1950) et *El rescate del mundo* (1952), de Rosario Castellanos, *Obras Completas (y otros cuentos)* (1959) de Augusto Monterroso, *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes et *Tiempo cercado* (1959) de Sergio Pitol.

Au sein de ce panorama, Rulfo aborde le sentiment tragique de tout mexicain suite aux désastres causés par la Révolution, mais à partir d'une structure narrative qui opère un divorce radical avec les modes de représentation des textes de ses contemporains. Selon Marie-Agnès Palassi-Robert : « L'œuvre de Juan Rulfo, et en particulier son roman *Pedro Páramo*, marque une rupture avec la littérature réaliste. Pourtant, elle rend parfaitement compte du climat, des mentalités et de la situation politico-économique du Mexique de la première moitié du vingtième siècle » (Palasi-Robert, 2003, p. 15).

En tant que paradigme exceptionnel d'entrée dans le canon littéraire, Juan Rulfo offre une rupture sur le plan littéraire qui se conjugue parfaitement avec l'apogée de la modernité latino-américaine. Il construit son entrée dans un champ littéraire qui commence à s'émanciper de l'impact des grandes révoltes qui ont traversé le pays, et conduit à ce que l'esthétique du roman de la Révolution s'impose. À l'instar de ses contemporains qui rejetaient un nationalisme désuet, Rulfo cherche une option rénovatrice, une nouvelle forme poétique reflétant une nouvelle vie, dans un monde en transformation. Une société en rénovation qui cherchait une communion entre le mexicain et l'universel ; le passé et le contemporain.

Dans cette période de changements, la littérature devient un espace pluriel où, davantage qu'un lieu où des intellectuels organiques réfléchissent sur le devoir-être social, elle ouvre une zone pour penser les différents sujets qui surgissent au sein du projet de la modernité. En ce sens, on peut supposer que de grands écrivains étrangers

---

<sup>28</sup> Le roman de la Révolution débute à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Parmi de nombreux textes, nous pouvons citer : *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela; *El águila y la serpiente* (1928) , *La sombra del caudillo* (1929) et *Memorias de Pancho Villa* (1932), de Martín Luis Guzmán; *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) de Rafael F. Muñoz; et *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936) de José Rubén Romero.

comme Marcel Proust, William Faulkner, James Joyce et Franz Kafka, ont également eu une influence sur Rulfo. Une question sera décisive dans cette carte de positions, c'est la conformation dans la fiction d'un sujet moderne adapté à ladite transition.

Nul doute que l'écriture a proposé des débats sur la représentation traditionnelle du sujet mexicain, en en faisant une image constante de la littérature, un sujet à redéfinir dans la fiction. Dans les nouvelles thématiques de l'écriture –car par ailleurs le projet de nation demeurera– émergeront de nouveaux sujets possibles, distincts de ceux que la représentation des décennies antérieures avait utilisés comme mécanisme d'inclusion. N'oublions pas l'importance des discours nationalistes de cette époque. On élabore donc une discursivité pour discuter les problèmes intrinsèques à l'identité. Cette délimitation permet de construire de nouveaux personnages dans la fiction.

À cette période, plusieurs écrivains se distinguent parmi les contemporains de Rulfo. Ils vont devenir des figures capitales qui conformeront la carte du champ littéraire mexicain. L'apparition de ces grandes vedettes a offert une visibilité à la figure de l'écrivain professionnel : « la modernidad en México dotó a la literatura de una serie de elementos recurrentes que habrían de marcar el siglo XX: la profesionalización del escritor » (Gay, 2014, p. 9). Un de ces écrivains majeurs n'est autre qu'Octavio Paz, dont les essais et la poétique sont essentiels, parmi les tendances et courants de la décennie. Sa position a été un exemple de l'idéal intellectuel d'alors, car sa voix s'est ajoutée au questionnement qui a traversé le Mexique dans les années 50. Son œuvre est une critique qui, parallèlement, revalorise la tradition mexicaine et nage à contre-courant du nationalisme. Une mention particulière revient à son livre *El laberinto de la soledad* (1950), qui analyse le thème de l'identité mexicaine. Octavio Paz devient une voix célébrée au Mexique. Il contredit l'idée classique d'identité après la Révolution. Sa situation professionnelle nous permet de voir comment les intellectuels ont été liés à l'État. Cela nous parle de la politique culturelle de l'État mexicain :

Comme la plupart de ses homologues hommes de lettres, il exerce une profession qui en fait un serviteur de l'État mexicain. Ainsi, il se trouve lui aussi pris dans les contradictions imposées par un système politique et culturel qui fonctionne sur l'allégeance de ses membres par rapport à une vision collective, celle inaugurée par José Vasconcelos dans le champ de la culture et de l'éducation [...] Mais la position de Paz est en même temps originale dans la mesure où il a embrassé une carrière diplomatique qui le fait

dépendre étroitement de l'État tout en lui permettant d'envisager l'écriture de façon autonome (Amiot & Alonso Carballes, 2011, p. 69).

La trajectoire de Paz nous montre l'effervescence du champ littéraire mexicain et la place qu'il occupe. Octavio Paz a fondé en 1955 le groupe poétique et théâtral *Poesía en Voz Alta* puis commencé plus tard ses collaborations dans la *Revista Mexicana de Literatura* et dans *El Corno Emplumado*, où il a défendu les positions expérimentales de l'art contemporain. Personnalité en vue et omniprésent dans la vie sociale du Mexique, il a même assumé des postes diplomatiques ; on se souvient de sa démission, en 1968, pour protester contre la politique répressive du gouvernement mexicain à l'égard du mouvement démocratique étudiant, qui dérivera vers la tuerie de la Place des Trois Cultures de Tlatelolco. Un long parcours le convertit en une des références cardinales de la vie culturelle de son pays. En outre, les prix qu'il a reçus montrent sa grande renommée. Il a obtenu le prix *Cervantes* (1981), le prix *Príncipe de Asturias en Comunicación y Humanidades* (1993) et on lui a attribué le Nobel de Littérature en 1990.

Paz constituera une grande figure et les tensions entre Juan Rulfo et lui seront du domaine public. Selon Reina Roffé, le fondateur de *Vuelta* a lancé quelques traits contre le narrateur de Jalisco ; Rulfo y a répondu avec véhémence (Roffé, 1973, p. 30) . Ces disputes nous prouvent combien l'espace littéraire est un espace de pouvoir. Rappelons que Bourdieu admet que, malgré leur perméabilité, dans les champs culturels l'affrontement entre les positions et les dispositions est constant vu que les places qu'offrent ces derniers sont peu institutionnalisées et manquent de garantie judiciaire.

Deux grands des lettres mexicaines, Carlos Fuentes et Juan José Arreola, vont s'imposer. Ce dernier a été une figure hétérogène comme écrivain, car il a bâti sa trajectoire entre l'écriture et le jeu. Dans les lettres, il est considéré comme l'un des plus importants promoteurs du conte fantastique contemporain mexicain. Juan José Arreola était un autodidacte –il n'a même pas terminé son primaire- et parmi ses multiples fonctions nous relevons : traducteur, universitaire et éditeur d'importantes revues telles que *Cuadernos del Unicornio* ou *Ecos*, *Revista Jalisciense de Literatura*. Il a en outre reçu de nombreuses distinctions, comme le *Premio Nacional de Lingüística y Literatura* (1976), le *Premio Nacional de Periodismo*, le *Premio Nacional de Programas Culturales de Televisión*, ainsi qu'une décoration du gouvernement français comme officier des Arts et Lettres Françaises.

Grâce à cette cartographie de grands écrivains, dans la décennie de 1950, le Mexique entame une phase de splendeur narrative et littéraire. Comme nous l'avons mentionné, une autre des grandes figures contemporaines de Rulfo est Carlos Fuentes. Dans une première période, ce dernier a publié *Los días enmascarados* (1954) où il explore le passé préhispanique et les diatribes d'une génération confrontée à un système de valeurs sociales et morales en décadence. À ce texte, s'ajouteront les célèbres romans : *Los días enmascarados* (1954), *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962), *Cambio de piel* (1967), *Zona sagrada* (1967). Autant de titres qui lui donneront une place dans le Boom latino-américain et le convertiront en l'une des figures les plus brillantes de la littérature latino-américaine. Ses romans, essais et critiques littéraires lui ont valu le prix *Príncipe de Asturias de las letras*. Fuentes a également fondé la *Revista Mexicana de Literatura*. Alberto Vital commente une « escarmouche » en 1958 entre Carlos Fuentes et Rulfo, due à un commentaire ironique du premier sur le roman du second. Selon Vital, dans un entretien Rulfo traitera de cet affront littéraire et y répondra avec ironie (Vital, 2003, p. 159). Comme nous le constatons, les disputes littéraires n'ont pas été étrangères au début de la carrière d'écrivain de Rulfo. Elles sont la preuve d'une carte littéraire très fructueuse, d'un groupe de contemporains brillants qui se querellaient entre eux –comme l'exigent les luttes propres au champ. Cela nous démontre que la dynamique du champ se base sur des batailles de positions, qui s'expriment fréquemment dans le conflit entre traditions et nouvelles pratiques culturelles.

Pour clore ce chapitre en rappelant la théorie de Bourdieu, le champ littéraire est un espace transgressable et ébranlable, au moyen de la contestation symbolique, un terrain de luttes pour la définition de la place des agents qui désirent y entrer ou y rester. Car c'est la légitimité qui procure l'autorité permettant à un auteur d'entrer dans « l'espace de luttes », qui conforme la relation entre les agents : ceux qui dominent le capital essaient de le conserver (auteurs consacrés), tandis que les nouveaux arrivés doivent user de stratégies pour renverser cette domination. C'est pourquoi les auteurs en quête de consécration reconnaissent la valeur du « jeu » et assument les conditions que le champ a imposées sur les critères d'autorité, de prestige et de reconnaissance.



# Chapitre 10. Une nouvelle voix dans le champ littéraire : les « campesinos » réécrits dans la modernité

No me interesa que lo digan; eso de que soy escritor regional. Yo no sé lo que quieren decir con eso

Juan Rulfo

Hay un puro movimiento, sin rumbo fijo, sin tiempo, sin pasado, pero sobre todo sin presente, un movimiento, que no tienen una meta ni en el tiempo ni en el espacio, sino que se sacia [...] Por eso es que las novelas contemporáneas no terminan, por eso la novela está siempre volviendo a empezar

Juan García Ponce

Dans le chapitre précédent, nous avons revu le turbulent contexte historique de la première étape de la vie de Rulfo et comment dès la décennie de 40, en partie grâce à l'élan modernisateur au Mexique, se sont peu à peu tramés un nouveau champ littéraire et une biographie plus calme et vite célèbre pour l'écrivain. Assurément, le moment où notre auteur entre dans l'espace culturel a comme toile de fond d'importants changements au niveau politique, tout comme dans la vie sociale et intellectuelle. Ces événements historiques permettent de comprendre le côté politico-social d'une décennie qui a surmonté l'extrême violence de la Révolution, et qui a ouvert de nouveaux



dialogues autorisant des modifications dans le cadre culturel. Dans les prochains chapitres, nous chercherons à saisir comment ces transformations de la modernité vont au-delà des fictions de Juan Rulfo.

Dans le nouveau champ qui se dessine, les auteurs adoptent des prises de position à l'égard de la tradition et on parie sur une fiction qui rompt avec les orientations esthétiques établies auparavant. Nous aimerions progresser sur la façon dont Rulfo rompt avec la tradition. Dans ce chapitre, nous analyserons comment Rulfo intègre dans sa fiction un groupe qui se redéfinit pendant la révolution, les « campesinos », mais d'une manière alternative à la traditionnelle, selon le mécanisme de la modernité. Dans les fictions de Rulfo le sujet populaire est fondé à montrer ses contradictions –comme celles de la Révolution– et sa subjectivité en abandonnant le manichéisme de représentation qui prévalait jusqu'alors :

campesino identity in twentieth-century Mexico is outgrowth of popular militancy as interpreted through localized versions of postrevolutionary ideology [...] Eventually, they began to represent themselves as belonging to a social category known as campesinos, that is, a distinct social group united by a shared set of political and economic interests as well as by a collective history of oppression (Boyer, 2003, p. 3).

Comme nous l'avons mentionné, le fait que la modernité soit un phénomène hautement complexe, pose le problème de la compression de ce terme et bien sûr de ses ramifications dans la vie sociale. C'est pourquoi nous nous proposons, à partir de divers théoriciens qui abordent ce thème, de rapporter des éléments conceptuels pour aller à leur rencontre dans la fiction. Nous commencerons par quelques-unes des idées classiques autour du concept de la modernité :

Charles Baudelaire introduced the concept of Modernité as 'the transitory, the fleeting, the fortuitous', the half of art whose other half is eternal and the immutable. The painter of modern life was to focus upon the transitory, fleeting and fortuitous dimensions of modern experience [...] Modernity was both a 'quality' of modern life and a new aesthetic object. As with subsequent avant-garde (Frisby, 2001, p. 237).

Parmi ses contradictions, l'expérience de la modernité cherche à réussir une transformation à partir d'une beauté qui transcende. Les textes de Rulfo la conjuguent puisqu'ils relatent des vies qui fluctuent dans des endroits éloignés condamnés à l'oubli,

mais éternisés dans une prose que certains critiques ont qualifiée de poétique, où l'intransigeance de la vie devient beauté. La narration d'une époque violente que le pays vient tout juste de traverser va être contée pour se convertir en objet esthétique.

Alberto Vital affirme que 1945, année de la parution de « Nos han dado la tierra » a été : « como si el inicio de la plenitud del mejor narrador mexicano tuviera que coincidir con el auge de la modernidad capitalista revolucionaria » (Vital, 2003, p. 109). La coïncidence que remarque Vital paraît viser une lecture du besoin évident qu'a le Mexique de s'adapter à la modernité. Pour ce faire, il devait raconter son histoire récente sans nier sa dureté, mais en la transmutant en un bagage culturel qui soit avant tout une expérience esthétique. En ce sens, il semble que la fiction rulfienne cadre harmonieusement avec les requêtes de son époque.

Les personnages de Rulfo ne relatent pas leur accès au confort ni au bien-être de la modernité qu'on avait associés à l'essor économique –dont nous avons parlé dans un chapitre précédent-, ce sont des nostalgiques d'une autre vie. Ils ont la capacité d'assumer le mérite d'un stade distinct de celui de la misère pré et post révolutionnaire et sont conscients du malheur qu'ils ont subi. Patrick Dove dans son livre *The Catastrophe of Modernity. Tragedy and the Nation in Latin American Literature* (Dove, 2004) étudie la relation entre modernisation et tragédie, du point de vue du rôle de la littérature latino-américaine du XX<sup>ème</sup> siècle dans la constitution des États-nations modernes : « tragedy offers a certain key or attunement for reading Latin American cultural production, while providing a new interpretive frame for viewing the relation between literature and modernity in Latin America » (Dove, 2004, p. 11). Pour Dove, la persistance de l'idée de tragédie fonctionne comme un indicateur des processus de la modernité. Il soutient cette hypothèse à partir d'une lecture approfondie de quelques textes clés de la production littéraire latino-américaine. La catastrophe est associée au processus de dégagement et de réagencement social qui passe par une période violente et assoit les bases pour instaurer un État-nation moderne. Ce nouveau projet est une promesse selon laquelle la modernité apportera une émancipation culturelle, une justice sociale et politique. Selon ses termes :

The idea of catastrophe in fact evokes two distinct facets or moments: it describes the fact of annihilation, or the process of violent clearing and reordering that paved the way for the modern nation-state, and it names a new beginning associated with the promise of the Enlightenment Project, in which

modernity equals the advance of the spirit of political and cultural autonomy and social justice (Dove, 2004, p. 11).

Rulfo est inclus dans le corpus que Patrick Dove examine. Le chercheur soutient que la notion de modernité a un rôle central dans l'œuvre de l'écrivain mexicain car il la comprend dans un double contexte : l'histoire littéraire et la transition de la société. Dove affirme que l'une des principales contributions de Rulfo à la littérature latino-américaine est d'avoir mis fin à l'esthétique naturaliste, qui a dominé durant les premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle. Ce dépassement du roman naturaliste est visible dans la conception des sujets rulfien car, dans les textes, les personnages sont décrits dans un discours traversé par la modernité.

Pour détailler cette affirmation générale, nous allons reprendre quelques caractéristiques de la définition de la modernité que fournissent certains théoriciens. Dans son article « Modernidad: centro y periferia . Claves de Lectura », José Joaquín Brunner fait ressortir deux phénomènes :

Esa conducta se manifiesta de dos maneras principalmente. De un lado, como problematización de la vida cotidiana, donde los individuos deben hacer sentido de sus existencias en un medio crecientemente “desencantado”. Del otro, a nivel intelectual, por una acelerada acumulación y uso del conocimiento en todas las esferas de la actividad humana especializada. En esto inciden el desarrollo de la ciencia y la tecnología, la educación superior masiva y la revolución de la información y las comunicaciones. Con la modernidad el mundo se vuelve intensamente auto-reflexivo y sujeto a conocimiento (Brunner, 2001, p. 242).

Nous croyons que l'un des éléments névralgiques des personnages de Rulfo est cette réflexion sur la dureté de leurs vies, engendrée par les promesses non tenues de la Révolution et des gouvernements successifs. Depuis la déchirure de leur désenchantement, Rulfo va au-delà de l'idée de sujets modestes victimes de la Révolution qui ne ressentaient que de la peur ou de la haine ; au contraire, ses personnages démontrent une sentimentalité complexe. Dans le conte « Es que somos muy pobres », nous découvrons le personnage de Tacha, une adolescente qui perd une vache, son seul bien. Toute la famille assume le fait qu'il ne lui restera pas d'autre moyen de gagner sa vie que de se prostituer. Un contexte vital, où la possession d'un animal constituait la seule voie pour accéder au mariage et éviter la prostitution. La dureté du

conte s'affirme devant la désolation du futur de Tacha puisque vendre son corps a été l'unique façon d'échapper à la pauvreté que ses sœurs aînées aient trouvée. Tacha, découragée, pleure en prévoyant son avenir misérable dans cette quotidienneté asphyxiante :

Y acabará mal; como que estoy viendo que acabará mal.

Ésa es la mortificación de mi papá.

Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella.

Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición (Rulfo, 2013, p. 59).

Ces personnages qui parlent en si peu de mots de leur douleur silencieuse, font appel à de multiples sens, et ainsi un certain mutisme permet-il la diffusion d'une réflexion profonde sur la société. Le sociologue Zygmund Bauman a traité le problème des « sujets déchets » qui pèsent sur la culture moderne et mettent en pièces la promesse de la modernité : « Les problèmes de déchets humains et de leur mise au rebut pèsent toujours plus lourdement sur la culture moderne, consumériste et fluide, de l'individualisation » (Bauman, 2006, p. 21). La famille plongée dans le désespoir et la misère, dans « Es que somos muy pobres », révèle ces « sujets déchets » dont la société, axée sur le développement économique, ne peut se défaire et qui pointent l'échec même du dit projet.

Dans le conte, nous percevons comment les silences et le chagrin inconsolable de la jeune fille précèdent le fait que, dans son développement physique, ou plutôt dans le regard de sa famille sur son corps en croissance, on lise la tragédie. Dans le récit, les personnages taciturnes affichent leur déroute face à un monde en morceaux qui les met en situation de marginalité. La fiction fait un geste d'inclusion envers ces personnages « déchets », oubliés des pratiques des politiques gouvernementales. García Canclini, qui a travaillé sur le thème de l'inclusion dans les imaginaires sociaux, soutient que : « el

antagonismo entre inclusión y exclusión y la formación de subjetividades que deseaban ser incluidas son vistos por muchos jóvenes como relatos de un tiempo en el que se decía que había naciones, Estados naciones y estructuras abarcadoras para todos » (García Canclini, 2013, p. 100). Nous tirons de cette citation le fait que, dans la modernité du milieu du siècle, la nécessité d'inclure de nouvelles subjectivités dans le projet de nation était patente ; en ce sens, un récit des structures inclusives s'est créé. Rulfo tente d'intégrer ceux qui, selon le discours institutionnel, semblaient être acceptés, mais que dans la petite histoire l'État expulsait. Autrement dit, le projet de Nation dessinait un métis qui agglutinait les différentes cultures de l'héritage mexicain, un type idéal qui aidait à définir un « Nous ». Mais au-delà de l'utilité de cet imaginaire dans les politiques nationales, ce qui est sûr c'est que dans la dynamique sociale, il s'agissait d'un sujet privé des bénéfices des pratiques modernes.

Dans le conte *Talpa*, deux amants entraînent un mari malade, qui les prive de la possibilité d'être ensemble, vers la promesse d'un salut miraculeux grâce à la Vierge. Commence alors un pèlerinage cruel vers la Vierge, à Zenzontla, pour mettre fin à la vie de l'époux qui les sépare. Lors du voyage, les amants commencent à traverser leur propre calvaire, mêlé à la faute et au désir qui dérive dans un sentiment de dégradation. Dans les voix de ces personnages élevés dans la croyance populaire de la guérison miraculeuse, le martyre est narré dans un langage poétique qui, à l'opposé de leur cruauté, les rend plus humains :

Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados. Los ojos seguían la polvareda; daban en el polvo como si tropezaran contra algo que no se podía traspasar. Y el cielo siempre gris, como una mancha gris y pesada que nos aplastaba a todos desde arriba. Sólo a veces, cuando cruzábamos algún río, el polvo era más alto y más claro. Zambullíamos la cabeza acalenturada y renegrida en el agua verde, y por un momento de todos nosotros salía un humo azul, parecido al vapor que sale de la boca con el frío. Pero poquito después desaparecíamos otra vez entreverados en el polvo, cobijándonos unos a otros del sol, de aquel calor del sol repartido entre todos.

Algún día llegará la noche. En eso pensábamos (Rulfo, 2013, p. 82).

Ces réflexions chez des personnages que nous pouvons identifier comme des métis de classe pauvre, présentent une vision plus complexe des classes populaires. Rulfo va au-delà de la dénonciation de la carence ou de la nécessité de prêter attention à ces groupes sociaux, puisqu'il démontre le monde extérieur et intérieur qu'ils habitent. Les amants qui trouvent dans la croyance religieuse de Tanilo le subterfuge parfait pour le pousser vers la mort, remettent en question la religion comme de bons sujets modernes. Rulfo nous offre une lecture plus inégale de la survie des classes modestes des zones rurales ; les inégalités dans les strates de la modernité conforment des sujets perdus qui ne trouvent pas leur place dans le Mexique postrévolutionnaire. Au-delà d'une dénonciation sociale affleure la réflexion sur les valeurs que la tradition avait partagées : « The characters of *El Llano en llamas* are predominantly peasants, violent, taciturn, crushed and alienated by modernity, or the by-product so fan unevenly modern Mexico » (Boldy, 2016, p. 29).

Le llano comme toile de fond est un grand désert où errent des individus cherchant un sens à leur vie. Comme dans le macro contexte de la modernité, ils sont perdus dans un espace globalisé, chargé de sens et incertain. Les récits de Rulfo donnent une visibilité à des individus embrouillés dans ce contexte de plus en plus extensif et mobile. Des lieux désolés où le progrès souhaité est impossible et les esprits se dessèchent. Le paysage fonctionne donc comme une mise en relief de cette angoisse. L'atmosphère sera un élément vital dans les contes de Rulfo, le conte *Luvina* en offre un exemple éloquent :

San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. Y eso acaba con uno. Míreme a mí. Conmigo acabó. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo... (Rulfo, 2013, p. 132).

La dévastation du village de Luvina renvoie aux promesses non tenues de l'urbanisme du milieu du siècle. Les perspectives de modernisation de la campagne n'y sont jamais parvenues. L'image nous rappelle les villages condamnés par l'exode vers les villes, l'impossibilité des activités traditionnelles liées à la terre. Une zone où la terre est sèche, infertile, contrevenant l'idée de l'exubérance, de la productivité et du pouvoir qui lui avait été associée, et qui a conduit à ce que la répartition des terres soit la grande promesse.

Revenons à Patrick Dove qui, comme nous l'avons mentionné, analyse dans son livre, *The Catastrophe of Modernity*, la relation entre tragédie et modernité dans *Pedro Páramo*. Pour le chercheur, dans la fiction on lit des idéologies influentes depuis le processus des émancipations nationales : « the use of tragedy as a theoretical index affords new ways of understanding how literary expression reflects on and seeks to come to terms with societal catastrophe in Latin America » (2004, p. 11). Dove explique ainsi que, dans la littérature, il est possible de comprendre que la notion de modernité comporte un sens de catastrophe :

the fact of annihilation, or the process of violent clearing and reordering that paved the way for the modern nation-state [...] a new beginning associated with the promise of the Enlightenment project, in which modernity equals the advance of the spirit of political and cultural autonomy and social justice (2004, p. 11).

Nous trouvons dans « Luvina » une critique directe des projets inaccomplis de l'état :

Un día traté de convencerlos de que se fueran a otro lugar, donde la tierra fuera buena. ' ¡Vámonos de aquí! –les dije–. No faltará modo de acomodarnos en alguna parte. El gobierno nos ayudará.'  
Ellos me oyeron, sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos, de los que sólo se asomaba una lucecita allá muy adentro.  
– ¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al gobierno? Les dije que sí.  
–También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno.  
Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molenques y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre.  
Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existe (Rulfo, 2013, p. 131).

Dans son étude, Dove établit que dans les textes de fiction de Borges, Rulfo, César Vallejo et Ricardo Piglia, jaillit une pensée de la modernité qui ne s'arrête pas à la célébration de la modernisation latino-américaine, mais intègre cette notion d'un point de vue critique manifeste.

Dove consacre une partie de son analyse au roman *Pedro Páramo*, et à partir de ce texte, il établit le désaccord entre le modernisme littéraire et la modernité socio-économique dans le contexte du Mexique postrévolutionnaire. Il compare le roman de Rulfo aux textes d'Octavio Paz et de Carlos Fuentes qu'il considère « compensatoires », puisqu'ils représenteraient l'idée de créer une culture savante pour compenser l'échec socio-économique de la Révolution. Le chercheur estime qu'au contraire, chez Rulfo, la tragédie n'aurait pas cette dimension conciliatrice du moderne, mais qu'elle s'enracinerait dans l'impossibilité de concilier dominateurs et dominés, dans ce que le chercheur définit comme l'« Apocalypse de la réconciliation » (Dove, 2004, p. 102).

À travers l'analyse de Dove, nous voyons que les textes de Rulfo expriment une critique de la modernité. Nous pouvons penser que sa réflexion pointe une impossibilité d'être modernes et que, de ce point de vue, il n'y a pas moyen d'intégrer ceux qui ont été dominés, dans l'utopie de l'idée de progrès.

Défaire l'idéal de modernité nous rappelle l'essai polémique de Bruno Latour *Nous n'avons jamais été modernes* (Latour, 2006). Dans ce texte, Latour déclare que le « moderne » distingue deux pratiques qui semblent complètement dissemblables, mais qui, en réalité, ont récemment cessé de l'être. Il explique cette conception de la façon suivante : il existe des pratiques de traduction ou de médiation, qu'il définit comme des « réseaux » et qu'il conçoit à partir de mélanges entre des êtres totalement différents, hybrides de nature et de culture. Parallèlement, coexistent des pratiques de purification, qui correspondent à ce que l'auteur dénomme « critique ». Ces deux zones ontologiques entièrement distinctes, celle des humains d'un côté, et celle des non humains de l'autre, conforment une dichotomie qui caractérise la modernité et tisse une sempiternelle séparation. Latour donne comme exemple de dichotomies qui contextualisent la vie sociale : l'humain et le non humain, la nature/la culture, la science exacte/l'intérêt, le pouvoir et la politique des hommes, le monde naturel/le monde social (Latour, 2006, pp. 20-23).

Ce que Latour essaie de démontrer au long de son essai, c'est que cette asymétrie n'existe pas, en tentant de corriger ou peut-être de déconstruire ces séparations. Pour lui, nature et culture se mêlent tous les jours, et cela nous ne pouvons le nier, même si la modernité essaie de l'occulter : « plus on s'interdit de penser, plus leur croisement



devient possible, tel est le paradoxe des modernes que la situation exceptionnelle où nous nous trouvons permet enfin de saisir » (Latour, 2006, p. 22).

De ce point de vue, le principe d'oppositions créé par la modernité disparaît. Nous pouvons donc penser que l'idée de modernité a créé un paradoxe inexistant car, selon Latour, ces oppositions seraient plutôt superficielles ; un discours sans assise dans la réalité. La citation ci-dessus permet de comprendre la logique d'un champ culturel – comme l'a bien noté García Canclini – qui devient hétérogène, à partir de la cohabitation des espaces et processus qui avaient été considérés comme isolés voire opposés. Autrement dit, la modernité intervient dans la tradition, la culture savante est diffusée à travers les médias et la légitimité de la pratique culturelle fonctionne dans les processus politiques. Si l'on discerne qu'il est impossible d'accéder au marché des biens symboliques sans comprendre que le champ culturel est traversé par divers savoirs, la modernité devient plus complexe qu'une simple discussion contre la tradition. Toutefois, la position de Latour, superficiellement conciliatrice et qui remet en cause des principes qui ont été la bannière de la modernité, a des détracteurs qui considèrent qu'elle est stérile et que la modernité produit de fait un profond effort transformateur :

Autrement dit, c'est seulement le modernisme que Bruno Latour me semble critiquer de fait. J'opposerai désormais à sa formule l'idée que « nous avons toujours été modernes » puisque « moderne » veut dire en fait : « modifier », affecter de « modes » ce qui est, produire des aspects nouveaux (Huyghe, 2009, p. 91).

Au milieu de cette discussion sur « être ou ne pas être » modernes, où placer les personnages de Rulfo ? Dans la disparition d'apparentes dichotomies ? Dans la promesse de faire entrer les lettres mexicaines dans la modernité ? Dans la représentation de la complexité des sujets du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle ? Bien qu'il n'y ait pas de réponse unique ni univoque, nous croyons que ces questions peuvent nous éclairer. En premier lieu, nous pensons qu'il est indéniable que Rulfo se déploie avec naturel dans l'innovation littéraire et que rénover a été l'un de ses horizons. De toute évidence, sa fiction arbore sans crainte le drapeau de l'incorporation de nouveaux modes de narration et place les lettres mexicaines dans un dialogue global avec d'autres littératures. Cette nouveauté apparaît dans la technique narrative innovante du monologue intérieur, l'intégration d'une prose quasi poétique incluant le langage populaire paysan sans poses ni sensation artificielle ; sans compter des alternances dans le temps narratif poussées à l'extrême.

Si nous nous souvenons que la rupture et la remise en question de la société sont caractéristiques de la modernité, dans le cas de Rulfo la fracture vise la remise en cause de la religion. Ses textes représentent en effet l'Église comme un pouvoir décadent et la religion comme une promesse niaise. Dans *Pedro Páramo*, le personnage du père Renteria concentre quelques-unes des critiques de Rulfo envers l'institution religieuse. Le père est un personnage inutile face aux infractions des puissants. L'Église n'a aucun pouvoir pour les freiner, au contraire, elle doit baisser la tête pour quelques pièces dans cette atmosphère de misère :

Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu Iglesia y tú se lo has consentido. ¿Qué se puede esperar ya de ti, padre? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios? Quiero convencerme de que eres bueno y de que allí recibes la estimación de todos; pero no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado. Quiero creer que todos siguen siendo creyentes; pero no eres tú quien mantiene su fe; lo hacen por superstición y por miedo. Quiero aún más estar contigo en la pobreza en que vives y en el trabajo y cuidados que libras todos los días en tu cumplimiento. Sé lo difícil que es nuestra tarea en estos pobres pueblos donde nos tienen relegados; pero eso mismo me da derecho a decirte que no hay que entregar nuestro servicio a unos cuantos, que te darán un poco a cambio de tu alma, y con tu alma en manos de ellos ¿qué podrás hacer para ser mejor que aquellos que son mejores que tú? No, padre, mis manos no son lo suficientemente limpias para darte la absolución. Tendrás que buscarla en otro lugar (Rulfo, 2013, pp. 258-259).

Réfléchir et répliquer sont des éléments fondamentaux de la modernité et dans l'œuvre rulfienne quelques aspects de la vie sociale sont discutés, telles les croyances. Une partie de la discussion sur la religion consiste à mettre en doute un des piliers du pays, surtout à cause de l'utilisation du « Guadalupismo » comme rassembleur social. Dans le conte « Anacleto Morones », les croyances dans les saints et les miracles sont remises en question. Un groupe de femmes du village essaie de faire une collecte pour canoniser l'« enfant Anacleto », qu'elles considèrent comme un saint miséricordieux et charitable. Dans la demande qu'elles adressent à leur protégé Lucas Lucatero, le

mensonge se délite et Anacleto est présenté comme un malfaiteur, bien que sa paroisse refuse de l'admettre :

Si no estuviera de por medio que eres el yerno del Santo Niño, no te vendríamos a buscar, contimás te pediríamos nada. Siempre has sido muy diablo, Lucas Lucatero.

–Por algo fui ayudante de Anacleto Morones. Él sí que era el vivo demonio.

–No blasfemes.

–Es que ustedes no lo conocieron.

–Lo conocimos como santo.

–Pero no como santero.

–¿Qué cosas dices, Lucas?

–Eso ustedes no lo saben; pero él antes vendía santos. En las ferias. En la puerta de las iglesias. Y yo le cargaba el tambache.

“Por allí íbamos los dos, uno detrás de otro, de pueblo en pueblo. Él por delante y yo cargándole el tambache con las novenas de San Pantaleón, de San Ambrosio y de San Pascual, que pesaban cuando menos tres arrobas (Rulfo, 2013, p. 183).

Ce conte aborde le fait d'ériger quelqu'un en saint et de le canoniser bien que tous les personnages connaissent le côté sombre d'Anacleto. Un regard qui démontre l'utilisation de la religion non seulement par l'institution ecclésiastique mais aussi par la paroisse qui fait partie de son cortège. La réflexion à laquelle nous amènent les textes de Rulfo nous rappelle ce que signale Anthony Giddens sur la relation entre la réflexion et la mise en question dans la modernité :

La réflexivité de la vie moderne, c'est l'examen et la révision constante des pratiques sociales, à la lumière des informations nouvelles concernant ces pratiques mêmes, ce qui altère ainsi constitutivement leur caractère. Toutes les formes de vie sociale sont partiellement constituées par la connaissance qu'en ont ses acteurs [...] Mais la révision de la convention ne se radicalise que dans la modernité, jusqu'à s'appliquer (en principe) à tous les aspects de la vie humaine (Giddens, 1999, p. 45).

Rulfo remet aussi en question l'ordre de la vie sociale dans la hiérarchie qui sépare les dominés des dominants et, parmi ces structures hiérarchiques, il discute l'ordre familial. Par exemple, dans *Pedro Páramo*, la destruction de la suprématie du père est patente, plusieurs dispositifs prouvent son effritement dans le texte. En premier lieu, le personnage de Juan Preciado incarne l'abandon du père, un cas typique en Amérique

latine, dont l'injustice se résume dans la phrase mémorable « exígele lo nuestro ». Mais le père de qui exiger ce qui revient aux siens par la loi est un homme cruel et despotique. En ce sens, quelle est la commission de Dolores Preciado ? Quelles peuvent être les attentes de « Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... » (Rulfo, 2013, p. 193) quand le père est un personnage méprisable.

Recouvrer une dette d'ordre familial va innocemment conduire Juan Preciado à la mort. Une mort mythologique, elle aussi, car au début du voyage il part avec l'espoir de récupérer ce qui lui a été refusé par le patriarce. En envoyant son fils à Comala, Dolores Preciado forge sa vengeance dans une mission suicide. La révision de l'ordre familial est poussée à l'extrême dans *Pedro Páramo*, avec la mort d'Abundio, un autre fils que Pedro Páramo avait abandonné, et qui en commettant un parricide achève de saper le système familial. Remettre en question la famille revient à discuter le groupe fondamental et constitutif de la vie sociale<sup>29</sup>. Dans le conte « La herencia de Matilde Arcángel », le parricide est exposé de façon manifeste. C'est l'histoire d'un père qui, en accusant son fils de la mort de sa mère, le condamne à la haine et aux mauvais traitements. La cruauté extrême du père, qui livre son fils maigre et en piteux état à un groupe de malfaiteurs, se retournera contre lui. Le fils, soutenu et entraîné par un groupe de rebelles, reviendra tirer vengeance de son terrible père :

Cuando ya parecía que había terminado el desfile de figuras oscuras que apenas si se distinguía de la noche, comenzó a oírse, primero apenas y después más clara, la música de una flauta. Y a poco rato, vi venir a mi ahijado Eusebio montado en el caballo de mi compadre Eusebio Cedillo. Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto (Rulfo, 2013, p. 174).

Le concept de « radicalisation de la modernité » d'Anthony Giddens indique, comme il l'explique, que la modernité introduit des façons de vivre qui démantèlent le mode traditionnel sur lequel l'ordre social était établi (Giddens, 1999, pp. 28-30). En ce

---

<sup>29</sup> Il n'y a pas d'interprétation univoque de la fin de *Pedro Páramo*. Pour l'écrivain Felipe Garrido, ce n'est pas Abundio Martínez qui assassine son père Pedro Páramo. Dans son article "La muerte de Pedro Páramo", il discute la lecture selon laquelle Abundio serait l'assassin de Pedro Páramo. Cette discussion est référencée dans : [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/16721](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/16721), où Garrido expose son interprétation. Celle-ci sera contestée par le directeur de la Fondation Juan Rulfo, ce qui entraînera une polémique.

sens, les textes que nous venons de commenter, se radicalisent dans la modernité, dans la mesure où ils remettent en question l'ordre de la vie sociale, en contestant le groupe familial et sa fonction.

Parmi les figures de style marquantes dans les textes de Rulfo, nous trouvons des analepses et des anachronismes. Notre écrivain ne réussit pas seulement à raconter une histoire avec des sauts dans le temps, mais aussi à construire un espace sans temps ; celui d'un village fantomatique qui cohabite avec divers passés. Nous observons dans l'histoire de *Pedro Páramo* une séparation du temps et de l'espace. Cette tension spatio-temporelle est aussi un élément de la Modernité. Si l'on revient aux théories d'Anthony Giddens, dans son livre *Consecuencias de la modernidad*, ce chercheur conçoit la séparation entre le temps et l'espace à partir de l'appropriation réflexive du savoir et du développement des institutions modernes qui ont lâché les ancrages qu'avaient établis les précédentes.

Pour Giddens, cette séparation contraste avec les cultures prémodernes où le temps était lié à des indicateurs socio-spatiaux ; le « quand » était lié au « où » ou à des événements naturels. Le sociologue nous donne comme exemple de ce lien, l'invention et la diffusion de l'horloge mécanique à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Grâce à cette invention on a réussi à exprimer un format analogue du temps pour construire une référence sociale, ce qui permet d'identifier des parties de la journée (de travail) et, en général, d'organiser socialement le temps (Giddens, 1999). Dans « La herencia de Matilde Arcángel », nous lisons : « Ustedes y yo y todos sabemos que el tiempo es más pesado que la más pesada carga que puede soportar el hombre » (Rulfo, 2013, p. 171).

La disparition du temps et de l'espace est évidente dans *Pedro Páramo* et dans le conte, qui en est considéré comme le précurseur. Les histoires racontées dans *Pedro Páramo* se détachent de la logique et le jeu consiste à surprendre le lecteur, à lui faire croire aux certitudes d'un temps linéaire pour ensuite l'en abstraire et le laisser incrédule à l'égard de ce qui lui semblait certain. Le lecteur est perdu dans le démontage des temps et des espaces, qui l'amène au début à trouver toutes les caractéristiques d'un village lointain jusqu'à ce qu'il plonge dans un au-delà fantasmagorique sans référence aucune.

Dans le conte « Luvina », on mentionne constamment la disparition du temps, l'incapacité à mesurer le changement à partir des paramètres habituels :

–Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad...? La verdad es que no lo sé. Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió haber sido una eternidad... Y es que allá el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza (Rulfo, 2013, pp. 129-130).

Comme nous le voyons dans la citation, le temps se relativise, se dilate en fonction du lieu où les faits se passent ou plutôt au contraire, où la vie s'arrête. Diógenes Fajardo Valenzuela soutient que les jeux spatio-temporels de *Pedro Páramo* renvoient à la condition humaine, à la lutte pour vaincre la temporalité afin d'atteindre l'immortalité :

Artísticamente, Juan Rulfo ha triunfado porque, por medio del lenguaje, las estructuras narrativas, la temática, las observaciones aparentemente anecdóticas, supo crear un espacio mítico de "otro mundo" liberado de la voracidad de "Cronos". El novelista mexicano entendió que, como diría Maurice Blanchot, "escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo". Este mundo, nuestra realidad, lo americano, quedan iluminados con esa luz (que es sombra) de "otro mundo" (Fajardo Valenzuela, 2017, p. 110).

La citation nous permet de comprendre comment les chercheurs ont vu, dans l'altération temporelle de la fiction de Rulfo, une façon d'offrir une autre lecture de la réalité latino-américaine. Poursuivons avec Giddens et sa théorie sur la modernité. Cet auteur affirme que le fait de retirer au temps sa référence à l'espace précède la rupture de l'espace dans sa référence au lieu. Le lieu, comprenant le local –l'assise géographique de l'activité sociale– coïncide avec l'espace dans les sociétés prémodernes, alors que dans les modernes le lieu est le seul espace réel. D'où un déplacement des activités sociales qui cessent d'être dominées par la présence ; la vie sociale est pénétrée par des influences générées à grande distance. La cartographie, soit la représentation abstraite des positions et des formes géographiques, y contribue (Giddens, 1999, pp. 8-12). À

propos des sauts dans le temps qui émaillent la structure narrative de *Pedro Páramo*, Julio Ortega soutient que :

El tiempo de la historia de *Pedro Páramo*, que era un raconto en la construcción fragmentaria de la novela mientras Juan Preciado vivía, es un tiempo que da la vuelta y se hace presente; de aquí que, en esta novela, una vez desaparecido el hijo, el presente no existe o es otro: un pasado actual. La unidad, pues, del hijo y del padre está dada por la muerte, porque la muerte tiene aquí al pasado por tiempo presente (Ortega, 1974, p. 143).

Bien que dans les contes de Rulfo, la présence du local soit prépondérante, cette référence existe d'une manière délocalisée, car il ne s'agit pas d'un lieu identifiable à partir des critères cartographiques nationaux, même si l'on mentionne des noms tels que : Tonaya, Talpa, Zenzontla, qui se trouvent dans l'état de Jalisco. Cela provoque une confusion, les références spatiales deviennent diffuses, déconcertantes, ce qui aboutit à une étrangeté du monde rural. Les lieux sont indistincts, estompés dans des plaines impersonnelles. Le langage y joue un rôle central. On reconnaît des voix régionales, mais, en même temps, en les faisant passer par une esthétisation du lexique local, on génère une impression d'universalité. Dans le conte « La herencia de Matilde Arcángel » de *El Llano en llamas*, nous lisons la description d'une pratique locale détaillée par un muletier. Mais sa façon de s'exprimer efface immédiatement les certitudes des régionalismes, qui nous donneraient un préjugé sur les sujets de ces terres :

Pero el día menos pensado, y sin que nos diéramos cuenta de qué modo, se convirtió en mujer. Le brotó una mirada de semisueño que escarbaba clavándose dentro de uno como un clavo que cuesta trabajo desclavar. Y luego se le reventó la boca como si la hubieran desflorado a besos. Se puso bonita la muchacha, lo que sea de cada quien.

Está bien que uno no esté para merecer. Ustedes saben, uno es arriero. Por puro gusto. Por platicar con uno mismo, mientras se anda en los caminos.

Pero los caminos de ella eran más largos que todos los caminos que yo había andado en mi vida y hasta se me ocurrió que nunca terminaría de quererla.

Pero total, se la apropió el Euremio.

Al volver de uno de mis recorridos, supe que ya estaba casada con el dueño de Las Ánimas. Pensé que la había arrastrado la codicia y tal vez lo grande del hombre. Justificaciones nunca me faltaron. Lo que me dolió aquí en el estómago, que es donde más duelen los pesares, fue que se hubiera olvidado de ese atajo de pobres diablos que íbamos a verla y nos guarecíamos en el calor de sus miradas (Rulfo, 2013, p. 169).

Même s'il est clair que le contexte est associé à un lointain mexicain par la manière dont le muletier conte sa sentimentalité, la couleur locale se dissipe dans le sentiment universel du désir. L'association au local disparaît alors qu'elle était caractéristique du régionalisme.

La façon qu'a Rulfo de narrer la vie dans les zones rurales a conduit à ce que l'on associe ses fictions à une critique sociale. Un de leurs aspects prédominants est la soumission pour cause de pauvreté. Sur ce thème, Ulrich Beck, célèbre entre autres raisons pour avoir créé le concept de « société du risque », affirme que dans la modernité les problèmes de répartition de la richesse, ne se limitent pas à rentabiliser la nature pour générer plus, mais tendent aussi à diminuer les risques liés à la technologie associée à la production de biens et de services. Pour ce chercheur :

On a mis sur le même plan la répartition des richesses socialement produites et les conflits liés à cette répartition, de même que dans certaines sociétés et dans certains pays (aujourd'hui essentiellement ceux de ce qu'on appelle le « Tiers-monde ») la pensée et l'action des hommes sont dominées par le caractère manifeste de la misère, la « dictature de la pénurie ». Dans ces circonstances propres à la société de la pénurie, on oriente le processus de modernisation (Beck, 2003, p. 37).

Selon Beck ce processus de modernisation : « Promettre de délivrer les hommes de leur pauvreté non méritée et leur dépendance » (2003, p. 37). La dictature de la pénurie, comme la définit Beck, saute aux yeux dans les citations précédentes. Les personnages semblent coincés dans un contexte où on ne les respecte pas comme citoyens et où leurs droits ne sont pas pris en compte. Rulfo critique l'état de pauvreté qui les poursuit, les condamne à être piégés dans un monde lointain où le bien-être ne parvient pas. L'aspiration sociale à diminuer la pauvreté est donc liée à la modernité. Les textes de Rulfo reviennent constamment sur la pauvreté, qui semble associée aux guerres internes qui ont frappé le Mexique. Dans « Nos han dado la tierra », Rulfo fait le lien entre l'impossibilité de labourer la terre et celle d'octroyer des moyens modernes pour la rendre productive :

–Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua.  
–¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riego. En cuanto allí llueva, se levantará el maíz como si lo estiraran.



– Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada nacerá.

– Eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra.

– Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano... No se puede contra lo que no se puede. Eso es lo que hemos dicho... Espérenos usted para explicarle. Mire, vamos a comenzar por donde íbamos...

Pero él no nos quiso oír.

Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes. Uno los ve allá cada y cuando, muy arriba, volando a la carrera; tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando (Rulfo, 2013, p. 42).

La modernité, en paraphrasant Marshall Berman, est une expérience vitale ou une posture philosophique, qui part des idées de la bourgeoisie du XVII<sup>ème</sup> siècle, et qui aboutit à l'individu, à l'acquisition de la conscience d'être dans le monde. La particularité de la conception que Berman a de la modernité, est qu'elle implique de vivre dans un contexte de paradoxes et de contradictions. L'auteur prend pour exemple le fait que nous vivions dans la contradiction d'être, à la fois, révolutionnaire et conservateur ; ou que face à de nouvelles possibilités d'expérience vitale et d'aventure, nous soyons effrayés face aux profondeurs nihilistes auxquelles mènent tant d'aventures modernes, anxieux de créer et de saisir quelque chose de réel même si tout se dissipe (Berman M. , 1998, p. XI).

Si l'on reprend ses idées, où tout le solide s'évapore dans l'air, les fictions de Rulfo mettent en question d'un point de vue moderne les institutions traditionnelles. L'Église, l'État, la famille, les valeurs sociales et politiques de la tradition –surtout celles qui ont été l'étendard de la Révolution– s'écroulent face à un monde incertain, incrédule, où toutes les certitudes se dissolvent depuis la bonté humaine jusqu'au temps et à l'espace.

# Chapitre 11. Les désillusions du sujet de la modernité dans la fiction rulfienne

yo no me preguntaría por qué morimos  
pongamos por caso; pero si quisiera saber  
qué es lo que hace tan miserable la vida  
[...] ¿dónde está la fuerza de nuestra  
miseria?

Juan Rulfo

L'éventail de sujets qui composent les textes de Rulfo, décrits à distance, pourraient paraître tels que ceux qui avaient régné dans la littérature mexicaine régionaliste, c'est-à-dire essentiellement des « campesinos ». Sans esquiver ces personnages attachés aux zones rurales, Rulfo parvient pourtant à se distinguer des écrivains du régionalisme. En effet, une partie du grand changement qu'a supposé son écriture a consisté à oser élaborer des personnages inédits dans la littérature. Sous le couvert du sujet rural, Rulfo s'est étendu sur la complexité des crises personnelles que vivaient les survivants des guerres qui ont frappé le Mexique. Ses sujets ne trouvent pas de sens à leurs vies et se dessinent en déambulant sans s'ajuster à la modernité. *Pedro Páramo* se dresse comme un texte qui, faisant honneur au contexte de modernité, fait montre d'un style complètement original et inclassable :

Experimental en el sentido en el que lo son aquellos libros que establecen sus propias reglas, *Pedro Páramo* saca a la modernidad mexicana de la historia como realmente pasó, de la historia como contexto o como continuum, para llevarla al espacio liminal donde, a fuerza de convivir con fantasmas, los cuerpos de esa historia pueden ser y dejar de ser y ser una vez más en su propio terror o en su sueño alucinado o en su interrupción redentora. Con

personajes fantasmagóricos que, sin embargo, se expresan en los registros más austeros de la oralidad cotidiana y desarrollándose en sitios liminales que pertenecen por igual a la geografía terrestre y al sueño o al más allá, la narrativa rulfiana se alejó de la reinante tradición realista latinoamericana, haciendo también caso omiso de los vínculos, para algunos connaturales, entre la anécdota y la narrativa (Rivera Garza, 2016, p. 93).

En ce sens, Rulfo a ouvert de nouvelles possibilités dans la représentation de personnages en littérature, ce qui a élargi l'horizon pour chercher comment penser l'âme mexicaine en générant de nouveaux sujets. Sur le thème des « sujets possibles », Elkin Rubiano note dans son texte « Sobre el "ágora global" y los "sujetos posibles": de la utopía tecnológica al enfoque crítico », qu'il vaudrait mieux explorer davantage la subjectivité collective et institutionnelle dans le capitalisme tardif, plutôt que d'analyser les « sujets possibles », comme Jameson le recommande. Rubiano ajoute : « Si en la utopía marxista se integraba la totalidad del ser, la unidad, como una posibilidad, en la utopía tecnófila los sujetos posibles se fragmentan en discontinuidades » (Rubiano, 2005, p. 108). Selon l'idée de Jameson, que la citation ci-dessus reprend, l'œuvre de Rulfo permet aussi d'explorer la subjectivité collective dans l'ère de la modernité, celle de communautés dévastées par le contexte d'instabilité, et qui subsistent sans avoir bénéficié du capitalisme.

À notre avis, les subjectivités que représente Rulfo symbolisent celles, fragmentées, de la modernité. Dans ses textes, on trouve un kaléidoscope de nouvelles individualités et identités, comme le « campesino » qui se présente comme un sujet à l'émotivité extrême et indéchiffrable. Ainsi, dans *Pedro Páramo*, les victimes racontent-elles les délits d'un puissant cacique, mais elles relatent aussi leurs propres délits. Michel Wieviorka, sociologue et voix spécialisée dans le thème de la violence, signale :

Disons-le donc nettement : la violence, dans d'innombrables formes, c'est la négation du sujet ; l'émergence de la victime est là pour le signifier, et inviter nos sociétés à y faire face. La poussée puissante du sujet, à travers l'émergence des victimes (mais aussi bien sûr, à travers de nombreux autres phénomènes) s'inscrit-elle nécessairement dans la logique qui vient d'être décrite d'affaiblissement des institutions, du politique et de l'État ? L'expérience montre qu'au contraire, elle peut contribuer à un aggiornamento dans lequel les systèmes politiques [...] se reconstituent, avec des politiques du sujet singulier (Wieviorka, 2012, p. 111).

Chez Rulfo, l'émergence des voix des victimes fait une place aux exclus ou stigmatisés. Dans ses narrations, est décrite une *violence généralisée* qui ne se limite pas aux dominants mais concerne aussi les dominés. Celle-ci est complexe car, selon Martín-Barbero, elle est parvenue à être acceptée comme banale et même naturelle. Les textes de Rulfo dénoncent cette naturalisation ou normalisation que pointe Martín-Barbero. Ils laissent lire en toile de fond diverses circonstances, que le sociologue espagnol décrit, telles que, par exemple : la désinstitutionalisation des organismes de l'État (appelés à maintenir la sécurité), le sentiment d'impuissance qui replie le sujet sur lui-même, la croyance en une malignité nationale et le développement du caractère tout-puissant du délinquant, entre autres. Dans « La Cuesta de las Comadres », la voix du protagoniste raconte comment d'ami des Torrico, il est devenu l'assassin de l'un d'eux. Les Torrico s'étaient emparés de la zone malgré une répartition supposément équitable. Peu à peu la zone s'est dépeuplée vu la peur qu'avaient les habitants d'affronter les frères convertis en caciques. L'assassinat d'Odilón Torrico pousse le frère survivant à chercher à assouvir sa vengeance à l'aveuglette. Bien qu'ayant agi en légitime défense, un élément suggestif du récit est le ton de « normalité » de la voix qui relate son crime :

Pero al quitarse él de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria, que yo había clavado en el costal. Y no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja. Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé (Rulfo, 2013, p. 53).

Dans ces récits la *violence généralisée* filtre et détermine les pratiques de la culture. La fiction montre le cycle de la violence entre victimes et bourreaux. Personne n'échappe au fait d'être un sujet marqué par le crime, et on représente la quotidienneté traversée par une brutalité toute-puissante et omniprésente. Dans *Pedro Páramo*, aucun personnage n'a la conscience tranquille et tous semblent traîner de lourdes fautes. Lors d'une scène dans l'église, qui incarne le lieu de rencontre de la collectivité, les fidèles n'échappent pas non plus à la culpabilité :

Se levantó del confesionario y se fue derecho a la sacristía. Sin volver la cabeza dijo a aquella gente que lo estaba esperando:  
–Todos los que se sientan sin pecado, pueden comulgar mañana.  
Detrás de él, sólo se oyó un murmullo (Rulfo, 2013, p. 263).

Une fois disparue la dualité manichéenne des bons et des méchants, la narration passe par des personnages dont la voix offre une réflexion sur les sources de la violence. Analyser comment la vie des sujets se déroule dans un espace sans loi, prouve la faille des projets nationaux, démontre comment l'ordre s'estompe. La rupture du respect de l'autre et les limites de la cohabitation deviennent patentes. L'environnement cesse d'être l'espace de l'intérêt collectif et se transforme en une géographie délimitée par la peur et la confusion. Dans « Diles que no me maten », nous assistons à une vengeance pour un assassinat ayant eu lieu des années auparavant. Faute de justice, l'assassin reste libre, mais un juge et des voisins tirent parti de lui, en profitant de sa peur. Finalement, le fils de l'homme qu'il a assassiné, un sergent, en profite pour faire justice sans passer par les canaux officiels :

- ¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que lo hagan por caridad.
- No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti.
- Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para sustos ya ha estado bueno. Dile que lo haga por caridad de Dios.
- No se trata de sustos. Parece que te van a matar de a de veras. Y yo ya no quiero volver allá.
- Anda otra vez. Solamente otra vez, a ver qué consigues.
- No. No tengo ganas de ir. Según eso, yo soy tu hijo. Y, si voy mucho con ellos, acabarán por saber quién soy y les dará por afusilarme a mí también. Es mejor dejar las cosas de este tamaño (Rulfo, 2013, p. 113).

Le regard offert réveille la méchanceté des hommes. Dans ce récit, le personnage se demande combien de temps encore il peut échapper à la dette d'une mort. On a l'impression que n'importe qui est susceptible de devenir un assassin, n'importe quel habitant accompagné de ses enfants et huit petits-enfants peut porter un mort sur son dos pendant 30 ans.

Comme dans un récit moderne, la sensation de décentrement dans les fictions rulfiennes provient de lieux devenant imprécis ; s'ils se réfèrent bien au Mexique, leur certitude initiale s'estompe peu à peu jusqu'à évoquer un non-lieu. Cela révèle un regard renvoyant techniquement et esthétiquement à une manière critique et réflexive, qui écarte l'idée que la violence est le simple résultat de la manière d'être des locaux. Dans ces fictions, le délinquant apparaît comme omnipotent face à l'échec de l'État, totalement absent pour régler la vie des citoyens. Dans la collectivité, on note la prédominance des

imaginaires de peur et l'inexistence de valeurs, suite à la perte des illusions politiques issues des promesses de la Révolution Mexicaine. Tout événement chez Rulfo est donc traversé par la violence, au point de transformer chacun des personnages :

Dans certaines expériences, la violence est suffisamment omniprésente, et sur une durée relativement longue, pour qu'on puisse considérer qu'elle constitue un élément central de la culture, qu'elle fait partie du contexte dans lequel se forme et plus encore se transforme sinon la personnalité, du moins la psyché (Wieviorka, 2012, p. 189).

Les récits envisagent la culture qui émerge du fait délictueux comme un amalgame entre le pouvoir destructeur des caciques et les rebelles, entre les dérives devant le manque de loi et les abus que permet la pauvreté. Le tout encadré dans un cauchemar quotidien, conséquence d'un État inapte, où chacun tente de régler les différences ou le malheur par ses propres moyens. Dans le conte « El hombre », on relate une double vengeance, narrée par les voix des assassins qui s'échangent les rôles de poursuivant et poursuivi, en quête chacun de sa propre justice :

El que lo perseguía dijo: "Hizo un buen trabajo. Ni siquiera los despertó. Debí llegar a eso de la una, cuando el sueño es más pesado; cuando comienzan los sueños; después del 'Descansen en paz', cuando se suelta la vida en manos de la noche y cuando el cansancio del cuerpo raspa las cuerdas de la desconfianza y las rompe".

– "No debí matarlos a todos –dijo el hombre–. Al menos no a todos". Eso fue lo que dijo.

La madrugada estaba gris, llena de aire frío. Bajó hacia el otro lado, resbalándose por el zacatal. Soltó el machete que llevaba todavía apretado en la mano cuando el frío le entumeció las manos. Lo dejó allí. Lo vio brillar como un pedazo de culebra sin vida, entre las espigas secas (Rulfo, 2013, p. 62).

Dans le récit, l'échange indique la spirale sans fin du manque de justice. La condamnation qui frappe les habitants se répète, à un moment quelconque la victime deviendra assassin et l'assassin victime. Construire des villages ne parvient pas à protéger les habitants des attaques des rebelles, du pouvoir autoritaire des caudillos ou des règlements de compte. Bien au contraire, cohabiter avec les autres semble être la source des préjudices.

Le thème de la violence a plusieurs dérives. Jesús Martín-Barbero note qu'en Amérique latine nous pouvons constater que certaines villes (comme Mexico ou Ciudad Juárez) se définissent par une *violence excesiva*, qui génère des formes archaïques cohabitant de façon contradictoire avec des dynamiques de vie propres à la modernité. Rappelons la fameuse phrase de Weber : « L'État est cette communauté humaine, qui à l'intérieur d'un territoire déterminé [...] revendique pour elle-même et parvient à imposer le monopole de la violence physique légitime » (Weber, *Le savant et le politique*, 2003, p. 118). Dans ce cas, l'État est le grand absent ; incapable d'avoir le monopole de la violence, il consent à ce qu'elle tombe aux mains de ceux qui peuvent exercer un contrôle sur les plus faibles.

La représentation d'une localité étouffante évoque une structure chaotique qui détermine la vie des sujets. Chez Rulfo, les villages ne sont pas un cadre ; une partie de l'histoire tient au poids qu'ils ont dans la vie de leurs habitants. À ce propos, nous voulons rappeler un livre, *Latinoamérica : las ciudades y las ideas*, de José Luis Romero. Romero mentionne, au sujet des villes massifiées, que l'incorporation de nouveaux sujets provenant de la campagne ou immigrants, les a fait confluer dans un espace déterminé par un état anémique. La société normalisée était témoin que ses normes s'avéraient caduques face à l'irruption de groupes qui se montraient violents. C'est pourquoi, selon Romero, il y a eu une accoutumance à la violence sans doute par le sentiment qu'elle seule pouvait donner accès à ce que la ville offrait (Romero, 2001, p. 375). Les récits rulfien paraissent décrire ces groupes qui se sont déplacés vers les villes. Le conte « La Cuesta de las Comadres », nous relate le déplacement de villageois à cause de la violence. Même si dans la narration on ne spécifie pas vers où sont partis les personnages, ils n'en ressemblent pas moins aux groupes sociaux que décrit Romero.

Dans le conte « Paso del Norte », devant la pauvreté et le manque de travail, un fils mal accueilli par son père, décide de partir gagner de l'argent à la ville pour subvenir aux besoins de sa famille. Dans ce récit on découvre les attentes forgées par rapport à la ville :

Me voy lejos, padre; por eso vengo a darle el aviso.

—¿Y pa ónde te vas, si se puede saber?

—Me voy pal Norte.

—¿Y allá pos pa qué? ¿No tienes aquí tu negocio? ¿No estás metido en la merca de puercos?

–Estaba. Ora ya no. No deja. La semana pasada no conseguimos pa comer y en la antepasada comimos puros quelites. Hay hambre, padre; usté ni se las huele porque vive bien.

–¿Qué estás ahí diciendo?

–Pos que hay hambre. Usté no lo siente. Usté vende sus cuetes y sus saltapericos y la pólvora y con eso la va pasando. Mientras haiga funciones, le lloverá el dinero; pero uno no, padre. Ya naide cría puercos en este tiempo. Y si los cría pos se los come. Y si los vende, los vende caros. Y no hay dinero pa mercarlos, demás de esto. Se acabó el negocio, padre.

–Y ¿qué diablos vas a hacer al Norte?

–Pos a ganar dinero. Ya ve usté, el Carmelo volvió rico, trajo hasta un gramófono y cobra la música a cinco centavos. De a parejo, desde un danzón hasta la Anderson esa que canta canciones tristes; de a todo, por igual, y gana su buen dinerito y hasta hacen cola pa oír (Rulfo, 2013, p. 141).

Selon Castoriadis, « Los individuos socializados, son fragmentos, que caminan y hablan de una sociedad dada »(1998: 313). Si nous transposons cette idée aux récits que nous avons commentés, nous faisons face à la voix de personnages qui parlent d'institutions minées. Nous pouvons ajouter qu'il existe bien une perspective dans les fictions de Rulfo, c'est qu'elles contestent la valorisation de la violence. Elles portent un regard angoissé devant le solde négatif causé par une violence qui ne se limite pas au cacique, à son caractère exhibitionniste, ou à la fascination qu'il exerce sur les villages. C'est le désespoir qui prie sur ordre, et qui fourgonne dans les imaginaires, où il est légitime pour la victime ou le subalterne d'user de violence. Dans le regard moderne, la réflexion tourne autour des institutions et de leur responsabilité. Elles permettent en effet une impunité qui crée un sentiment de résignation devant la violence, dont l'État est incapable de monopoliser l'usage légitime.

Réélaborer l'histoire de l'arrivée et de la traversée dans Comala, construit un dialogue semblant provenir de la répétition de récits personnels sur les rencontres avec la violence. Cela nous rappelle l'idée de Susana Rotker selon laquelle la violence engendre une crise dans le discours ; c'est à partir du « conte personnel » que l'on tente d'appréhender un panorama politique et économique archaïque qui ne cadre pas avec l'ère de la globalisation. La représentation de la trame sociale est donc une structure chaotique qui détermine l'existence des sujets :

La violencia produce crisis en todos los órdenes, también en el del discurso.  
Los individuos buscan sus propias articulaciones, repitiendo una y otra vez



los relatos personales, acaso a modo de exorcismo de una experiencia traumática, acaso para explicar un panorama político y económico cuya complejidad solo es aprehensible ahora a partir del pequeño cuento de una persona a otra [...] Ante la violencia los órdenes físicos y los órdenes de significados se entremezclan ; la lógica y la moral se dan la vuelta, adquiriendo una racionalidad propia que se quiere más allá del bien y del mal (Rotker, 2005, p. 181).

Si nous associons cette idée de Rotker aux personnages de Rulfo, nous constatons que ses fictions sont un long souffle d'individus qui tentent de raconter une vie affectée par la violence. Même s'il est clair que le langage soigné et poétique de Rulfo pourrait nous faire penser à une esthétisation de la violence, nous croyons que la façon dont il intègre ce thème lui permet de montrer un cycle destructeur où les victimes peuvent aussi devenir bourreaux. Son discours s'inscrit donc dans l'idée de la modernité de ne pas se résigner à la naturalisation de l'anomie, du chaos, du non-sens ni à l'irrationalité qui fomentent la violence. Écrire depuis ces subjectivités est une façon de résister au récit de l'acceptation de la violence comme un état quasi essentiel ou primitif, insurmontable chez les Mexicains.

Tant dans les contes de *El Llano en llamas* que dans le roman *Pedro Páramo*, le thème de la mort fait partie de la fascination qu'ils ont exercée. Dans *El Llano en llamas*, la mort est décrite comme un fait brutal qui est la métaphore de l'écroulement des accords de l'ordre social. *Pedro Páramo* semble condenser les craintes des personnages du recueil précédent, car il s'y met en scène un monde de l'au-delà où on ne se repose pas du nôtre, cruel et sans valeurs. Ce roman a même été la catapulte de l'image sombre et obscure de l'auteur. Bien que les contes de Rulfo tournent autour de la perte de la vie, l'univers fantasmagorique de son roman a réussi à créer un profond attrait. Carlos Fuentes qualifie ainsi *Pedro Páramo* :

Novela misteriosa, mística, musitante, murmurante, mugiente y muda, *Pedro Páramo* concentra así todas las sonoridades muertas del mito. Mito y Muerte: ésas son las dos emes que coronan todas las demás antes de que las corone el nombre mismo de México: novela mexicana esencial, insuperada e insuperable, *Pedro Páramo* se resume en el espectro de nuestro país: un murmullo de polvo desde el otro lado del río de la muerte. La novela, como es sabido, se llamó originalmente Los murmullos, y Juan Preciado, al violar radicalmente las normas de su propia presentación narrativa para ingresar al mundo de los muertos de Comala, dice:

–Me mataron los murmullos

Lo mató el silencio. Lo mató el misterio. Lo mató la muerte. Lo mató el mito de la muerte (Fuentes, 2011, p. 83).

Carlos Fuentes fait une description quasi homérique du roman ; dans une lecture très mêlée, qu'il croise, dans le traitement du thème de la mort, avec les mythes de la culture associés à une « essence » mexicaine et une exaltation des lettres. Selon lui, Rulfo transpose dans la littérature la charge de l'identité d'un pays fasciné et marqué par la mort.

Pour Julio Ortega, dans *Pedro Páramo*, l'extension de la vie terrestre après la mort annule les attentes religieuses :

En el infierno los muertos están presos, encadenados al lugar. En el infierno los muertos prolongan el sufrimiento de sus vidas la inocencia o la culpa de las mismas. No es un sufrimiento de sus vidas, la inocencia o culpa de las mismas. No es un sufrimiento religioso: los muertos de Comala no lamentan el no estar en algún cielo cristiano, lamentan sus propias vidas (Ortega, 1974, p. 139).

La citation de Julio Ortega nous amène évidemment à penser que cet enfer nie la croyance en Dieu, mais elle nous montre aussi un esprit nihiliste dans l'œuvre de Rulfo. Rappelons que Nietzsche conçoit le nihilisme comme une manifestation de la fatigue du savoir occidental qui, épuisé de soutenir la fiction métaphysique, trouve les valeurs morales dépourvues de sens et voit la croyance en Dieu comme un masque du néant. Fernando Vergara Henríquez, dans « Metáforas de la modernidad tardía: nihilismo y "muerte de Dios" en el pensamiento nietzscheano », nous explique la perte du sens de l'existence humaine comme une expérience typiquement moderne, dont le centre est « la mort de Dieu » que Nietzsche avait déclarée :

El sujeto pierde la confianza en los criterios con los que había guiado su existencia: la verdad se ha mostrado como el error más profundo y los valores han perdido su estimación, desdibujando el horizonte de "sentido". Un terrible vacío paralizante se instala en la conciencia porque sólo queda la tierra, este mundo terreno, desprestigiado, incluso despreciado por veinticinco siglos de plato-cristianismo racionalista (Henríquez, Marzo 2010, p. 102).

Si nous faisons le lien avec la citation ci-dessus, les personnages de Rulfo ont perdu la foi en la vie parce que cette dernière manque de valeur et de sens. Ils vivent sur le fil, se sentant menacés par la mort, face à la barbarie qui les entoure. Ils vivent autour de leurs morts, de leurs vengeances et du passé. La vie ne se déroule pas dans un présent et la prééminence des morts occupe tous les temps : passé, présent et même le futur de l'éternité. *Pedro Páramo* se tisse comme un dialogue de morts qui ne réussissent pas à se retrouver, et ainsi, même dans l'au-delà, les souvenirs douloureux ne s'effacent pas :

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos.

Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño... Creo sentir la pena de su muerte... Pero esto es falso.

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.

Siento el lugar en que estoy y pienso... (Rulfo, 2013, p. 263).

Tout le récit est marqué par la fragilité de la vie et l'impossibilité d'échapper aux horreurs qui s'y déroulent, car la mort est une extension des erreurs commises. Il n'y a pas de réconfort pour la vie. L'idée du pardon et du paradis que le catholicisme a diffusée, pour atténuer la dureté de la vie dans l'attente du ciel, se délite dans les morts qui déambulent avec leurs peines. C'en est terminé des attentes des promesses rédemptrices, du pardon et de la rencontre avec Dieu à la fin du calvaire. Selon Raymond Williams :

Human death is often the form of the deepest meanings of a culture. When we see death, it is in grief's natural that we should draw together- in grief, in memory, in the social duties of burial- our sense of the values of living, as individual and as a society. But then, in some cultures or in their breakdown, life is regularly read back from the fact of death, which can seem not only the focus but also the source of our values (Williams, 1966, p. 56).

Si nous pensons à la citation de Williams, la normalité avec laquelle la mort est planifiée et causée dans les textes de Rulfo, est une critique envers le Mexique. Envers

son déclin, envers la décadence d'une société qui, tout en arborant des idéaux d'égalité, la possibilité d'une juste répartition des terres et d'un État laïc, a fini par laisser échapper les sentiments les plus mesquins et destructeurs de l'ordre social ; les proches se détruisant entre eux. Dans le conte « El Llano en llamas », nous voyons la tragédie disséminée par la violence de la Révolution, dans un personnage, du clan des partisans de Pedro Zamora, auteur de nombreux délits. À sa sortie de prison, il tombe sur une femme qui l'attend pour lui présenter son fils, engendré au beau milieu d'une histoire de rapine après qu'il a assassiné le grand-père et violé la mère de l'enfant :

Yo entonces pensé que me esperaba para matarme. Allá como entre sueños me acordé de quién era ella. Volví a sentir el agua fría de la tormenta que estaba cayendo sobre Telcampana, esa noche que entramos allí y arrasamos el pueblo. Casi estaba seguro de que su padre era aquel viejo al que le dimos su aplaque cuando ya íbamos de salida; al que alguno de nosotros le descerrajó un tiro en la cabeza mientras yo me echaba a su hija sobre la silla del caballo y le daba unos cuantos coscorrónes para que se calmara y no me siguiera mordiendo. Era una muchachita de unos catorce años, de ojos bonitos, que me dio mucha guerra y me costó buen trabajo amansarla.

–Tengo un hijo tuyo –me dijo después–Allí está.

Y apuntó con el dedo a un muchacho largo con los ojos azorados:

–¡Quítate el sombrero, para que te vea tu padre!

Y el muchacho se quitó el sombrero. Era igualito a mí y con algo de maldad en la mirada. Algo de eso tenía que haber sacado de su padre.

–También a él le dicen el Pichón– volvió a decir la mujer, aquella que ahora es mi mujer–. Pero él no es ningún bandido ni ningún asesino. Él es gente buena.

Yo agaché la cabeza

(Rulfo, 2013, pp. 111-112)

*Pedro Páramo* met en évidence la chimère de la bonté humaine dans des histoires marquées par la mort, comme résultat de la vengeance, de la cruauté et des mauvais traitements. Si nous reprenons l'essai *Modern Tragedy* (1966) de Raymond Williams, la tragédie est personnelle et générale. Ce n'est pas simplement une mort et une souffrance ou un accident, ce n'est pas non plus une réponse à ces derniers. Pour l'auteur, c'est un

type particulier d'événement et de réponse qui sont véritablement tragiques et qu'une longue tradition incarne :

The connection between tragedy and death is of course quite evident, but in reality, the connection is variable, as the response to death is variable. What has happened in our own century is that a particular post-liberal and post-Christian interpretation of death has been imposed as an absolute meaning, and as identical with all tragedy. What is generalized is the loneliness of man, facing a blind fate, and this is the fundamental isolation of the tragic hero (Williams, 1966, p. 57).

Pour Williams, la tragédie n'est pas en association automatique avec la mort. Il est probable que dans les récits de Rulfo, la mort soit une tragédie dans la mesure où elle perpétue des éléments tragiques comme ceux qu'exemplifie Williams : la solitude, un destin fatal, la désolation... Rulfo offre une autre interprétation de la mort, que celle post-libérale et post-chrétienne qu'évoque Williams, comme quelque chose de résiduel qui revient de temps à autre. Il se peut que dans *Pedro Páramo* la tragédie ne soit pas la mort mais la vie, prolongée par le désespoir et la douleur, dans le royaume de la mort qui éternise tout sans rien modifier. Souvenons-nous que la surprise du lecteur, découvrant Juan Preciado enterré aux côtés de Dorotea, est due au fait de s'apercevoir que ce qu'il a écouté, est la construction d'une histoire depuis la mort. La structure du roman estompe les coordonnées d'un rêve éternel :

En la primera mitad, la muerte contamina la vida; en la segunda, la vida contamina la muerte. A pesar de la doble perspectiva, la muerte prevalece sobre la vida, siendo ella el único y verdadero presente. Es decir, que la vida, al conocerla nosotros, está allí presentada como algo ya pasado [...] Todo en esta novela tiende a hacer desaparecer los límites entre vida y muerte. Rulfo, de una manera bastante efectiva, penetra en la conciencia mexicana y desde allí nos da un daguerrotipo morboso, pero deformador, de la existencia. La muerte es un acontecimiento de lo más natural, que no parece oponerse a la vida sino completarla, hacerla total. Se nota, así como todos estos seres reaccionan casi inalterados frente al conocimiento de la muerte (Noriega, 2017, p. 85).

L'anthropologue Michael Taussig affirme que la mort est source d'un élan vital, magique, de grâce et de pouvoir (Taussig, 1992, p. 19). En tant que collectivité, prendre

en mains ce stade magico-puissant nous parle de l'échec de l'élan créateur, devenu destructeur, et par conséquent de la désillusion du projet modernisateur.

Les fictions de Rulfo nous proposent un chemin alternatif, produit en discussion avec le discours historique, pour enquêter sur l'échec du projet modernisateur, à partir du regard des classes qui n'ont pas été privilégiées. Cela révèle peut-être comment dans la littérature réapparaissent les symptômes d'un deuil non surmonté, d'un mal-être qui cherche encore une réponse et tombe sur l'inexistence de futur. C'est pourquoi la mort est perçue comme une répétition des erreurs de la vie. En outre, ces textes indiquent une critique à l'égard de l'autoritarisme, d'une société qui en est le terrain fertile. Une perspective pessimiste cherche à accuser les liens de l'identité nationale, pour reproduire ainsi un regard très sombre sur les attentes liées au fait d'être modernes ; elle nous définit donc comme des héritiers méritant un destin tragique et perpétuel.

Le thème de la mort sera fondamental non seulement dans ses fictions, mais dans la manière dont Rulfo s'est construit comme figure d'auteur. Sa prééminence a été liée par la critique aux événements tragiques de son enfance et au décès de ses proches ; elle sera décisive dans la manière de raconter sa biographie. Bizarrement, l'auteur a une réaction mimétique avec ce thème et, comme nous le constaterons dans le chapitre correspondant aux portraits, au fur et à mesure qu'il avancera en âge, son visage renverra de plus en plus à l'idée de la mort.



# Chapitre 12. L'auteur comme sujet excentrique : de la légende du talent naturel au mystère du silence

Un auteur serait-t-il désormais son visage  
plus que son texte ?

Jean-François Louette

Le mensonge, affirmation de belles choses  
inexactes, est le but même de l'art

Oscar Wilde

Nous allons maintenant poursuivre notre analyse en suivant comme concept fondamental la *trajectoire d'auteur* ; soit un ensemble de positions et de relations permettant d'accumuler un capital symbolique, qui se traduit dans la façon dont un auteur se présente dans le champ littéraire. Dans le prologue à l'édition de la *Sociología de la cultura*, de Bourdieu, Néstor García Canclini notait qu'en prétendant expliquer la structure de tous les champs selon la tension que pose la distinction de ceux qui possèdent le pouvoir, et la prétention de ceux qui y aspirent, Bourdieu laissait de côté des aspects importants pour leur analyse. Un de ces aspects, mentionnés par Canclini, est que cette théorie ne tient pas compte de ce qui se passe spécifiquement dans chaque champ, perdant ainsi la problématique intrinsèque de chaque pratique (1990, p. 20).

L'exemple de Rulfo se présente d'une manière particulière, qui oblige à comprendre la pratique littéraire en parallèle à la figure d'auteur. Dans son cas, la stratégie d'entrée est déterminée par deux œuvres fondamentales qui seront combinées



avec une image d'auteur énigmatique. En ce sens, il est fondamental que notre analyse comprenne la construction de l'identité créée par un écrivain. José Luis Diaz a étudié l'auteur comme une instance « imaginaire » cruciale pour comprendre les positions littéraires. Pour Diaz, l'écrivain devient lui-même un personnage, une posture, un rôle, une image à incarner :

Comprendre la spécificité de l'espace littéraire suppose certes qu'on admette que tout y est signe, marque, mot, coupés de toute simplicité. Mais cela oblige aussi à prendre en considération la dimension fantasmatique de la pratique littéraire, ce jeu de rôles dans lequel il s'agit, pour l'auteur comme pour le lecteur d'« essayer des identités » (Diaz J.-L. , 2007, p. 17).

Le concept créé par Diaz de « l'écrivain imaginaire », comme un auteur qui se fait ou se laisse représenter (Diaz J.-L. , 2007), nous renvoie à l'idée de mythe. Un mythe auquel l'écrivain lui-même a contribué dans une image d'homme génial mais extrêmement introverti. Jérôme Roger assure que la mythocritique est un recours nécessaire pour mettre à jour les mythes élaborés sur les auteurs et interpréter leurs légendes (Roger, 2002). Cette idée va au-delà du récit de la biographie, elle passe par un questionnement et une interprétation des légendes autour d'un auteur comme s'il était lui-même un personnage de ses fictions :

Une mythocritique des auteurs reste sans doute à entreprendre pour l'ensemble de la littérature enseignée, non seulement comme analyse de « l'imagerie d'auteur » [...], mais aussi comme interprétation nécessaire des légendes de l'auteur considéré comme personnage de son « œuvre » [...], la légende étant ce qui prend précisément forme à travers les textes en tous genres qui gravitent autour de l'œuvre proprement dite mais qui font corps avec elle (Roger, 2002, p. 25).

Pour réfléchir sur la vie sociale de la littérature, nous croyons que l'image attrayante de Rulfo a été encouragée par la réception très positive de la critique envers son œuvre et par l'admiration qu'elle a éveillée chez les lecteurs. Il est surprenant qu'un auteur garde son prestige au sein de la critique et auprès du public alors qu'il n'a pu poursuivre son œuvre. Étonnamment, le silence de Rulfo n'a pas été contreproductif, au contraire, tout un mythe s'est bâti autour. Le cas de Rulfo est particulier car il représente l'écrivain « antiletrado », l'ascension de l'homme du peuple dans la république des

lettres. On peut observer cette perception dans l'article « *El Llano en llamas, una historia de su escritura y su publicación* », où Roberto García Bonilla commente :

El 30 junio de 1945 la *Revista América* publica el primer texto que de Juan Rulfo (1917-1986) se conoce: el relato “La vida no es muy seria en sus cosas”. Él acababa de cumplir 28 años. Así se inicia, editorialmente, una de las carreras literarias más extrañas y sorprendentes de la literatura hispanoamericana. Pero su gestación como escritor comienza en el verano de 1932, cuando abandona el orfanatorio Luis Silva de Guadalajara; regresa a San Gabriel y se dedica a leer febrilmente. Al concluir el sexto grado del orfanatorio, intentó ingresar a la Universidad de Guadalajara, pero una larga huelga –que se prolongó por más de dos años– le llevó al Seminario Conciliar de San José en Guadalajara: el escritor señaló “No me gusta el seminario, no quiero ser padre, pero me voy porque quiero recorrer el mundo” (García Bonilla, 2003).

On note dans la citation de Roberto García Bonilla qu'il attribue l'origine de l'écriture rulfienne à une circonstance biographique. Même si le chercheur part du moment où Rulfo a été publié pour la première fois, il comprend la « gestation de l'œuvre » dans le fait que l'auteur devient orphelin. Il souligne aussi l'idée de la mobilité sociale malgré le manque d'éducation supérieure, il décrit un génie qui est capable de se déplacer socialement, la trajectoire d'un villageois se convertissant en intellectuel. L'image se compose, d'un côté, de la récupération du Mexique qui a permis que ceux qui ont tout perdu pendant la guerre retrouvent un statut, et de l'autre côté, le mythe du talent naturel irréprouvable.

À propos de l'image des écrivains, José Luiz Diaz déclare qu'une des lois de la lecture est de pouvoir s'appuyer dessus : “Les écrivains eux-mêmes viennent souvent au-devant d'un tel désir. Préfaces, confidences, articles de presse, photos... Par ces moyens, l'auteur gratifie le lecteur d'une manne de signes par lesquels il se trouve transformé en « personnage » (Diaz J.-L. , 2000, p. 26). Paradoxalement, Rulfo est devenu un personnage grâce à son refus d'être qualifié d'écrivain, de photographe ou d'intellectuel.

Juan Rulfo construit son nom d'auteur<sup>30</sup> à partir d'une position qui ne se limite pas à la sphère littéraire. Nous ne l'affirmons pas seulement à cause de son œuvre peu

---

<sup>30</sup> Michel Foucault établit la notion de « fonction-auteur », qu'il définit comme la construction d'une instance à partir de quatre critères : la valeur, la cohérence, le style et le moment historique (Foucault, 1971).

abondante, mais aussi en raison de son incursion dans le domaine de la photographie et de l'importance qu'a eue sa biographie. Ses diverses positions d'écrivain se posent comme différents lieux d'énonciation, où l'auteur profite des transformations du champ littéraire pour inscrire depuis des lieux variables une production alternative, au-delà de la fiction :

Además de los cientos de textos introductorios y cuartas de forros que escribió siendo editor en el Instituto Indigenista, se conocen unos 60 textos entre prólogos, presentaciones, ponencias, monografías; existen unos 400 más sobre arquitectura, casi todos inéditos. También fue un creador excepcional de imágenes (Bonilla, 2017, p. 37).

Selon la chercheuse Gisèle Sapiro, spécialiste de sociologie de la littérature et du champ littéraire, l'idée de l'écrivain comme sujet singulier passe par la possibilité que chaque auteur puisse construire une trajectoire unique. C'est grâce à cette capacité à unir des positions différentes que se bâtit un chemin original : « C'est par leurs trajectoires que les individus se singularisent » (Sapiro, 2014, p. 80). Pour cette chercheuse, la faculté de chaque auteur de construire une trajectoire unique est un moyen de se convertir en un écrivain singulier sur la carte des positions. La stratégie est liée au type d'options socialement disponibles pour ceux qui participent à un champ. Il est donc logique que la stratégie d'un auteur désireux de consécration ait été de s'aligner sur les préceptes de l'apogée de la modernité.

Nous aimerions revenir en arrière pour reprendre l'idée de l'auteur comme sujet excentrique en Amérique latine. Rappelons le livre *Los raros* (1896) où Rubén Darío a brossé les portraits de vingt-et-un écrivains<sup>31</sup> après un séjour en Europe, où il avait été en contact avec les symbolistes français. Darío, installé à Buenos Aires, publie dans le journal *La Nación*, ces comptes-rendus sur la vie et l'œuvre d'auteurs qu'il admirait et considérait osés et novateurs. Il valorise la bizarrerie en raison de la connotation d'exclusivité, du monde original de l'auteur. Il la comprend dans l'extraordinaire, le peu courant, le remarquable, l'exceptionnel et la valorisation du singulier.

---

<sup>31</sup> Parmi les auteurs étudiés par Darío nous trouvons : Edgar Allan Poe, Leconte de Lisle, Paul Verlaine, le comte Auguste Villiers de L'Isle-Adam, León Bloy, Jean Richepin, Jean Moréas, Rachilde, George d'Espargès, Augusto de Armas, Laurent Tailhade, Fray Doménico Cavalca, Eduardo Dubus, Teodoro Kannon, Le comte de Lautréamont, Max Nordau, Henrik Ibsen, José Martí et Eugenio de Castro.

Ce type d'associations avec l'idée d'écrivain a conduit à ce que la construction d'un profil singulier fasse partie de l'accès à la consécration littéraire. Pour la chercheuse Gisèle Sapiro : « La notion de stratégie est également féconde pour étudier les univers de la création, où les individus doivent s'imposer, se faire un nom pour exister. Les stratégies d'auteur visent à accumuler du capital symbolique afin d'accéder à la consécration » (Sapiro, 2014, p. 82). Dans ce champ de luttes qu'est le champ littéraire, chaque auteur doit tenter de chercher une série de stratégies lui permettant de mettre au point le profil qui déterminera son œuvre. En ce sens, une œuvre littéraire ne circule pas seulement grâce à sa qualité littéraire mais aussi grâce à la capacité qu'a un auteur de représenter, dans son profil d'individu, la singularité de son œuvre. Le corps de l'écrivain devient donc la prolongation de son œuvre. Les photos, interviews, récits biographiques viennent compléter cet être mystérieux qui, dans son caractère bizarre, se convertit en sujet créatif. Sapiro atteste que : « La vie de l'écrivain et son œuvre sont objet de mise en scène et de culte, donnant lieu à des "stratégies d'auteurs" » (Sapiro, 2014, p. 83). La biographie se transfigure ainsi en une forme de culte de ce sujet étrange, créateur d'une œuvre singulière, qui refuse de respecter les règles préconisées par le pouvoir littéraire et qui, grâce à son excentricité, justifie sa valeur littéraire, puisqu'il apporte quelque chose de nouveau à l'horizon de la création littéraire. La construction d'un nom d'auteur devient l'amalgame qui donne un sens à ces multiples plans entre l'image que l'auteur projette et son œuvre :

¿Fue el burro que tocó la flauta, una suerte de idiota en estado de gracia a quien la inspiración poética tomó con virulencia para arrojarlo exhausto, una vez escritas dos breves obras maestras, hacia la esterilidad? ¿O más bien fue un moderno excepcional cuyo atormentado temple ético le impidió volver a publicar, sabedor de que su mensaje había sido transmitido de una manera tan perfecta que cualquier redundancia habría ido en demérito de su posteridad? ¿Desde fines de los años cincuenta del siglo pasado Rulfo continuó escribiendo novelas y cuentos que acabó por destruir, insatisfecho, antes de su muerte, o en realidad no volvió a redactar más que escasos y vacilantes borradores, aplastado por la fama, requerido con urgencia por el mundo (Domínguez Michael, 2004).

Dans l'espace de la modernité, l'image de l'auteur se complexifie avec les médias, la diversité du marché éditorial et la possibilité de faire circuler les images et interviews des auteurs parmi un plus grand nombre de lecteurs. Rulfo a su donner une place

importante au lecteur, l'impliquer, pour construire une œuvre pleine d'ellipses, comme sa propre vie publique, même si elle était plus que protégée dans le privé :

Cuando Rulfo, según le comentaba a Jorge Ruffinelli, le quitó cien páginas al original de *Pedro Páramo* fue porque se dio cuenta de que muchos párrafos resultan demasiado explícitos, daban explicaciones en exceso, y optó por dejar hablar a las elipsis, que los significados cuajaran en las oquedades de lo implícito "Fui dejando hilos colgando para que el lector cooperara. Si el lector no coopera no lo entiende. Se toma la libertad de ponerle lo que falta" dijo Rulfo en su conferencia en Caracas en 1974 (Campbell, 2003, p. 15).

Cette anecdote nous laisse à penser que le lecteur a tenu un rôle fondamental dans l'œuvre de Rulfo. Non seulement en déchiffrant les textes mais aussi en rassemblant les pièces du puzzle de l'auteur. Rulfo a bénéficié de lecteurs qui suivaient ses interviews, sur la piste d'une éventuelle publication. De même, l'attitude active requise pour décrypter ses textes dotés de structures compliquées et peu évidentes, a été un grand appât pour les lecteurs : « C'est le lecteur qui fait du texte ou de tel ou tel de ses épisodes un symbole plutôt que rien, c'est lui qui donne au texte le droit de lui parler de lui et du monde. Les signes pris pour échantillon du sens "véritable" relèvent d'une sélection arbitraire et parfaitement subjective » (Quet, 2011, p. 137).

Dans le cas de Rulfo, le portrait de l'auteur a été construit à la manière d'un personnage excentrique, à partir d'une biographie encadrée par une tragédie et pleine de confusions. L'idée d'un sujet attristé et marqué par l'exclusion. L'image du début de sa vie le poursuivra pour le restant de ses jours ; bien que, dès la publication de ses premiers textes, son histoire laisse les ennuis loin derrière. Au niveau littéraire, après la parution de ses contes, son succès ne se démentira jamais.

Sans douter de la rénovation des pratiques narratives correspondant aux attentes du champ littéraire de son époque –modernité, universalité et originalité–, quelques critiques ont accordé à Rulfo une importance allant au-delà du fait littéraire. Ils lui ont donné la célébrité à partir d'une lecture de la critique sociale proposée dans son œuvre :

Rulfo con su obra ha profundizado en conflictos locales, al replantear la condición humana universal desde perspectiva y circunstancia americanas, logrando así una interpretación de la existencia jalisciense y una revelación del hombre. En posesión de una voluntad de examen de denuncia y, en último

término, de transformación de la realidad, su actitud ha de ser considerada como la de un intento por restituir la justicia en el mundo (Coddou, 1974, p. 69).

Mais malgré toute cette célébration de la part de la critique, la notoriété de Rulfo a été profondément liée à sa biographie. Pensons à l'interview de Rulfo qu'a réalisé Joaquín Soler Serrano dans le programme « A fondo » (1977) ; l'intervieweur commence par demander à Rulfo qu'il raconte l'histoire de sa famille avant de mentionner son œuvre. Lors de ce même entretien, Soler Serrano revient sur les imprécisions autour de la naissance de Rulfo, ce à quoi l'écrivain répond qu'il est originaire de Pulco. Notre auteur parvient donc à ajouter un nouveau nom à la liste de ses possibles lieux de naissance. Comme nous le voyons, l'interview exprime l'idée que l'écriture de Rulfo débute avec la mort de son père et non par choix littéraire. Ce sont des faits biographiques et non la technique avancée par l'auteur qui amorcent sa carrière. Dans cette conversation, on note que sa trajectoire d'écrivain est définitivement liée à sa vie. Le silence de l'écriture a été compensé par la rédaction d'une biographie qui s'est construite au-delà des lettres : dans les interviews, dans les photographies qu'on a prises de lui tout comme dans ses autoportraits et y compris dans son rôle de photographe.

Les confusions autour de la figure de Rulfo ont été telles qu'elles ont traversé son œuvre. Selon Felipe Vázquez il existe une quantité énorme de variantes dans les textes de Rulfo et il nous pose une question suggestive : « ¿Por qué una obra tan breve, escrita en lenguaje ascético y preciso, ha dado pie a innumerables confusiones? » (Vázquez, 2010, p. 190).

Roberto García Bonilla, dans son article « Rostros biográficos de Juan Rulfo », souligne l'énigme que l'auteur a forgée à propos de sa vie. Les imprécisions de sa biographie sont une constante remontant, comme nous l'avons mentionné, à sa naissance :

El mito, fundamental en el escritor jalisciense, es simiente de su posteridad. ¿Dónde termina la realidad de los hechos y dónde se inicia el rumor?: complejo proceso de comunicación que reinventa y actualiza su ambigüedad en cada nuevo pronunciamiento. El rumor es caldo de cultivo de las leyendas en un personaje tan huidizo como Rulfo, quien, además, podía cautivar a sus interlocutores con monólogos provenientes, por ejemplo, de rancheros, cuyas anécdotas enriquecían la reconstrucción de la memoria y podían acabar como

historias espontáneas que se irrumpían y desaparecían como soplos de experiencias propias. Las declaraciones, los proyectos inconclusos del personaje (García Bonilla, 2008, p. 78).

Il est notoire que dans les interviews –qui d'ailleurs s'enquéraient habituellement plus de sa biographie que de son œuvre- Rulfo a indiqué divers lieux de naissance. Reina Roffé dans *Juan Rulfo. Biografía no autorizada*, précise que l'écrivain de Jalisco (car la seule chose dont on est sûr, c'est qu'il est né dans l'état de Jalisco) n'aurait pas seulement jeté la confusion par rapport à son lieu de naissance, mais qu'il aurait même menti à propos de la date. Selon Roffé, l'auteur a toujours mentionné l'année 1918, or ses actes de naissance et de baptême sont datés de 1917.

En outre, les imprécisions au sujet de la vie de Rulfo sont même parvenues à mettre son écriture en question. Une anecdote célèbre rapporte l'entretien que Rulfo a eu à l'Université centrale du Venezuela, où il raconte que son écriture n'est autre que la transcription des histoires qu'inventait son oncle Celerino :

Yo tenía un tío que se llamaba Celerino. Un borracho. Y siempre que íbamos del pueblo a su casa o de su casa al rancho que tenía él, me iba platicando historias.

Y no solo iba a titular los cuentos de El Llano en llamas como los Cuentos del tío Celerino, sino que dejé de escribir el día que se murió. Por eso me preguntan mucho por qué no escribo: pues porque se me murió el tío Celerino que era el que me platicaba todo... Pero era muy mentiroso. Todo lo que dije eran puras mentiras y, entonces, naturalmente escribí puras mentiras. Algunas de las cosas que me platico él fueron, precisamente, sobre la guerra de los Cristeros, el bandolerismo, la miseria que él había vivido (Rulfo, 1992, p. 451).

Ce jeu de dupes place quasiment Rulfo dans une position d'anti-écrivain, en fondant sa fonction sur un geste homérique, celui de recueillir les voix de l'oralité sous sa plume. C'est une construction de carrière littéraire à partir de l'écho, car ses années de silence ont été plus nombreuses que celles consacrées à l'écriture.

Après ses textes magistraux viendront les jeux avec des textes mineurs, des scénarios, des fragments ou des promesses non tenues. Il semblerait que chaque brouillon de Rulfo comptait pour rappeler que son travail consistait à écrire. Rulfo décline toute responsabilité dans la publication de ses textes et nie, dans des anecdotes, s'être mobilisé

pour faire circuler ses textes mineurs. Dans un parallélisme proche du geste kafkaïen, Rulfo commente les vicissitudes subies par ses publications. Dans une interview où on l'interroge sur le fragment de son roman inachevé « Un pedazo de noche », Rulfo déclare qu'il ne souhaitait pas le publier mais qu'un ami lui en a demandé un chapitre pour le faire paraître. À propos du texte marginal d'un roman qu'il n'a jamais terminé, « La soledad del padre casado », publié des années après l'avoir remis au directeur d'une revue de réfugiés espagnols au Mexique, il commente :

¡Ah!, sí, es cierto. No me acordaba. Un pedazo de noche fue la primera novela que yo empecé a escribir [...] muy retórica muy llena de cosas. Esa era una novela urbana. El personaje central era la soledad [...] Yo nunca me he opuesto a que le añadan o le quiten lo que quieran. Así que mañana, si ven el libro con más páginas de las que tiene normalmente, pues son los editores los que se encargan de eso. Yo no meto las manos. Eso es lo triste, ¿no? No sé si será una tontería: de que soy tonto soy tonto, pero de que les permito que hagan con mis libros lo que quieran, pues eso es apatía, ¿no? Pos ¡que hagan lo que quieran, si quieren publíquenlo si quieren déjenlo de publicar! (Rulfo, 1996, p. 461).

Dans l'interview que nous citons, Rulfo s'étonnait de ces publications tardives en laissant entrevoir qu'elles avaient eu lieu sans son plein gré. Comment comprendre ces écrits marginaux et que nous disent-ils sur la position de l'auteur ? Ont-ils été une façon pour lui de continuer à être un écrivain après trois décennies de silence ? Ou font-ils plutôt partie de sa stratégie pour rester sur la carte littéraire ?

En tout cas, la stratégie a payé et les lecteurs sont demeurés fidèles à l'écrivain. Cette corrélation donne au lecteur l'impression que, derrière le personnage silencieux et excentrique, il y a un coup de génie énigmatique à découvrir : « Tout lecteur a besoin de dériver sur la personne physique des personnages et de la figure de l'auteur de cette fiction en cours [...] Le lecteur a besoin de concrétiser ses fantasmes de lecture. Il a besoin qu'ils répondent à une instance de la réalité et de l'activité subjective de lire » (Bernas, 2006, p. 111). Manuel Duran affirme qu'il existe trois types de lecteurs de l'œuvre de Rulfo :

Creo que los admiradores de Juan Rulfo –cada día más numerosos, más entusiastas, más seguros en su admiración– pueden también quedar divididos en tres grupos. El primero lo forman los que creen que lo mejor del arte de Rulfo se halla en sus cuentos, en ese hermoso y variado libro titulado El Llano



en llamas (Yo pertenezco a ese grupo). El segundo núcleo opina que la novela *Pedro Páramo*, versión moderna y existencial del “Purgatorio” se lleva la palma. El resto de los admiradores de Rulfo –sin duda los más entusiastas, los más apasionados– ponen su fe en el Rulfo “invisible”, en las obras en proyecto que algún raro lector privilegiado ha conseguido atisbar en parte, y que resultara probablemente –posiblemente– superior a todo lo que de este autor conocemos (Duran, 1974, p. 111).

Le cas le plus emblématique des promesses littéraires non tenues par Rulfo est le roman *La cordillera*, titre qu'il a commenté dans des interviews en 1966 et dont il a annoncé la publication pour 1967. Par la suite, dans d'autres interviews de la fin des années 70, il l'a encore mentionné ; mais dans une interview de 1974, l'écrivain affirme « l'avoir jeté ». Parmi ses jeux, dans une interview Rulfo compare sa façon de mentir à l'attitude de García Márquez avec *Otoño del patriarca*, une fiction promise par ce dernier dans de nombreuses interviews (un texte qui, comme nous le savons tous, a bel et bien vu le jour). Mais Rulfo ne cesse d'embrouiller ses histoires à partir du nom qu'il s'était construit dans les années 50. Son capital symbolique sera si grand qu'il se permettra de badiner au nez et à la barbe des intervieweurs, qui considéraient que faire parler cet écrivain de la parcimonie et de la méditation était en soi un succès :

P: Su novela *La Cordillera*, ¿ha sido terminada, está en preparación o la ha desechado?

JR: Sí, ¡ya la tiré a la basura! Sí, *La Cordillera* no existe. En realidad nunca existió. Es que siempre le preguntan a uno: – “Y ahora ¿qué está escribiendo usted?” – “Estoy escribiendo una novela”. – “¿Cómo se llama?”. Pues así se van: “¿de qué se trata?” [...]. No la escribí nunca. [...] Invento uno que está escribiendo *La Cordillera*, por ejemplo. Ora, yo había inventado varios títulos, los tenía anotados: *La Cordillera*, *Memoriales*, porque hay algunos a los que el título no les parece: – “Oye, ¿qué es eso de *La Cordillera*, no me suena!”. – “Bueno pues le ponemos de otro modo. Tiene como título provisional este, pero...”. En realidad, no es nada... Yo sí tenía escritas muchas páginas de eso que se iba a llamar así pero se dio una atascada de pronto que ya no me permitió seguir adelante, y entonces la tiré (Rulfo, 1996, p. 460).

Autre exemple de texte marginal : la publication de *El gallo de oro*, un roman court qui sera adapté comme scénario au cinéma par Gabriel García Márquez. Comme tout ce qui concerne Rulfo, ce texte naît lui aussi autour d'imprécisions. Dans certains passages,

on affirme que la première intention au sujet de ladite œuvre était de la destiner au milieu cinématographique. Or Rulfo a assuré que *El gallo de oro* n'était pas un scénario mais un roman inédit :

En el argumento de *El gallo de oro*, el autor realizó operaciones semejantes a las que utiliza en textos estrictamente literarios, y nunca se nota un cambio de registro aun a sabiendas de que es otro género que estaba desarrollando. Se percibe sobre todo una constante en la presentación de paisajes descriptivos que –aunque repita iconos explorados del cine, como ya dije– Rulfo rediseña para llevarlos a su propio universo estilístico (Costa, 2006, p. 374).

Rulfo a commencé à l'écrire vers 1956 et il le terminera en 1958. Comment comprendre ce texte qui a vu le jour au cinéma et ne sera publié que postérieurement ? Le film également intitulé *El gallo de oro*, diffère du roman sur certains points. Il a été tourné en 1964 (mis en scène par Roberto Gavaldón) ; une seconde adaptation a été réalisée en 1986 par le cinéaste Arturo Ripstein sous le titre de *El imperio de la fortuna*. Il est nécessaire dans ce texte de prendre en compte le changement de registre. Selon Marshall McLuhan : « Le cinéma est apparu à une culture fortement alphabétisée et mécanisée comme un monde où il n'était ni rêve ni illusion que l'argent ne puisse acheter [...] Des segments spécialisés d'attention ont disparu au profit de la totalité du champ et nous pouvons désormais dire le plus naturellement du monde : « Le message, c'est le médium » (Luhan, 1968, pp. 30-31).

Bien qu'en 1980 le roman soit publié, vu que le texte a été lié à celui du cinéma et vu sa distance stylistique et esthétique avec les textes fondamentaux de Rulfo, il a été considéré comme une pièce mineure dans son œuvre et on ne le mentionne pas comme un ouvrage fondamental de l'auteur :

La aparición, en marzo de 1980, de algunos textos escritos por Rulfo en los años sesenta ha roto, en alguna medida, un silencio narrativo que se alargaba desde 1955. La consagración literaria de Rulfo se fue consumando en los años siguientes, hasta dar paso a una mitificación del escritor, que hablaba siempre de nuevas obras literarias que pronto aparecerían, pero que la realidad ha desmentido. Ya por el año 1965 mencionaba la existencia de una novela, "La Cordillera", en proceso de escritura, tantas veces aludida en los años siguientes, hasta que en 1977 anunciaba que rescataría parte del material ya escrito para publicar una novela corta, que se editaría conjuntamente con

algunos cuentos. En 1969 se añadían otros dos títulos de novelas que tendría ya escritas, "Los días sin flores" y "En esta tierra no se ha muerto nadie" que tampoco llegaron a ver la luz (Gonzalez Boixo J. C., 1986, p. 489).

Au sein de cette trajectoire particulière, la parution de textes bâtards, abandonnés par l'auteur et recueillis par des amis ou des éditeurs, nous parle de l'intention du champ littéraire de récupérer une position d'auteur qui s'éloignait de l'écriture et cherchait de plus en plus à n'être soutenue que par l'image.

Bien que ces textes n'aient jamais été forgés, le champ culturel a continué à rénover l'œuvre de Rulfo en l'adaptant au cinéma. Autre exemple du transfert de ses textes vers le cinéma : le film « El rincón de las vírgenes » :

Además de ingeniosa, podemos calificar El rincón de las vírgenes como una adaptación ampliada de esos dos cuentos de Rulfo, sobre todo de "Anacleto Morones". Adaptación, porque como hilo conductor de buena parte de la cinta está lo narrado en él. Ampliada, porque se incorporaron en la película elementos que no se encuentran en el relato, como los antecedentes de Lucas Lucatero, explicador de películas mudas. Isaac aportó datos que no se encuentran en el cuento, pero que no se oponen al contenido de éste, como el nombre de la supuesta hija de Anacleto, Leona Morones. Respecto de la fidelidad a los cuentos adaptados, podemos decir que el sentido de la anécdota se mantuvo, y que en gran parte fueron seguidas las escenas centrales de los argumentos de Rulfo. A través de recursos como el flash back, la voz en off, el tiempo subjetivo (Mena, 2017, pp. 666-667).

Cette amplitude du champ culturel est visible dans l'incursion du propre Rulfo dans le domaine audiovisuel. Dans la construction d'une trajectoire où chaque genre exploré traduit une position dans le champ, l'œuvre se présente comme une production littéraire qui se prolonge vers la photographie et le cinéma<sup>32</sup>. Cette attitude est parfaitement en lien avec la modernité car, selon Néstor García Canclini et Jesús Martín-Barbero, en Amérique latine les limites du champ littéraire ne sont pas claires. Pour ces auteurs, ce

---

<sup>32</sup> Carlos Ayala Blanco mentionne parmi les textes de Rulfo qui ont été adaptés au cinéma : *Talpa* (1955) d'Alfredo B. Crevenna, *Pedro Páramo* de Carlos Velo (1966), *El gallo de oro* (1966) de Roberto Gavaldón (dont le scénario a été fait par Carlos Fuentes et Gabriel García Márquez), *El rincón de las vírgenes* de Alberto Isaac (1972), *¿No oyes ladrar a los perros?* (1974) et *Pedro Páramo* de François Reichenbach, *El hombre de la media Luna* de José Bolaños (1976) et *Diles que no me maten* (1985) de Freddy Siso. On peut ajouter, après la disparition de l'auteur, *El imperio de la fortuna* (1986) d'Arturo Ripstein, *Rulfo Aeternum* (1992) de Rafael Corkidi et *La caponera* (2000) de Carlos Duplat.

champ a des circonstances déterminantes telles que : la disparition des frontières entre biens savants et populaires, la dépendance entre tradition et modernité, la relation entre les médias et la culture savante et l'influence des discours dans les processus sociaux. Martín-Barbero, en particulier, conçoit la modernité latino-américaine comme un processus complexe produit à partir du croisement entre des catégories qui ont été pensées comme exclusives : l'autochtone et l'étranger, le populaire et le savant, le traditionnel et le moderne (Martín-Barbero J. , 2001, pp. 21-22). La trajectoire de Rulfo rejoint donc le cinéma, la photographie et les récits qu'il racontait à l'oral dans ses interviews, en transférant le capital symbolique qu'il avait accumulé comme écrivain vers d'autres espaces :

El silencio literario de Rulfo fue un silencio mundano, ocurrido en una escena secular por cuyos aeropuertos y salas de conferencias se paseaba el alma afligida del ex escritor, atento a los murmullos de una clientela (entre la que se encontraba Juan Rulfo) que le exigía una perversa confirmación del milagro (Domínguez Michael, 2004).

Le mythe se construit donc peu à peu à partir d'un monde de fantômes et finit par en créer un autre où, davantage qu'un auteur de fiction, Rulfo est un témoin des transitions, de l'hybridité et des métamorphoses des sujets du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle au Mexique. Malgré la forte réception de la critique –ou peut-être à cause d'elle- l'écriture cesse et l'individu prévaut, sa biographie, sa façon de parler de sa relation à l'écriture.



# Chapitre 13. La réception de l'œuvre de Juan Rulfo

Tantas veces se ha repetido que *Pedro Páramo* es la mejor novela mexicana del siglo XX que con ello se olvida que es, simplemente, una de las mejores novelas del siglo XX

Jorge Volpi

Au cours des dernières décennies, la sociologie de la littérature s'est intéressée à un sujet : la réception littéraire. La théorie étend l'espace d'analyse des textes à leur situation historique dans le contexte qui les reçoit. Différentes approches ont porté sur la réception et l'effet de la littérature dans la société, associant le terme esthétique de la réception. Le nouveau paradigme, que Jauss postule comme « Les études de réception », met l'accent sur le rôle actif du lecteur ou du récepteur en lecture ou en réception :

L'esthétique de la réception ne permet pas seulement de saisir le sens et la forme de l'œuvre littéraire tels qu'ils ont été compris de façon évolutive à travers l'histoire. Elle exige aussi que chaque œuvre soit placée dans la série littéraire dont elle fait partie, afin qu'on puisse déterminer sa situation historique, son rôle et son importance dans le contexte général de l'expérience littéraire (Jauss, 1978, p. 57).

La réception du travail par le lecteur dans un système référentiel, qui répond à la notion « d'horizon d'attente », inclut une espèce de compréhension avant la lecture et correspond aux attentes des lecteurs. Jauss considère que cette notion « d'horizon d'attente » se construit par les habitudes de lecture, les jugements préalables, les rapports

de l'œuvre avec le monde figuré, mais aussi par les réceptions successives autour d'un texte, sans lequel : « les observations n'auraient aucun sens et qui leur confère donc précisément la valeur d'observation » (Jauss, 1978, p. 58).

Bien que cette théorie implique le rôle du lecteur, elle traite également celui de l'auteur dans la réception du travail et celui de la critique. La critique, dans son évolution et son déploiement, transforme l'accueil du travail. Dans l'introduction de l'anthologie consacrée à la théorie allemande de l'accueil, intitulée *En Busca Del Texto*, Dietrich Rall explique :

La teoría o estética de la recepción destaca, en la historia de la crítica literaria, entre los modelos semióticos que tratan de describir la estructura de los textos poéticos, de la relación comunicativa que establecen texto y lector y la evolución de la crítica frente a los textos. Esta teoría se inscribe dentro de aquellas orientadas hacia el análisis de las funciones que cumple el lector (y la secuencia de lectores) en la concretización de los textos literarios. La lectura, la comprensión y la crítica de los textos literarios se entienden como casos específicos de comunicación (Rall, 1993, p. 5).

Dans ce chapitre, nous voudrions souligner le rôle que la critique a joué dans la construction de la figure d'auteur de Juan Rulfo. Compte tenu de la célébrité de cette figure dans le panorama des lettres, il est difficile de prendre un chemin clair sur l'auteur. Il est indéniable que l'espace consacré à la compréhension de son œuvre dans l'espace des lettres mexicaines et latino-américaines est capital. Rulfo a suscité un tel intérêt parmi les critiques et les chercheurs qu'il est difficile de ne pas se perdre dans les méandres des nombreuses lignes qui lui ont été consacrées. Sur ce sujet, Jorge Volpi souligne qu'il est nécessaire de préserver l'impact que la réception du roman a eu au moment de sa publication et laisser de côté les stéréotypes de toutes sortes :

Son tan numerosos los lugares comunes que la crítica ha esparcido, que resulta casi imposible desprenderse de ellos. Aun así, quizás convenga eludir por un momento el caudal de tesis, artículos, reseñas, notas escritas en torno a él para recuperar el asombro que produjo tras su aparición en 1955 (Volpi, 2003, p. 506).

Un livre base son analyse sur l'œuvre de Rulfo à partir de la théorie de la réception, c'est celui de Jorge Zepeda : *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. Il y discute des idées qui ont été généralisées sur la réception du travail de Rulfo. Il s'agit

d'une recherche menée pendant de nombreuses années et qui regroupe pratiquement tous les documents pertinents de sa période d'étude, 1955-1963. Zepeda se concentre sur les critiques, les éditeurs, les traducteurs et les écrivains qui étaient en 1955 les récepteurs du roman, et ont créé le discours critique autour du livre. De par le nombre étendu de lecteurs de l'œuvre de Rulfo, Jorge Zepeda a étudié la réception initiale du roman, ainsi que la construction d'un discours critique tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du Mexique. Pour l'espace culturel mexicain, l'apparition de *Pedro Páramo* a été un point culminant.

Commençons par convenir que la critique littéraire a dès le début légitimé l'œuvre de Rulfo. Jorge Zepeda indique que la réception de l'œuvre de Rulfo a lieu à un moment où le champ littéraire débattait entre cosmopolitisme et nationalisme. Pour lui, la forme cosmopolite du roman, mêlée à des thèmes ruraux, apporte une rénovation et répond à la nécessité d'internationalisation des lettres mexicaines. Zepeda dément l'idée d'un mauvais accueil de l'œuvre de Rulfo. Il affirme que, dès sa parution, elle a eu une excellente réception et qu'il existait même une attente en préalable à la publication de *Pedro Páramo* (Zepeda, 2005, pp. XX-XXIII).

En ce sens, Zepeda conteste la lecture de Carlos Fuentes qui notait que la critique ne comprenait pas Rulfo. Rappelons la position exprimée par Carlos Fuentes :

L'on peut s'étonner aujourd'hui de lire à son propos les critiques qui lui furent adressées : « composition désordonnée », manque d'unité, absence d'argument central, scènes sans liens entre elles, schématisme. On parlait de « simple synopsis », d'une exposition « non résolue » et de « récits décousus, allant à la dérive par manque d'unité ». Tous ces reproches partaient de conceptions rigides du roman vu comme une unité de personnages (Fuentes, 2003, p. 9).

La lecture de Fuentes surprend car il prend une référence marginale pour assumer une position belligérante. En effet, même si la critique adopte divers registres sur les producteurs de biens culturels, nous pensons que la réussite de l'œuvre rulfienne et de son créateur est indéniable. Rappelons que la parution de ses premiers textes dans la *Revista América* a orienté son chemin vers la consécration. Dans « Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el espacio y en el tiempo », Gerald Martin étudie la réception de l'œuvre de Rulfo de 1953 jusqu'à la fin des années 90. C'est une analyse attentive qui classe les critiques et valorise leur influence dans la réception du travail, en s'arrêtant principalement sur celles qui ont innové dans le panorama de la critique rulfienne. Ce



travail trouve que le niveau le plus haut de la critique s'établit entre 1955-1965. Pour Gerald Martin, la critique peut être classifiée en : Vue panoramique, écrivain mexicain, écrivain latino-américain et écrivain universel (lectures formelles, thématiques et sociales) (1996, p. 574). Il faut souligner qu'il constate que sa classification coïncide avec celle de Joseph Sommers qui divise la critique sur l'œuvre de Rulfo en : formaliste, mythique et social (Id.). Selon Martin, dans la critique, on peut lire que *Pedro Páramo* remplissait les attentes autour du roman mexicain.

Roberto Garcia Bonilla est d'accord avec le fait que les critiques étaient dithyrambiques :

Las reseñas, en suma, fueron elogiosas y, a pesar de la aparente rudeza de algunas, pocas fueron despectivas. Una tardía y malévola fue la de José Rojas Garcidueñas, publicada en 1959, en donde el crítico dejó en claro su desprecio por las virtudes que otros habían destacado en la novela [...]

La recepción de la obra de Rulfo no fue escasa ni desfavorable. Su novela no había sido producto del azar ni podía considerarse un milagro de nuestras letras. Rulfo había trabajado porfiadamente y se había dado a conocer en el momento adecuado y en las publicaciones pertinentes para gozar de una buena proyección como narrador (García Bonilla, 2017).

Un autre aspect essentiel de la théorie de la réception est la question de l'influence de la figure d'auteur. Leonardo Martínez Carrizales, dans son texte « La gracia pública de Juan Rulfo » nous rappelle qu'il est impossible d'expliquer le prestige d'un écrivain exclusivement par son œuvre. Martínez Carrizales part de la théorie du champ littéraire, dans la mesure où elle correspond à l'idée d'un capital symbolique échangeable au-delà de l'écriture et dont les fruits vont à l'auteur. Dans cette citation, le chercheur se concentre sur la fascination que Rulfo a suscitée chez ses lecteurs, qu'il a conservés malgré sa défaillance envers ce qui est censé être le mandat principal d'un écrivain : écrire. On doit donc réfléchir sur la façon dont le public se prête à l'essor d'une notoriété publique :

Juan Rulfo es un narrador que ha gozado del crédito que sus lectores le han concedido con su favor constante desde la publicación de *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). Rulfo no escribió más para refrendar su elevadísima cotización, aunque esto no quiere decir que no haya sido beneficiario de complicadas operaciones financieras y crediticias en la banca literaria del país y el extranjero. Rulfo se colocó, desde los primeros días, en

el camino de la consagración, definitiva y absoluta (Martínez Carrizales, 1998, p. 16).

Alberto Vital, dans son livre *Un arriero en el Danubio* (1994), reprend la théorie de la réception, pour étudier comment a été reçue l'œuvre de Rulfo dans l'espace littéraire allemand. Il analyse les instances de médiation, le rôle de la traduction et des éditeurs. Vital souligne la valeur internationale de l'œuvre de Rulfo, qui permet même de classer en trois tendances les critiques sur son travail en Allemagne. Il considère que les textes de Rulfo ont eu une bonne réception car ils répondaient à la fois aux attentes des nationalistes et des universalistes (Vital, 1994, p. 228).

La couverture que la presse consacre à un écrivain est un des indicateurs du capital symbolique que celui-ci est parvenu à accumuler. La réaction de la presse face aux moments cruciaux de la vie de Rulfo prouve la cote de cet auteur. Une réponse particulièrement significative est fournie par les médias à la mort de l'auteur ; cette répercussion reflète la façon dont la presse a valorisé sa trajectoire. Le 25 janvier 1986, toute la presse mexicaine s'accordait à dire que la mort de Juan Rulfo signifiait une grande perte pour les lettres. Rappelons le texte « Juan Rulfo: Los caminos de la fama pública », où il est affirmé que la critique littéraire établit des règlements qui imposent une manière d'écrire comme de lire, et qu'au Mexique l'un des registres les plus vigoureux de la critique littéraire est le journalisme (Martínez Carrizales, 1998, p. 7). Selon Leonardo Martínez Carrizales, Rulfo s'est placé dès son apparition sur la voie d'une consécration définitive :

Pocos se han interrogado a quienes con sus notas ensayos y monografías han instalado a Rulfo en el vocabulario y los discursos que nos permiten conocer y disponer de una obra literaria. Me refiero [...] a todos aquellos que con las operaciones del discurso y las prácticas del lenguaje que les son familiares convirtieron a Juan Rulfo en un vocablo compartido por quienes sostenemos la conversación pública de la literatura (Martínez Carrizales, 1998, p. 17).

Par ailleurs, l'espace que les journaux offrent aux écrivains pour qu'ils s'expriment à propos du décès d'un de leurs pairs, nous indique également la valeur culturelle que possède un auteur. Dans *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo* (1986), on recueille la réaction de la presse autour de la mort de l'auteur. Le volume montre qu'au moment de son décès, sa consécration était un fait. Le livre mentionne en outre les condoléances d'autres écrivains, comme Juan José Arreola. Cette

voix légitimée confirme une œuvre exceptionnelle impossible à prolonger. Il est pourtant clair que nombreux sont ceux qui ont contribué à prolonger sa célébrité et davantage encore le mythe. Rulfo a compté avec le soutien de ses pairs. Rappelons l'exemple de Carlos Fuentes, qui l'a aidé afin qu'il puisse être traduit en français.

Parmi les appuis, Alberto Vital souligne le rôle de la traductrice de Rulfo en allemand, Mariana Frenk. Nuria Amat remarque la stratégie de cette dernière, qui empêche le roman de rester coincé dans des stéréotypes pittoresques. Amat met en avant la collaboration et l'amitié entre l'écrivain et la traductrice qui lui confèrent, à elle, une connaissance du texte l'amenant à présenter le roman loin des régionalismes et à introduire Rulfo comme un écrivain universel (Amat, 2003, p. 261).

Toutes les recherches mentionnées s'accordent grosso modo sur le fait que la critique a reçu favorablement l'œuvre de Rulfo. À ce propos, Christopher Domínguez Michael ajoute :

Ninguno de los biógrafos de Rulfo, demasiado atentos al peso desquiciante que la fama internacional tuvo sobre el escritor, se aventura a investigar la historia de su recepción universal. *Pedro Páramo*, a diferencia de otras obras hispanoamericanas, pronto cesó de ser asociada a alguna de nuestras ontologías nacionales. La novela se impuso universalmente, atravesando la historia y sus lenguas, pues Pedro Páramo, como lo advirtió Juan García Ponce en 1971, es un personaje de la familia homérica y como Ulises, al ser Nadie, reúne un crisol de arquetipos. Y los excesos de una interpretación que despojase a Rulfo de toda particularidad se mitigaron al plantearse, como yo lo creo, que la universalidad de Rulfo proviene de su capacidad, sólo comparable a la de Faulkner, de retratar el mito del patriarca y de la destrucción de la comunidad agraria, herida del cuerpo civilizatorio que tornó legible el mensaje rulfiano en el mundo (Domínguez Michael, 2004).

Et pour clore ce chapitre, la citation de Christopher Domínguez Michael nous amène à l'impact que le travail de Rulfo avait pour l'Amérique latine, puisqu'un texte en espagnol atteignait une envergure mondiale. À un moment où le désir de renouvellement et d'internationalisation de la littérature latino-américaine se profile comme une consécration, les textes de Rulfo circulent avec succès dans d'autres langues.

# Chapitre 14. Écrire dans d'autres registres :

## Rulfo l'artiste visuel

Rulfo tenía una gran cultura cinematográfica, conocía a los mejores fotógrafos del mundo y opinaba sobre ellos como todo un profesional

Nacho López

A veces el sujeto no se da cuenta de que uno está tomándole una foto con una Rolleiflex, y sospecho que esta era una destreza que Rulfo empleó a menudo. Sabiendo que estas técnicas existen y que él las usó directamente, uno puede apreciar más las hazañas de Rulfo al captar las imágenes que produjo

Lon Pearson

Tout comme la modernité, l'écriture en Amérique latine au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle se révèle multiple. Non seulement par la variété de ses voix et de ses esthétiques, mais aussi par la manière dont elle dépasse les frontières qui circonscrivaient la tâche de l'écrivain. Il est notoire que l'institution littéraire en Amérique latine n'est pas imperméable et que de nombreux écrivains ont participé à la sphère politique. Ce qui frappe dans la modernité, c'est la façon dont certains auteurs ont fait des incursions dans l'espace du visuel et dans les médias. Ces transgressions ont fait vaciller l'univers des lettres mais il semble que leur effet a été d'augmenter sa portée. À propos des craintes

sur la disparition de l'écriture et son expansion vers d'autres registres, Jean d'Ormesson note :

Some years ago, Marshall Mc Luhan spoke of the end of the Gutenberg galaxy. I think that the Gutenberg galaxy defended itself very well, but I wonder if reality is not even worse than what Marshall Mc Luhan foresaw. The reality is that the Gutenberg galaxy did not disappear but Gutenberg is becoming a kind of slave of the satellites and the media (d'Ormesson, 1993, p. 110).

Le contexte de la modernité contribue donc à des déplacements et des dissolutions de frontières entre le dit « populaire » et le culturel, et entre les savoirs traditionnels et modernes. Il crée un climat propice à l'inclusion de nouveaux thèmes, lieux d'énonciation et auteurs dans l'agenda du champ culturel. Il transforme également la notion de domaines esthétiques en désir constant de renouvellement. Au sujet de la relation entre la modernité et le champ esthétique, Timothy Raser signale dans son livre *Baudelaire and Photography: Finding the Painter of Modern Life* (2015) que la modernité est aussi une réaction esthétique, qui ne se lie pas à la beauté mais à l'éphémère et à la nouveauté :

Modernity too is an aesthetic reaction, but one quite different from beauty. Necessarily transitory, it is an experience that needs constantly to be renewed. It does have points where it meets beauty, notably concerning the role of recognition in the aesthetic experience. Beauty cannot be recognized, for there is no rule or concept that allows one to judge an object, person, or scene as beautiful: any assessment is made without the benefits of rules or concepts. Modernity by contrast can't be recognized because, quite simply, if it were recognizable it wouldn't be new (Raser, 2015, p. 61).

Les transformations du champ esthétique dans le contexte de la modernité, procurent sans aucun doute les conditions ad hoc pour que Rulfo, bien que reconnu fondamentalement pour ses apports à la littérature, fasse des incursions dans divers registres. Cette création moins connue surprend par l'ampleur de sa production, vu que l'écrivain a été caractérisé par son silence et une œuvre écrite très brève. Nous verrons

comment Rulfo continue de jouer autour de son rôle, ici celui de photographe, car il sous-estime son ample travail photographique, qu'il préfère appeler « *afición* » :

Dejó unos siete mil negativos, aunque sólo se conocen unas 500 fotografías. El ejercicio de la escritura y la fotografía fueron en palabras del escritor, una *afición*: "Para mí el único oficio es el de vivir". Su obra fotográfica se integra a la de los fotógrafos mexicanos más relevantes; sus influencias más evidentes fueron Manuel Álvarez Bravo, Gabriel Figueroa y Cartier-Bresson, quien reconoció el trabajo del fotógrafo jalisciense (García Bonilla, 2017, p. 37).

Comme nous le constaterons, Rulfo n'était nullement un amateur, bien au contraire. Il s'inscrit dans une tradition visuelle et montre des affinités avec des réalisateurs et des photographes de ses contemporains. Il se peut même que les imprécisions de l'auteur aient créé une confusion dans la manière d'appréhender son travail visuel.

Gustavo Fares considère que la critique s'est peu intéressée au fait que Rulfo ait été commentateur, scénariste, acteur occasionnel et même photographe, ce qui pour nous est une de ses facettes essentielles. Il est important de souligner que le visuel chez Rulfo ne se limite pas seulement à son travail par rapport à l'image, car son écriture est traversée par sa profonde connaissance des arts visuels. Aussi, bien qu'elle intègre dans sa structure des éléments traditionnels comme des « *campesinos* », sa fiction est influencée par les artefacts de reproduction technique de la modernité. Dans cet ordre d'idées, pour Fares, l'œuvre visuelle de Rulfo forme un tout avec son œuvre littéraire. Le chercheur l'estime similaire quant à la thématique, quoiqu'abordée différemment : « En la producción literaria de Rulfo llama la atención la cantidad de recursos con origen en técnicas cinematográficas que el escritor utiliza en sus textos, sobre todo en *Pedro Páramo*, tales como el montaje, el "flashback" y el "flash-forward" » (Fares, 1998, p. 95).

En ce sens, par l'incorporation de ressources d'origine cinématographique, Rulfo correspond parfaitement au contexte de la modernité. En plus de ces procédés dans son écriture, son œuvre comprend également du visuel puisqu'il a fait des incursions dans le cinéma et laissé, comme nous l'avons dit, une vaste œuvre photographique.

Tempérant l'impression de Fares, le point de vue de Steven Boldy, dans le chapitre 4 de son livre *Juan Rulfo, Photographer*, diffère puisqu'il soutient qu'au XXI<sup>ème</sup> siècle on a construit une critique très bien informée sur le travail photographique de Rulfo. Il

ajoute que, même si son œuvre visuelle se développe en même temps que ses textes écrits, sa reconnaissance provient de la place éminente des lettres rulfiennes. Boldy souligne la profonde connaissance qu'a Rulfo de la photographie, écartant l'idée de l'amateur ou d'un simple penchant qui se serait développé :

Rulfo was extremely knowledgeable about the history and aesthetics of photography, possessed an impressive library on the subject, and wrote discerningly about Cartier-Bresson's Mexican photographs and the work of Nacho Lopez, but he wrote virtually nothing about his own photographs that might have provided a ready conceptual or ideological framework to guide the viewer [...] fact that the former only became widely known through the lens of *El Llano en llamas* and *Pedro Páramo* before a critical balance between the relative autonomy of the two artistic spheres was established. Certain shared elements are immediately evident (Boldy, 2016, p. 171).

Même si l'œuvre photographique de Rulfo est de plus en plus connue, son incursion dans le cinéma est très dispersée et son souvenir imprécis. Entre autres raisons de ce fait, Fares mentionne la difficulté d'accès, y compris au Mexique, aux films auxquels Rulfo a participé (à l'exception de *El gallo de oro*, sans doute à cause de sa publication), tels que *El despojo* et *La fórmula secreta* (Fares, 1998, p. 96)<sup>33</sup>. Même s'il est vrai qu'il n'y a pas de proposition cinématographique solide de l'auteur, mais uniquement des interventions sporadiques, nous ne pouvons pas négliger l'importance du cinéma dans sa trajectoire.

La relation de Rulfo avec le cinéma a été très diverse. Nous savons qu'il a écrit deux épisodes de *La fórmula secreta*, un moyen métrage surréaliste réalisé par Rubén Gámez, en 1965, sur les visions expérimentées par un mourant, qui reçoit une transfusion de Coca-Cola censée essayer de le sauver. Le film relate un ensemble d'images qui s'entremêlent, entre mythes ancestraux, coloniaux et hispaniques, et éléments de la modernité et du consumérisme qui aliènent l'individu. Edith Negrín reprend dans son

---

<sup>33</sup> Dans l'affiche du lancement du livre *La fórmula secreta* on note le nom de Rulfo comme auteur du texte mais pas du script (Image prise du site [www.reconoce.mx](http://www.reconoce.mx)).

article « *Pedro Páramo* y el lenguaje fílmico » (2008) les premières lignes des deux épisodes que Rulfo a écrits pour ce film expérimental et que Jaime Sabines raconte :

Ustedes dirán que es pura necedad la mía,  
Que es un desatino lamentarse de la suerte,  
Y cuantimás de esta tierra pasmada donde nos olvidó el destino (p. 349).

Bien qu'il s'agisse d'un film surréaliste, il aborde le thème de l'identité mexicaine par l'intermédiaire des images qui tourmentent l'homme subissant la transfusion d'un produit typiquement nord-américain. Cette lecture, jointe aux lignes de Rulfo, nous permet de penser que le thème de l'idiosyncrasie, de l'urbain, du rural, de ce qui est défini comme progrès et le contexte mexicain étaient prépondérants au cinéma.

Carlos Monsiváis a consacré une grande partie de sa réflexion à la critique de la culture émanant de l'État mexicain :

De esta escuela-en-la-oscuridad se derivan modelos de vida, readaptaciones de la apariencia, reacomodos psicológicos para el tránsito a la masificación. Novedosamente, se aceptó que la eternidad de la tradición radicaba en su mutación incesante y, sin faltarle el respeto al pasado, las masas reorientaron comportamiento, costumbres, y habla, y aceptaron como anécdota entrañable la imposición histórica y política: la pertenencia a una nación (Monsiváis, 1978, p. 29).

Pour Monsiváis, la cinématographie mexicaine est la preuve de la manipulation idéologique de l'État proposée dans une pédagogie nationale, qui dans ce cas particulier a choisi le cinéma comme moyen de prédilection pour propager l'identité et sa relation avec le nationalisme en priorité. Il est impossible de penser la vie culturelle du Mexique des années 30, 40 et 50, sans avoir à l'esprit la forte influence du cinéma.

Jorge Ayala Blanco, dans le prologue de *El gallo de oro y otros textos para cine*, indique que les contacts de Rulfo avec le cinéma ont été vastes, mais il souligne que :

en términos generales su filmografía la integran mediocres y serviles, cuando no grotescas o muy alejadas versiones de sus obras narrativas [...] y alguna pavorosa obra crepuscular de Emilio Fernández en la que, a pesar de su mención en los créditos, Rulfo rejure no haber colaborado más que "en calidad de taquígrafo" (Paloma herida, 1962) (1980, p. 9).



Parmi les films auxquels Rulfo a participé, Ayala Blanco ne sauve que *El Despojo* de 1960 y *La fórmula secreta* de 1965, pourvu qu'ils soient proposés comme un court métrage expérimental et un moyen métrage ne tombant pas dans des clichés folkloriques, auxquels les films inspirés de l'œuvre de Rulfo ont succombé.

Dans *Los Cuadernos de Rulfo* (1994), le livre posthume que Clara Aparicio de Rulfo a publié avec les textes de son époux<sup>34</sup>, on trouve une synopsis de film où l'on raconte l'histoire d'Odilón Luna, qui porte son fils Ignacio sur le dos. Un fils à qui il n'a pu épargner le supplice avec un groupe de malfaiteurs. Bien qu'il soit moribond, son père le transporte tout en lui reprochant ses forfaits. Dans la synopsis on décrit l'humble origine des personnages. L'histoire s'achève sur l'évanouissement des deux hommes tandis que se déroule un monologue. On narre ensuite rétrospectivement une partie de la jeunesse du jeune homme, en expliquant qu'il appartient à une famille très pauvre qui vit dans la misère. On relate comment Odilón a mis dehors deux de ses filles qui, bien que déguenillées, provoquent les hommes ; et pour éviter le même sort à Tacha, sa benjamine, il lui achète une vache. Mais une crue emporte la vache et avec elle l'espoir d'Ignacio de protéger sa sœur.

L'extrême pauvreté transforme peu à peu Ignacio. Il devient violent au point de frapper son père ; il abandonne le foyer et les vieux se retrouvent seuls. Puis on commence à dépeindre un groupe d'hommes armés qui rient et détruisent une buvette. Dans le scénario on raconte que P. Z., que les hommes suivent, arrive à cette buvette. La dernière page présente Ignacio Luna comme un homme violent, qui vole et s'enivre avec un groupe de bandits cruels. Dans cette synopsis, on note l'intention de Rulfo de relier en images visuelles trois de ses contes de *El Llano en llamas*.

Dans le même recueil, paraît aussi un brouillon de scénario cinématographique qui met en scène le personnage de Danilo Zeta, essayant de soumettre un groupe d'habitants de Tecatanita. Danilo s'acharne sur un père et sa fille pour leur arracher leur maison. Les scènes se déroulent en grande partie sur une plage. Nous remarquons la présence d'un narrateur dans le scénario puisqu'il utilise des phrases telles que « Vemos cuando los dos salen », « Oímos un disparo rompiendo el silencio » (Rulfo, 1994, p. 159), ou qu'il décrit

---

<sup>34</sup> Dans *Los Cuadernos de Juan Rulfo*, œuvre posthume, paraissent divers manuscrits qui rassemblent des fragments, comme la synopsis que nous venons de mentionner, des manuscrits sur les Indiens, des notes pour des conférences, et même des fragments attribués à *La Cordillera*.

les effets des scènes comme : « Sobre ellas hacemos la disolvencia a la muchacha que está tendida en la arena boca arriba » ou « Y se hace la disolvencia entre las huellas que ella va imprimiendo con sus pies descalzos sobre la arena » (1994, p. 160). Tandis que nous entendons comme « fade out final » ces mots : « ¡Allá hallaremos la paz! » (Id).

*El gallo de oro* raconte l'histoire de Dionisio Pinzón et de Bernarda Cutiño, la *Caponera*. Cette histoire, qui relate des combats de coqs, des paris, des amours libres, des trahisons, est écrite dans un mode direct, s'écartant des textes précédents. On est frappé par le lieu indéfini de ce texte, qui ne dispose pas d'une lecture unique de la part de la critique. Steven Boldy commente les désaccords que cette œuvre a générés en citant trois points de vue sur elle. Il note que, tandis que Jorge Ayala Blanco (1980) soutient qu'il s'agit d'un texte pour le cinéma écrit selon les règles du genre, Milagros Ezquerro (1996) le qualifie de roman bref, ainsi que Claude Fell qui le catalogue comme : « longue et superbe nouvelle » (Fell, 1996, p. 7). Il situe sur une troisième voie Alberto Vital qui considère que, même si ce texte n'a pas été expressément réalisé comme un scénario commandé par l'industrie cinématographique, il reflète les oscillations entre le cinéma et la littérature, ce qu'il attribue au résultat des tensions caractéristiques de cette époque (Boldy, 2016, p. 164). La lecture de Vital nous rappelle l'idée développée par García Canclini, selon laquelle on ne peut continuer à analyser la littérature uniquement par des critères esthétiques ou à partir de la catégorie savante traditionnelle. Pour le chercheur, qui a profondément étudié le champ culturel mexicain: « Lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean “expresión” de sus creadores » (García Canclini, 2000, p. 18)

À propos des flottements pour catégoriser *El gallo de oro*, José Carlos González Boixo note qu'il appartient au genre de la comédie « ranchera ». Pour ce chercheur, l'aspect péjoratif de ce genre empêche les critiques de qualifier le texte ainsi, bien qu'il arbore beaucoup de ses traits fondamentaux. González Boixo prend ses distances à l'égard de ce préjugé et soutient que certaines des œuvres de ce genre ont une valeur artistique :

In the mid-sixties, when *El gallo de oro* premiered, the exhaustion of a formulaic *costumbrismo*, or mannered folksiness, which had attained huge popularity in the preceding two decades, caused film critics to turn their backs on the *comedias rancheras* though, –it must be added–, they still enjoyed

popularity with the public. As time passed, the critics become more scratching, considering the genre as outmoded. It is therefore logical that when Rulfo's novel was finally published in 1980, these stories, with their *palenques*, cockfights and travelling songstresses, seemed thoroughly archaic. In the same way, it also seems logical, re-evaluating the novel years later, to view Gavaldon's film as a model of the characteristic themes of mid-sixties Mexican cinema made by a director who could only superficially engage with the story told by Rulfo –and upon reading the screenplay–, it would also seem that neither Gabriel Garcia Marquez nor Carlos Fuentes (Gonzalez Boixo J. C., 2016, p. 187).

Même sans disposer de classification précise sur ce texte, nous voyons clairement par la manière dont il a été écrit et par sa mise en scène, qu'il établit un lien avec le cinéma.

Curieusement, le monde rural et la tradition restent présents dans le cinéma. Les artefacts de la modernité ont changé de support et de portée, mais le message est toujours fidèle à la tradition paysanne. Il est probable que la force symbolique atteinte par l'idée du « campesino » après la Révolution rend son abandon impossible de l'abandonner et la présence rurale est nécessaire pour l'intégrer au processus de modernisation. Cette hybridation est alors évidente dans la cinématographie qui a fait la célébrité internationale du cinéma mexicain.

Un aspect paraît indissociable de tous les modes de création assumés par Rulfo, c'est la ruralité. Juan Pablo Silva Escobar effectue une analyse de la relation des images du cinéma mexicain et de leur intégration dans l'imaginaire de la ruralité. Il explique que même si les stéréotypes dans le cinéma instaurent une vision du monde rural qui crée des pratiques culturelles et des symboles associés à l'identité, le Mexique subissait un exode rural :

sabemos que en el México de los años treinta y cuarenta hay una fuerte explosión migratoria que va del campo a la ciudad; por lo tanto, no deja de ser al menos curioso que gran parte de la producción cinematográfica del periodo se concentre en realizar películas que se desarrollan en lo rural. Una posible explicación es que el cine, especialmente a través del género melodramático, se responsabiliza por el resguardo de lo tradicional. En una sociedad que vive cambios vertiginosos, paradójicamente, el cine participa activamente, por un lado, en la instalación del espíritu moderno y, por el otro, en la distribución de modelos de vida sustentados en las creencias y

costumbres tradicionales. En pocas palabras, se inventa el país: el México de charros, mariachis, revolucionarios, rancheras y melodramas. Lo que el cine de la Época de Oro suministra son señas de identidad al por mayor, que configuran una ideología fundacional (Escobar, 2011, p. 25).

Ce contexte d'images centrées sur la ruralité inonde l'imaginaire cinématographique à l'époque de l'écrivain. On peut remarquer que le *Cycle* ou *Époque d'or* du cinéma mexicain (1936-1959) rétablit avec une grande force le genre du mélodrame, à partir d'une préférence pour des pratiques traditionnelles ou le renforcement de l'image d'éléments culturels caractéristiques de certains états du Mexique (par exemple Jalisco et Michoacán), comme les *rancheras* ou les mariachis.

Rulfo offre au moyen d'images esthétisées une autre vision de la tradition et de la ruralité. Notons que son point de vue sur la ruralité et le caractère mexicain se détache de l'aspect moralisateur, qui abondait par exemple dans la cinématographie du *Cycle* ou *Époque d'or*.

Gabriela Yanes Gómez signale que Dionisio et la *Caponera* nouent une relation appartenant à un registre magique, jamais représenté auparavant dans le cinéma mexicain. Pour cette chercheuse, tant *El gallo de oro* que l'œuvre photographique sont un prolongement de la littérature rulfienne et ils doivent être regardés dans ce contexte. C'est pourquoi elle critique les versions cinématographiques éloignées des caractéristiques villageoises de l'œuvre de Rulfo :

Si nos remitimos de nuevo al testimonio visual de las fotografías de Rulfo – que no ilustran sus textos, pero que ciertamente los complementan– vemos que en ellas no existen charros, ni mariachis, ni mujeres encopetadas, enjoyadas y pintarrajeadas. La visión de los pueblos, sus habitantes y algunas fiestas que Rulfo registra guardan cualidades de reserva, modestia y sencillez (Gómez, 1996, p. 38).

Nous croyons que même en gardant les caractéristiques des sujets ruraux que mentionne Gómez, le sujet de la modernité affleure dans les images de Rulfo. Le portrait du « campesino », de la tradition, y est en effet intégré, mais avec un regard esthétique qui n'offre ni modèles de vie ni fidélité aux croyances.

Comme nous le voyons, l'écrivain était en contact avec la production visuelle de l'actualité de son époque. Il est probable que, vu le côté hasardeux et désarticulé de son

incursion dans le cinéma, cet aspect de la production de Rulfo soit moins pris en compte par la critique car on ne le relie pas clairement à son œuvre ; à la différence de sa production photographique, vaste et systématique, dont la critique a reconnu le poids. Son travail comme photographe dans le film *La Escondida* a été une circonstance marquante en tant qu'élément charnière entre ces deux expressions visuelles. Il en a photographié la distribution et les participants, notamment les acteurs Pedro Armendáriz et María Félix. Dylan Brennan souligne le grand plaisir que Rulfo a éprouvé dans ce travail, qui lui permettait non seulement de rendre compte des coulisses du film mais aussi du lien profond qu'il avait avec les cinéastes de son époque :

These Photographs, particularly the shot of Félix on the train and Armendáriz by the agave plants, echo shots from the film and could easily be mistaken for the work of a stillman. The portraits of Armendáriz and Félix on the countryside could easily be classified as homages to the ubiquitous cinematographer Gabriel Figueroa (Brennan, 2016, p. 125).

Si nous nous centrons sur son œuvre photographique, l'essor de Rulfo comme photographe couvre une période de trente ans, de 1930 à 1960, et se déroule parallèlement à son œuvre écrite. Bien que nous ne puissions pas non plus parler d'une interruption définitive, puisque ses biographes mentionnent que son appareil-photo a toujours été son compagnon de voyage, et ce jusqu'à la fin de sa vie. C'est dans la *Revista América* que ses photographies paraissent pour la première fois. On considère que la période de consolidation de son œuvre se situe entre 1947 et 1952 ; une époque où il était vendeur de pneus et parcourait des régions éloignées où il a approfondi la photographie, en recueillant des images d'anciennes contrées et d'espaces ruraux. En janvier 1952, il publie dans la revue *Mapa* quelques-uns des clichés de ses voyages. La majorité des études biographiques indiquent que le travail photographique de Rulfo se poursuit jusqu'en 1960, lors d'un voyage qu'il a fait avec Carlos Velo. Quant à la connaissance que le cercle entourant Rulfo, et son public avaient de sa relation avec son appareil-photo, Enrique López Aguilar signale :

La verdad, solo los amigos y allegados de Juan Rulfo sabían de su dedicación y talento para la fotografía, no obstante, la abundancia de retratos de artistas contemporáneos captados por su cámara. El público, en general, ignoraba esa faceta del trabajo del escritor, y algunas referencias al mismo se reducen a comentarios escuetos (Aguilar, 1996, p. 139).

Sur ladite facette, Alberto Vital soutient que la période photographique de Rulfo couvre plus de trente ans, car entre 1974-1975, il a réalisé un travail photographique sur Jalisco aux côtés de Juan Francisco González et que quelques-uns des portraits de l'exposition de 1980 ont été pris cette même année (González Boixo, 2006)<sup>35</sup>. Les amateurs de photographie signalent que l'œuvre graphique de l'auteur est aussi importante que ses écrits, c'est pourquoi en plus d'écrivain on doit le considérer comme un artiste visuel :

El productor de textos producía, también, imágenes. El productor de imágenes producía, también, textos. Y viceversa. Y viceversa de la viceversa. Una producción colindante, diríase ahora. Un artista altamente interdisciplinario. Que Rulfo otorgaba una importancia singular a su ejercicio fotográfico queda confirmado con la selección de las cámaras que utilizó con mayor frecuencia: primero una Leica con negativos en formatos 4 × 4 y, más tarde y por mucho tiempo, tres sucesivas Rolleiflex, una de ellas adquirida en Alemania, de formatos 6 × 6. Se trata, como lo saben los expertos, de equipo profesional. Son, al menos, siete mil placas, de las cuales sólo han sido publicadas aproximadamente 500. A juzgar por el número de exposiciones póstumas que, en número creciente, vagan errabundas por Europa y América Latina, el paso del tiempo no ha hecho sino acrecentar la huella de ese artista visual que responde también al nombre de Juan Rulfo (Rivera Garza, 2016, p. 76).

Nous constatons combien l'intérêt de l'écrivain va de pair avec l'essor qu'a eu la photographie dans la culture mexicaine. En examinant les grandes compilations de reproductions qui relatent des moments cruciaux de l'histoire du Mexique, nous pouvons découvrir la signification de l'artéfact photographique dans la construction de la mémoire et de l'identité mexicaines. Dans le livre *México a través de su dispositivo 1939-2010* (Arte, 2013), qui réunit 300 photographies et plus de 50 photographes inclus dans l'exposition réalisée par l'*Instituto Nacional de Bellas Artes* en 2013, nous

---

<sup>35</sup> Dans le chapitre « Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo », on mentionne que douze expositions ont été réalisées sur l'œuvre de Rulfo entre 1960 et 2006. Nous tenons à citer celles qui ont été montées du vivant de l'auteur et qui sont considérées comme les plus importantes : sa première exposition qui date de 1960, on présume qu'il y avait 23 photographies. En 1980, au Palais des Beaux-arts de Mexico, 100 photographies ont été exposées ; on considère que c'est cette grande exposition qui a fait connaître la facette de photographe de Rulfo. Nacho López, commissaire de l'exposition, a été chargé de choisir parmi les 300 photographies que Rulfo avait remises pour l'événement. Enfin en 1986, s'est déroulée à Barcelone la dernière exposition Juan Rulfo, du vivant de l'auteur (González Boixo, 2006, pp. 255-257).

observons qu'une grande partie de l'histoire du Mexique a fait l'objet de documents et témoignages en images. À ce propos, María Cristina García Cepeda, dans le livre *México a través de su fotografía 1939-2010*, nous signale que, dès son arrivée au Mexique, la photographie a occupé une place fondamentale dans la constitution d'un imaginaire national mexicain : « en la historia y en el imaginario de la sociedad. Su carácter documental registró tanto la historia colectiva como individual, dando forma a un singular inventario de la realidad mexicana » (2013, p. 15). Au Mexique, la photographie construit la représentation de la nation à partir de l'image de grands chantiers, de la reconnaissance de zones géographiques éloignées, des faits de l'histoire politique, des populations autochtones ainsi que du portrait familial. Sur ce point particulier, un autre texte, *México a Photographic history*, reprend une grande quantité d'images remarquables, qui prouvent que la photographie jouait un rôle essentiel, et ses auteures, Rosa Casanova et Adriana Konzevik, nous indiquent :

Early on, Photography unleashed its might in Mexico as an identity and propaganda-bearing vehicle, as the mirror of a society whose agitated history kept it busy constructing its own nationhood. It is not by chance that the earliest daguerreotype in the Fototeca Nacional dates back to 1847 and is one of first images of war in the world. In addition to attempting to bear witness to a situation that violently disrupted all aspects of life, the U.S. invasion of Mexico, its force denotes the will to capture a medical advance commonplace today: the use of anesthesia in amputating a soldier's limb. Nor can one ignore the attempt to pay homage to the physician and the symbolic load this piece acquired through time, denoting the layers of meaning that a photo can acquire (Konzevik, 2007, p. 5).

La photographie a eu un usage social au cours de cette période. Elle a été un élément essentiel dans la construction de l'image du Mexique, en même temps que se développait la photographie moderne. Une génération composée d'éminents photographes, tels qu'Edward Weston, Tina Mondotti, Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Berenice Kolko, Kati Horna ou Nacho López, a utilisé des artifices et des techniques pour présenter de nouvelles thématiques et visions sur le pays.

Il est évident que Rulfo fait partie de cette génération qui a rénové la photographie des années 40 et 50. De ce fait, au lieu de le cantonner à ses images rurales très liées à l'identité et éloignées du dessein de modernité, son projet se calque sur celui d'une critique de la modernité mexicaine. Ainsi, l'auteur a montré la réalité de ces groupes

minoritaires, accueillis par la rhétorique de la Révolution mais en pratique abandonnés à la pauvreté. La métaphore des bâtiments ruinés rend risibles les promesses de l'industrialisation du pays visant à laisser la pauvreté loin derrière.

On ne peut négliger les autres fonctions de la photographie pendant cette période. Outre son rôle dans la documentation de faits historiques, la photographie a eu, pour Carlos Monsiváis, une vocation qu'il dénomme « démocratisation de l'effigie » ; elle consistait pour les familles à se faire photographier pour montrer leur patrimoine :

A la cámara, los marginados de ese centro orgulloso que es la Nación de las élites le aportan la docilidad de las mujeres, el orgullo receloso del hombre, el desafío inmóvil de los niños, el placer de haber ahorrado lo suficiente para hacerse una foto inolvidable. Por décadas, a la cámara se la venera, objeto mágico y confiable que vence al tiempo y al olvido, y a cuya incapacidad de mentir se acogen los temores y las arrogancias, el deseo de hacerse de la serenidad y el aplomo que la desposesión consiente. A lo largo del proceso se filtra –no tan subterráneamente– la intención de convertir la fotografía en memoria privada de la patria, muestreo del rostro nacional, suerte de crónica quintaesenciada o de inventario agradecido de un país que empieza (Monsiváis, 2012, p. 14).

Nous pourrions extrapoler cette attitude à la Nation, car dans le même texte Monsiváis soutient que, même si au Mexique on ne peut parler de photographie nationale, les Mexicains ont eu à travers elle le désir de « adueñarnos del alma de México, nos importa lo inasible, lo inexpresable a través de las palabras » (Monsiváis, 2012, p. 20).

Nous ne doutons pas que Rulfo ait partagé cette anxiété « ontologique » pour trouver l'esprit mexicain. Nous le voyons d'ailleurs dans les thématiques qu'il a abordées puisque ses compositions incluent la nature, des paysages, des édifices et des temples, héritage surtout de la période coloniale, ou des zones rurales (les images urbaines ont été très occasionnelles). Quelques critiques ont mentionné les caractéristiques de l'œuvre photographique de Rulfo en opposition avec son œuvre écrite. Béatrice Tatarad souligne le côté vif, émotif et serein de ses personnages photographiques (il s'agissait généralement de « campesinos » en train d'accomplir des tâches traditionnelles) qui contrastent avec l'aspect violent et fantasmagorique de ceux de ses fictions (Tatarad, 1994 , p. 63). De même, Steven Boldy relève que les « campesinos » et l'architecture, absents



selon lui dans son écriture, sont mis en avant dans sa photographie (Boldy, 2016, p. 173). En tout cas, Rulfo photographiait ces personnages dans des gestes traditionnels de la culture mexicaine. Julián Étienne, dans son article « Los murmullos que miramos », décrit certains des éléments de cette œuvre :

La obra fotográfica de Juan Rulfo no podrá distinguirse por su variedad, aunque hay un gran abanico de matices en el tratamiento de sus temas. No me atrevo a menospreciar sus imágenes del campo [...] Cuando se trata del campo, la fuerza fotográfica se expresa con mayor claridad cuanto más nos alejamos de sus paisajes. Las panorámicas contrastan cuanto más nos alejamos de sus paisajes. Las panorámicas contrastan con sus puntos de vista más íntimos donde el retrato adquiere incluso una dimensión arquitectónica, no tanto porque los sujetos retratados sean petrificados al momento de fotografiarlos, sino porque sus rostros, sus manos, su postura, muestran los mismos residuos del tiempo que los relieves escultóricos y los motivos de las fachadas capturados por la cámara (Étienne, 2013, pp. 18-19).

Julián Étienne suggère que, malgré ce que l'on pourrait supposer du travail photographique de Rulfo, il ne présente pas de ton fantomatique. Il note que, même si l'image captée par l'appareil a été associée à quelque chose de mort –quelque chose qui est déjà passé et ne reviendra pas (Barthes, 1980) (Sontag, 1979) – les clichés de Rulfo nous parlent plutôt de survie, de lieux et de personnes d'un Mexique du passé. Nous pourrions donc penser que, pour ce chercheur, Rulfo s'obstine à ne pas laisser s'évanouir l'ancien.

Comme pour toute l'œuvre de Rulfo, la photographie n'échappe pas au fait de recouvrer un sens compris à partir du profil de l'auteur. En effet, son attitude peu soucieuse de s'assumer comme photographe a fait croire qu'il n'avait aucunement l'intention de construire une œuvre visuelle. Daniele De Luigi n'est pas d'accord avec cette perception, considérant qu'il est difficile de penser que Rulfo n'ait pas eu d'objectif précis en ayant produit près de 7 000<sup>36</sup> négatifs :

cabría ahora preguntarnos cual fue la imagen definitiva de México que Rulfo tenía en mente, luego de un movimiento revolucionario cuyo mérito fue

---

<sup>36</sup> Selon Steven Boldy, les archives de la Fondation Rulfo contiennent 7.000 négatifs dont quelques 500 ont été publiés. Il explique aussi que le premier appareil de l'auteur était un Leica, puis il a utilisé un format 6x6 avec un Hasselbald et deux Rolleiflex (Boldy, 2016, p. 173).

estimular el interés por el pasado, pero que dejó por herencia una modernidad uniformadora y desilusionada.

Un sentido histórico global y un genio local más allá de la diversidad de los estilos arquitectónicos, de los rostros, de los paisajes parece desprenderse del conjunto de las fotografías, en armonía con la pasión de Rulfo por la historia y la geografía del país, es decir una vez más por el tiempo y el espacio (De Luigi, 2006, p. 297).

Dans ce travail nous ne nous proposons pas de trouver l'objectif précis que Rulfo avait assigné à la photographie, comme tente de le faire De Luigi. Nous cherchons plutôt à réfléchir sur la manière dont, dans son parcours, la photographie sert à compléter non son écriture mais sa posture d'auteur en accord avec la modernité. Cela nous semble capital, car l'utilisation de l'image de façon artistique permet à Rulfo de photographier le Mexique rural et de l'intégrer en même temps dans un discours critique de la modernité. Dans ses images, le soin qu'il prend de la technique et de l'esthétique est évident.

Le dialogue qu'il a ouvert sur un plan à la fois personnel et esthétique avec les photographes de son temps nous indique que Rulfo s'inscrit dans les courants photographiques de son époque. Cela se remarque de par son amitié avec Manuel Álvarez Bravo, qui représente l'avant-garde de la photographie mexicaine. Sur cette figure, Paul-Henri Giraud nous explique :

L'œuvre proprement dite, telle que l'artiste a voulu la transmettre, commence aux alentours de 1927, date à laquelle il reçoit la marque indélébile du modernisme, importé au Mexique par Edward Weston et en quelque sorte acclimaté par Tina Mondotti. C'est cette esthétique radicalement novatrice, en phase avec la Nouvelle Objectivité allemande, qui fait connaître Álvarez Bravo sur la scène nationale comme un photographe d'avant-garde. Dès 1929, toutefois, sous l'influence conjuguée de Tina Mondotti, dont l'œuvre a évolué, d'Eugène Atget, qu'il découvre avec émerveillement, ou même de son cadet Henri Cartier-Bresson, avec qui il arpente, en 1934, les rues de Mexico, il se tourne de plus en plus vers la vie de tous les jours (Giraud, 2012).

Vu son profil d'auteur, la photographie a également été un moyen pour Rulfo de renouveler le contact avec son public, sans devoir renoncer à l'énigme que constituait son silence en tant qu'écrivain. Nous observons cela dans le fait que les expositions et la

publication de ses photos comme dans *Inframundo y el México de Juan Rulfo* (1983)<sup>37</sup>, l'ont aidé à rester visible dans l'espace culturel, sans poursuivre son œuvre fictionnelle. Car grâce à l'adaptabilité de ce milieu, la photographie lui a permis d'accéder à l'espace public : « Plus que par une reproductibilité propre aux différents procédés d'impression mécanique, la photographie s'est caractérisée par une adaptation qui la rendait accessible à tous. Elle est d'abord passée de la sphère privée à la sphère publique » (Grojnowski, 2011, p. 14).

Pourtant, certains chercheurs n'ont pas vu, dans l'incursion de Rulfo dans la photographie, l'accès à un plus large public. Pour Marta Núñez Puerto, si Rulfo dilate sa capacité créative au-delà du texte, dans les images et dans son approche du cinéma, avec *El gallo de oro*, il ne s'agit pas d'un autre type d'expression. Pour cette chercheuse, le visuel s'avère la façon dont « Rulfo traduce el silencio literario en imagen » (Núñez Puerto, 2013, p. 20).

Nous ne pouvons pas non plus affirmer que Rulfo ait utilisé son capital symbolique pour exploiter son côté photographe, puisque c'est vraiment l'exposition de 1980 qui le consacre et fait connaître l'étendue de son œuvre<sup>38</sup>. La première exposition n'a pas été bien conservée par l'écrivain, vu que c'est grâce à Lon Pearson qu'on l'a récupérée. De fait, Lon Pearson reconnaît que retrouver ces photos a représenté un effort quasi archéologique. Ce chercheur a eu la chance de visiter, par pur hasard, l'exposition de 1960 à Guadalajara, sans connaître l'œuvre de l'écrivain. Après s'être consacré à la recherche littéraire, il lui a fallu des années d'efforts pour rassembler les images de cette exposition où il était arrivé sans avoir conscience de sa trouvaille. Le chercheur commente combien le travail de collecte a été ardu :

Durante un tiempo sospeché que era yo un protagonista de Borges husmeando alguna clave que diera con el Aleph de las olvidadas imágenes rulfianas. Los otros protagonistas, como don Víctor Arauz, ya han fallecido, dejándome sin ningún testimonio de la exposición (Pearson, 2006, p. 244).

---

<sup>37</sup> Une version en anglais a été publiée en 1984, *Inframundo: The Mexico of Juan Rulfo* par Frank Janney

<sup>38</sup> L'exposition de 1980 est organisée au Palais des Beaux-arts et on y expose 100 photographies. On charge le célèbre photographe Nacho López de faire les copies et de les sélectionner. De cette exposition on publie le *Fotolibro Juan Rulfo. Homenaje Nacional*, México Instituto Nacional Bellas Artes (Editorial Instituto Nacional Bellas Artes, 1980).

Pour Pearson, une des raisons du peu d'importance que Rulfo a donné à ses photographies tient à ce que, dans cette exposition de Guadalajara, il n'a pas remporté le succès qu'il escomptait. Pearson lui-même regrette de ne pas en avoir profité ni connu plus profondément l'auteur. Les circonstances qui ont obligé les chercheurs à faire un travail quasi archéologique viennent du fait que notre auteur ne s'occupait ni ne se préoccupait de l'organisation de ses expositions. Selon ses biographes, pour toutes ses expositions, Rulfo a remis les négatifs mais n'a participé ni au choix des images ni à la manière dont elles seraient présentées.

Nous ignorons les raisons de son éloignement de la photographie, ce qui est sûr c'est qu'il diminue sa production après l'exposition de 1960 à Guadalajara. Il n'y a pas d'accord clair sur les décisions que l'auteur a prises quant à sa carrière de photographe. Ceux qui ont approché l'œuvre de Rulfo s'accordent sur ses compétences, son habileté et le fait que l'on ne peut le considérer comme un débutant car il est allé au-delà d'une simple documentation sur la vie du Mexique rural. Sans compter sa valeur esthétique, ses jeux de clairs-obscurs, d'ombres et de lumières. Dans la photographie, Rulfo a continué à proposer une perspective esthétique sur les aspects du monde mexicain que l'on pouvait considérer comme ruraux et rustiques, dans une modernité séduite par la soif de nouveauté. Dans son geste, l'auteur défait les limites qui séparent la culture savante de la populaire, en incluant des formes culturelles associées au populaire avec un soin artistique : « Lo cultural, entendido no solo como conjunto de productos sino como matrices y prácticas de conocimiento; lo popular como modo de existencia de competencias culturales diferentes a la hegemonía » (Martin-Barbero, 2002, p. 61).

Avec l'image photographique Rulfo transforme les lieux agrestes en les distinguant, sans pour autant créer un charme, qui dissimulerait la dureté de la réalité mexicaine. Une symbiose qui converge vers une profondeur intégrant la vision d'un Mexique distant et traditionnel, reproduit dans un langage photographique éminemment moderne :

La photographie paraît ainsi fournir un genre de répertoire terminologique inédit [...] Ce lexique possède un double avantage : il véhicule une idée de modernité et donc de rupture avec les traditions poétiques et esthétiques passées ; il est assez « flexible » pour que chaque écrivain l'exploite à sa manière, en fonction de ses idéaux artistiques (Schincariol, 2014, p. 19).

Sans être un avant-gardiste de la photographie, Rulfo a réussi à l'instar de ses textes à offrir un regard esthétisé sur ce qui est rudimentaire et désertique. Et comme dans l'écriture, il s'est amusé à banaliser son incursion dans le domaine, malgré la technique soignée dont font preuve ses images, qui nous démontrent une compétence éprouvée. Au-delà de l'analyse iconographique des photos qui pourrait se centrer sur son peaufinage du cadrage, ou sur sa préférence pour les clichés de dos –évitant généralement les yeux–, il nous importe de comprendre ce qu'a signifié être un auteur/photographe pour son image d'écrivain de la modernité.

José Carlos González Boixo avance l'idée que Rulfo a probablement considéré la photographie architectonique comme un moyen de gagner sa vie. Parmi les raisons que González Boixo cite pour étayer son hypothèse, il indique que Rulfo a dirigé un numéro de la revue *Mapa* (janvier 1952), où paraissent six de ses photos et textes, sans compter la publication de six autres photos dans le guide *Caminos de México* en 1958 (Gonzalez Boixo J. C., 2016, p. 280). Cependant, pourquoi a-t-il abandonné l'idée de devenir un photographe professionnel ? Auteur de la modernité, Rulfo a montré sa vision à travers un milieu qui dévoilait sa diversité créatrice, en intégrant le Mexique rural à l'esthétique de l'image. Il a rendu compte de ce monde lié à la « mexicanité » mais éthéré à la fois, et avec une idée d'au-delà, de déterritorialisation.

Bien que la photographie puisse avoir été parallèle ou même antérieure à ses fictions, dans les années 60 et 70, rares étaient ceux qui connaissaient cette activité de Rulfo. Après l'exposition qui le consacre en 1980, en élaborant sa trajectoire nous nous demandons à nouveau pourquoi l'auteur cache ses photos et pourquoi elles ne commencent à circuler que dans la dernière décennie de sa vie. La réponse est complexe car nous savons qu'il aimait fréquenter des photographes comme Daisy Ascher ou Nacho López. Ce qui est sûr, c'est qu'avec maestria Rulfo donnait élégamment l'impression de remettre en question le monde culturel, d'être un maître sans aucun intérêt à l'être, avec une naturalité de talent époustouflant, qui cachait probablement les efforts techniques de l'auteur.

En tout cas, si nous pensons à l'auteur qui se réfugiait derrière le « transcripteur » des textes de l'oncle Celerino et le « possesseur d'un appareil-photo » pour prendre uniquement des clichés de ses promenades ; la réponse est la négation totale de la

professionnalisation du créateur. Ce qui nous amène à la problématique de la conception de l'auteur au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, créée par l'indéfinition et la multiplicité :

El escritor que fue fotógrafo. El fotógrafo que ilustró al escritor. El individuo que dio lo mismo de sí como escritor y como fotógrafo. El fotógrafo que abandonó su cámara, sus fotos y sus negativos y que después, como escritor, abandonaría su escritura y sus libros (Zepeda, 2006, p. 222).

Le fait est que Rulfo, par son attitude qui ôtait de l'importance à sa célébrité, a remis en question la figure d'auteur. Puisqu'il tournait le dos au monde culturel et à la république des Lettres, ce sont ses lecteurs, éditeurs, intervieweurs et galeristes qui ont dû le poursuivre pour tenter de dévoiler son génie et son mystère dans l'écriture comme dans le domaine visuel.

Nous avons décidé d'inclure quelques photographies qui, selon nous, donnent un échantillon de ce qu'ont été les grandes sources d'intérêt de Rulfo, son axe de travail et sa maîtrise de la composition, en écartant l'hypothèse d'un passe-temps. Le travail que nous verrons comprend différents registres, qui ne manquent pas de montrer le style particulier de l'auteur :

Lorsqu'on observe les photographies prises par Rulfo, on ne peut qu'être frappé par la grande unité esthétique qu'elles dégagent, et qui tient à deux traits essentiels : le travail sur la composition et celui sur la lumière. Ce parti pris esthétique n'a rien d'ornemental, il traduit au contraire le positionnement éthique de Rulfo par rapport aux objets et aux personnes [...] Si les images produites par Rulfo procèdent bien d'un effort de mise en scène et de composition rigoureuse, ce n'est pas pour rechercher le sensationnel, mais plutôt pour créer à partir des images l'ouverture sur une lecture poétique de cet univers hâtivement catalogué comme archaïque dans la plupart des discours de l'époque (Spivak, 2009, p. 112).

Le travail photographique de Rulfo se scinde principalement en architecture, paysage et personnages. Pour ce qui est de l'aspect architectural, nous avons sélectionné trois photos. Les images de Rulfo incorporent le caractère régional et autochtone, mais toujours en donnant un air d'intemporalité à l'esprit mexicain obtenu grâce à un grand esthétisme. Dans les trois photos en tête de la sélection, nous constatons la prédominance de l'architecture. Sur la première, nous distinguons l'identité mexicaine racontée à partir

de l'architecture et la nature puisqu'apparaît une église mexicaine à deux tours vue d'en haut et au premier plan respectivement deux arbres.

Photo 25 : Photo prise à Taxco, supposément entre 1930 et 1940

<https://i.pinimg.com/736x/2e/64/01/2e6401c122098153b024e496de299eaa--plein-air-mexico.jpg>

Sur la Photo 26, apparaît un mur construit de façon à épouser la sinuosité du sol. Le mur suit les vagues de la terre comme si l'architecture respectait le milieu naturel. L'amalgame entre le mur et le sol renvoie à une architecture respectueuse des formes de la terre mexicaine.

Photo 26 : Mur d'adobe à Guadalajara

<https://elpais.com/especiales/2017/juan-rulfo/img/portadas/juan-rulfo-portada-3.jpg>

Alors que la Photo 27 ci-dessous est l'exemple de la prépondérance de l'architecture modifiée par la nature, dans les zones obscurcies de l'église on voit en effet l'érosion des murs recouverts par endroits de vieilles affiches.

Photo 27 : Extérieur d'une église

[https://elpais.com/elpais/2011/04/04/album/1301905017\\_910215.html#1301905017\\_910215\\_0000000002](https://elpais.com/elpais/2011/04/04/album/1301905017_910215.html#1301905017_910215_0000000002)

Ces trois photographies nous présentent l'élément naturel conjugué à une architecture mexicaine typique. La troisième place le mur d'une église en tout premier plan et permet, par une fenêtre, de regarder l'intérieur, montrant un dessin caractéristique de l'hybridité religieuse renforcée après l'époque coloniale au Mexique. Cet ensemble atteste l'intérêt porté à une architecture typique, recadrée par un regard qui rend compte de l'identité architecturale de ce qui conforme la culture mexicaine.

Passons au commentaire d'une série de photographies sur des personnages. Ce groupe de photos a eu la particularité d'être interprété en parallèle à l'œuvre littéraire. Il nous paraît intéressant car il condense, à partir du nom de l'auteur, une même lecture pour l'œuvre tant fictionnelle que visuelle. Les lecteurs ont cherché dans ces photos une inspiration pour la recreation des textes. Pour Daniel De Luigi, il est difficile en voyant les photos de ne pas transposer les personnages des narrations (Luigi, 2006, p. 298). Pour ce chercheur, il existe une même racine thématique, qui s'unit à la figure de l'auteur mais n'offre pas la possibilité de transférer les sens de l'œuvre écrite à la graphique. Ainsi par exemple, la suivante, notre quatrième, est une de celles que l'on a le plus mise en relation avec l'œuvre fictionnelle de Rulfo. À la différence des précédentes, qui n'ont ni titre ni date précise mais sont décrites –car dans *Inframundo* elles ont été publiées sans plus de détails–, ce qui est frappant, c'est que cette photographie a un titre. Elle s'intitule « Nada

de esto es un sueño » et a été publiée en 1949 dans la *Revista América* avec 10 autres photos.

Photo 28 : “Nada de esto es un sueño”, *Revista América* 1949

<https://desinformemonos.org/wp-content/uploads/2017/05/rulfo-foto-1-.jpg>

Nous y voyons un muletier et un « campesino » de dos, qui commencent à descendre un versant à la tombée du jour. Les références aux personnages de Comala se superposent et n'en rester qu'à la seule image photographique est une tâche ardue. Voilà un bon exemple de l'influence du nom d'auteur et combien il redonne un sens à toute sa production, et pas seulement au domaine de l'écriture.

La Photo 29 est une autre photographie très célèbre, associée à l'œuvre de Rulfo. Nous y observons une mère de dos, tenant son enfant par la main, en train de se diriger vers une demeure fort modeste.

Photo 29 : Mère et enfant rentrant à la maison, décennie de 1940. Photo prise à Oaxaca.

<https://i.pinimg.com/originals/ff/6b/6d/ff6b6deb07158246a0860778478fa75f.jpg>

À l'instar de la précédente, cette photo a été lue en parallèle aux fictions et ressemble à une mise en scène de *El Llano en llamas*. Nous relevons dans ces deux photographies un autre élément que les spectateurs et critiques ont remarqué dans l'œuvre de Rulfo : l'absence des visages des personnages. Sur cette façon d'éviter de photographier les yeux, Lon Pearson commente (2006) que la première chose qu'on lui a signalé dans l'exposition de Guadalajara, c'était que le photographe escamotait les visages des personnes. Ce refus de Rulfo de photographier les visages est si caractéristique que l'une des photos considérée comme la plus curieuse est celle ci-après représentant un musicien regardant l'appareil-photo, par contraste avec le reste de l'œuvre.

Photo 30 : Les Musiciens, séquence photographique, 1955

[http://www.eluniversal.com.mx/sites/default/files/styles/f01-1023x630/public/2017/03/30/juan\\_rulfo\\_fotografia\\_3.jpg?itok=RhIGUCfO](http://www.eluniversal.com.mx/sites/default/files/styles/f01-1023x630/public/2017/03/30/juan_rulfo_fotografia_3.jpg?itok=RhIGUCfO)

Photo 31 : Les Musiciens, séquence photographique, 1955

[https://elpais.com/elpais/2011/04/04/album/1301905017\\_910215.html#1301905017\\_910215\\_0000000003](https://elpais.com/elpais/2011/04/04/album/1301905017_910215.html#1301905017_910215_0000000003)

Voilà pourquoi nous avons inclus les photos du groupe de musiciens et des instruments, nous tenions à montrer le contraste entre ces deux effets. Nous observons de profil, sur la Photo 31, un groupe de musiciens à Tlahuitoltepec, dont certains devant leurs lutrins vides, mais nous ignorons s'ils vont commencer à jouer ou s'ils ont terminé.



Sur la Photo 32 que nous avons sélectionnée, nous notons que Rulfo photographie le contraste des instruments complètement abandonnés.

Photo 32 : Enfant et tambour, 1956

[http://3.bp.blogspot.com/\\_fnMp4difInI/TP10iLoxLJI/AAAAAAAAAGQ/93NnOIO1pGM/s1600/rulfo\\_7.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_fnMp4difInI/TP10iLoxLJI/AAAAAAAAAGQ/93NnOIO1pGM/s1600/rulfo_7.jpg)

Nous pouvons maintenant constater la grande différence avec la Photo 30, où un musicien regarde l'objectif, alors que les autres jouent en fixant une autre direction. C'est dans l'ensemble de l'œuvre que l'on note la discordance de celui qui scrute l'appareil. Il est probable qu'en dehors de la comparaison avec les fictions –où les visages des sujets ne sont pas décrits– et avec le reste des photos qui biaisent les yeux, celle du musicien fixant l'objectif n'aurait rien de particulier. Ou celle de l'enfant à côté du tambour. Mais dans le cas des photographies de Rulfo, nous observons que leur compréhension est vue comme une extension de la lecture de l'œuvre.

Photo 33 : Danseurs de la compagnie de danse Magda Montoya. Prise en 1953

[http://fotos.eluniversal.com.mx/web\\_img/fotogaleria/r16.jpg](http://fotos.eluniversal.com.mx/web_img/fotogaleria/r16.jpg)

Photo 34 : Danseurs de la compagnie de danse Magda Montoya. Prise en 1953

[http://40.media.tumblr.com/2bcc26701747c864b7fe8a4c0425b82d/tumblr\\_mw8hwr9MFC1rsvslyo1\\_1280.jpg](http://40.media.tumblr.com/2bcc26701747c864b7fe8a4c0425b82d/tumblr_mw8hwr9MFC1rsvslyo1_1280.jpg)

Les Photo 33 et Photo 34 ci-dessus représentent des danseurs de la compagnie de danse Magda Montoya, plus difficiles à percevoir comme personnages des fictions. Cette série attire l'attention par une pose cabotine frappante et aussi par le fait étrange d'avoir capté un groupe de danseurs. Nous n'avons pas d'information sur les raisons pour lesquelles Rulfo a photographié ces danseurs ni sur qui a décidé de la mise en scène. Bien que les acteurs ressemblent à des « campesinos », leurs poses les révèlent en tant que danseurs de danse contemporaine, comme une adaptation de l'esprit mexicain à la modernité. À mi-chemin entre leurs personnages profondément complexes, ces danseurs semblent faire une mise en scène surréaliste des fictions rulfiennes.

Photo 35 : Portrait de María Félix, 1955

[http://gestioncultura.cervantes.es/COMUNES/14450\\_I\\_Sin%20t%C3%ADtulo-1%20copiar.jpg](http://gestioncultura.cervantes.es/COMUNES/14450_I_Sin%20t%C3%ADtulo-1%20copiar.jpg)

Parmi les portraits curieux, on ne peut manquer de mentionner les photographies que Rulfo a prises dans les coulisses du film *La Escondida* en 1955. Dans l'un des chapitres précédents, nous avons mentionné que Rulfo a commenté le plaisir qu'il avait eu à prendre ces photos. Sur l'image on peut voir la célèbre actrice María Félix au cours du tournage du film réalisé par Roberto Gavaldón, dans lequel joue également Pedro Armendáriz. Ce film a été tourné près de la ville de Tlaxcalteca de Huamantla.

Sur les dernières photographies, Photo 36 et Photo 37, nous voyons deux paysages. Les paysages, eux aussi, ont défini Rulfo comme un photographe de l'âme mexicaine, dans un contexte naturel/culturel déterminant. Ces photos du désert, des cactus, d'une végétation incapable de nourrir quiconque et d'une sécheresse étouffante, rappellent les difficultés que vivent ses personnages. Montrer l'aridité et la dureté de la terre dans des contrées montagneuses n'offrant aucune sensation de verdure ou de fécondité, rattache également aux difficultés de survie des Mexicains.

Des photographies reliées par notre lecture étendue des textes, mais aussi par le discours de l'auteur, qui a toujours abordé la dureté de la vie comme la conséquence de la dureté de la nature. Un habitat inhospitalier, conduisant à la pauvreté et à la faim, a également fait partie de ses thèmes.

Photo 36 : Talxcala, 1955, 1956.

[http://fotos.eluniversal.com.mx/web\\_img/fotogaleria/r18.jpg](http://fotos.eluniversal.com.mx/web_img/fotogaleria/r18.jpg)

Photo 37 : Calle de Mitla, 1956.

<http://www.editorialrm.com/2010/img/p/182-276-thickbox.jpg>.

Finalement, toutes les photographies que nous avons choisies sont des images nullement complaisantes à l'égard des attentes de la modernité. Comme si, avec elles, Rulfo voulait nous rappeler que la modernisation n'a pas atteint l'Amérique latine, alors que nous continuons à cacher la réalité avec des imaginaires déconnectés de notre identité<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> La majorité des photos, sauf la 27 et la 28, apparaissent dans les livres *Tríptico para Juan Rulfo* (Jiménez, Vital, & Zepeda, 2006) et *Inframundo* (Rulfo, 1983)



# Chapitre 15. La reconnaissance de Rulfo : capturer l'image de l'écrivain encensé

Volví a salir mal en los retratos. Parece como si me hubieran pintado la boca. Y eso no se vale.  
Sacaré otros.

Juan Rulfo

[...]ce moment très subtil, où à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre

Roland Barthes

Jorge Ruffinelli note que, au moment de la mort de Rulfo, il régnait autour de lui et de son œuvre une telle incertitude que tout ce qui entourait l'écrivain était imprégné d'un halo de mystère. Cependant, il remarque aussi que, malgré ces années d'attente infructueuse, le travail de Rulfo était encore reconnu et son auteur célèbre. Selon Ruffinelli, une légende avait été créée : l'écrivain avait décidé de briser le sort qui l'avait conduit à l'écriture. Son mutisme de trente ans et son retrait du débat public, l'ont conduit à créer la légende du génie ignorant la valeur de sa création :

La imagen de un escritor que el azar había puesto en la vida para decir su palabra de una sola vez, y a continuación romperla. No un escritor "de carrera", no un intelectual dispuesto a interpretar el mundo, sino un escritor "nato", que había seguido la intuición de un instante y que luego, espantado

por las exigencias sociales que su milagro provocara, calló por temor a no poder reiterar el milagro [...] Y parecía vivir con la tragedia interior de que, una vez enfrentado a su propio hallazgo, ya no supiera cómo seguir encontrando ni qué encontrar en el futuro (Meizoz J. , Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur, 2007, p. 301).

Le thème du silence est devenu une devinette sans réponse, qui a peu à peu dessiné l'image de l'écrivain. Federico Campbell, dans le chapitre « La ficción de la memoria », mentionne Rulfo parmi la liste des auteurs célèbres qui ont abandonné les lettres, comme Rimbaud et Dashiell Hammet, ou la philosophie, comme Wittgenstein, ou l'art, comme Marcel Duchamp. Campbell comprend ces écrivains à partir de ce que Susan Sontag appelle « l'esthétique du silence » :

El imperativo es el silencio, pero de todas maneras el artista sigue hablando. Al descubrir que no tiene nada que decir, busca la forma de decir precisamente eso. Y el silencio existe como decisión (en el suicidio de Von Kleist o de Lautréamont) o bien el silencio existe como castigo (el autocastigo en la ejemplar demencia de Hölderlin o Artaud).

Y es que el arte más valioso de nuestra época ha intentado un desplazamiento hacia el silencio (Harker & Farr, 2015, p. 436).

Ce déplacement vers le silence, que révèle Campbell, est impressionnant car l'écrivain abandonne l'activité supposée le définir en tant que tel. Une question devient évidente devant la disparition de l'écriture : quelle est la particularité d'un auteur qui n'a rien à dire et opte pour le silence ? Nous pouvons peut-être trouver quelques éléments pour orienter notre réponse dans le livre de Julio Premat, *Héroes sin atributos* (Premat, 2009), où il analyse les figures d'auteur dans la littérature argentine. Le chercheur reprend le concept d'auteur et l'étudie à partir de la complexité des définitions théoriques héritées sur ce thème dont, dans les années 60, rappelons-le, quelques théoriciens avaient prédit la mort (Barthes, Foucault). Pour Premat, étudier la problématique de l'auteur à partir de la place publique qu'il a atteinte, est en lien avec la considération de la subjectivité et la place de l'individu à un moment historique donné :

La amplitud y ambigüedad del término autor se corresponde con su lugar en nuestra cultura: la literatura occidental es una literatura que funciona alrededor del sujeto, que problematiza y dramatiza la subjetividad [...] Progresivamente, el escritor se vuelve personaje, personaje de autor, cuyos rasgos dominantes y cuyas peripecias vitales transforman y determinan el

sentido de los textos. Estas mitologías autorales pueden, en casos extremos, existir independientemente de lo escrito y funcionar como relatos más o menos ficticios y económicamente suficientes (Premat, 2009, pp. 23-24).

Abandonnant l'idée de la disparition de l'auteur, Premat signale qu'on ne peut éluder la figure de l'auteur qui, dans certains cas, se convertit en un autre personnage, dont la subjectivité associée au fait littéraire offre une nouvelle lecture des textes. Une relation qui va au-delà de ce qui se couche sur le papier.

Jean-Pierre Montier, David Martens et Anne Reverseau ont récemment publié une importante compilation qui rassemble une réflexion sur la médiatisation littéraire. Justement le texte aborde le fait que, malgré le supposé refus des écrivains à être pris en photo, ils comptent historiquement parmi les personnages les plus photographiés. Le vaste usage social des portraits d'auteurs y est également évoqué.

Pour ces auteurs, il est fondamental de comprendre comment l'image parvient à incarner un pouvoir symbolique, de s'approcher physiquement de sa fonction, autrement dit de saisir comment elle touche physiquement pour communier avec son rôle. Ces processus sont assez compliqués car ils ne se contentent pas de suivre un modèle mimétique, en effet les déviations du modèle idéal sont aussi une façon de renforcer l'image de l'écrivain :

Ce qui n'empêche évidemment pas nombre d'écrivains d'avoir joué avec les limites de l'acceptabilité de l'image censée les figurer, leur donner leur « air » d'écrivain, et de s'être montré –par autodérision, sens de l'humour ou stratégie- sous des traits ou dans des situations à l'exact opposé de ce que les clichés requièrent (l'air pensif ou inspiré, les accessoires, les accessoires de la fonction). Tout flux de communication, dès lors qu'il est saturé de clichés, entraîne l'émergence de contre-clichés, destinés à renouveler des postures qui se sont figées [...] le standard de l'image d'écrivain est pris à rebrousse-poil, mais après tout, la perception que nous avons de son œuvre intellectuelle et artistique, de sa place dans l'histoire littéraire, n'est-elle pas enrichie par cet instant de familiarité. (Martens, Montier, & Reverseau, 2017, p. 24).

Nous voulons terminer ce travail en analysant comparativement quelques portraits de Rulfo, pour comprendre justement comment il a géré une image qui a mené à son paroxysme la figure d'auteur. Homme tourmenté, écrivain contre son gré, créateur de deux œuvres universelles, photographe, admirateur du visuel, écrivain qui a abandonné

la plume, homme farouche et mystérieux... les images amalgamées par l'écrivain ont été diverses. Les portraits de Rulfo du début de sa carrière contrastent avec ceux de la fin. Cet écart nous permet de préciser le fait que l'auteur a été conforté dans l'image d'un génie tourmenté et dévoré par l'obsession de son enfance tragique marquée par la mort. C'est pourquoi notre analyse du profil de Rulfo observe quelques-unes des poses qu'il a assumées, car elles vont de la position d'auteur du jeune écrivain jusqu'à l'homme de lettres sombre et hanté par ses promesses non tenues. La comparaison nous permet d'examiner la façon dont, au début de sa carrière, l'auteur se présentait comme un écrivain contemplatif et multiple dans ses sources d'intérêt, en accord avec la modernité ; pour ensuite construire un profil unique, inséparable de son œuvre, qui frôle plutôt les mystères dignes de la postmodernité: « La photographie est naissance à soi, réappropriation du perçu, de la pulsion scopique ambivalente et redirigée vers le grand tout de l'imaginaire dans le réel, en recherche du vu et à partir du vu » (Bernas, 2006, p. 247).

Dans le cas de Rulfo, ses lecteurs ont persisté à considérer son rôle de photographe comme un complément de son œuvre écrite, une espèce de « mise en images » du fil de ses fictions. Nous croyons qu'en regardant l'œuvre comme un tout, il est important d'étudier aussi les photos qui ont été prises de l'écrivain/photographe. Elles sont en effet particulièrement significatives car, vu le côté appliqué et minutieux de son travail photographique, on peut supposer qu'il prenait discrètement soin de chaque photo qu'il faisait de lui ou qu'on faisait de lui. Quant à la nature de l'image photographique, Gisèle Freund a étudié la manière dont s'établissent les connections entre le milieu photographique et le contexte sociologique et politique. La chercheuse s'est ainsi consacrée à la recherche des liens qui se produisent entre les formes artistiques et la société. Selon elle:

Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución (Freund, 1983, p. 7).

Les photographies de la première étape illustrent un Rulfo à l'air simple face à l'objectif, dans une pose rigide ; il semble se prosterner devant l'appareil qui fixera son

image pour une rigoureuse postérité. En se concentrant sur l'icône et en s'éloignant de son œuvre fictionnelle, Rulfo commence à s'emparer de la reproduction de son image et à raconter, dans des interviews, sa biographie en la truffant d'imprécisions. L'image de l'auteur s'adapte peu à peu à la lecture qu'on a faite de l'œuvre :

Una obra compleja y un singular enfoque de la angustia del hombre moderno es lo que aporta Juan Rulfo a la narrativa contemporánea [...] su gran metáfora representa al ser que se aferra desesperadamente a su tierra –lugar concreto y perfectamente delimitado– mientras asiste a su propio desmoronamiento interior; es decir terreno firme por un lado y, por el otro, el tembladeral que nada sostiene. De ahí que todo lo que lo rodea son símbolos mudos, estáticos y el hombre, sirviendo a esos signos, va siendo ganado por ellos, hasta convertirse el mismo en signo (Alberti, 1996, p. 7).

Ici commence une relation avec son public qui passe par la gestion d'un silence traversé par la reproduction de son image.

Regardons, par exemple, les deux premières photographies sélectionnées :

Photo 38 : Autoportrait de Juan Rulfo sur le mont Toluca, décennie de 1940

[https://ep00.epimg.net/elpais/imagenes/2011/04/04/album/1301905017\\_910215\\_0000000001\\_album\\_normal.jpg](https://ep00.epimg.net/elpais/imagenes/2011/04/04/album/1301905017_910215_0000000001_album_normal.jpg)

Cette photo montre un Rulfo de dos, la pipe à la bouche, et l'on peut percevoir la minutie de la conception de la photo. Il semble être en harmonie avec la nature majestueuse qu'il contemple, cachant son visage pour donner la prédominance au paysage.

Les images de Rulfo sur les montagnes nous rappellent celles de Caspar David Friedrich. Les toiles de ce peintre Allemand représentent des paysages mélancoliques d'où s'échappe un fort sentiment de solitude. Cette attitude du génie devant l'infini, qu'il symbolise en un paysage isolé et incommensurable, on peut l'apprécier dans ces deux portraits (Photo 38 et Photo 39) de Rulfo. L'écrivain montre son attachement à une culture visuelle antérieure à son époque, celle des artistes du romantisme.

Photo 39 : Autoportrait face au Popocatepetl

[http://www.asale.org/sites/default/files/styles/lightbox/public/imagenes/portada/Juan\\_Rulfo\\_expo\\_2.jpg?itok=5e8lfbMc](http://www.asale.org/sites/default/files/styles/lightbox/public/imagenes/portada/Juan_Rulfo_expo_2.jpg?itok=5e8lfbMc)

Dans la seconde, face au Popocatepetl, la conjonction se fait dans un lieu dont la nature représente le Mexique, cette géographie déjà indissolublement associée à l'identité d'une terre. Rulfo pose dans sa facette d'alpiniste et montre l'exploit qu'il accomplit en atteignant le sommet d'un volcan actif, pour laisser un témoignage. Bien



que ces autoportraits reflètent ses compétences d'alpiniste, ils se sont intégrés dans l'imaginaire à partir du profil de l'écrivain. Comme dans le cas de l'écriture, Rulfo ôte de l'importance à sa place de photographe ; c'est pourquoi ces images ont été gardées plus en tant que référents de l'auteur que pour la valeur de l'autoportrait. L'anecdote qui suit en est un exemple :

Nacho López, el destacado fotógrafo tamaulipeco, contó alguna vez que, en 1980, cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes rindió un homenaje a Rulfo, le solicitaron al escritor algunos negativos que se usarían para hacer ampliaciones fotográficas. Rulfo los entregó a Nacho López para la selección. Este se los devolvió en una caja de cartón que etiquetó: "Juan Rulfo, fotógrafo". A Rulfo le gustó verse calificado así, aunque inmediatamente negó ser fotógrafo.

Pero si en su fuero interno Rulfo no se hubiera asumido como tal, ¿por qué habría hecho fotografías? Es obvio que el pudor y la timidez le impedían presentarse como un experto en la materia, pero también que era consciente de su talento y de la buena factura de su trabajo fotográfico (Vargas, 2007, p. 62).

En ce sens, il ne nous paraît pas banal de tenir compte du fait qu'au début de sa carrière l'écrivain se soit pris en photo avec grand soin, vu son habileté avec l'objectif.

Durant ses débuts d'écrivain, la fondation de son image a été capitale, et cela est peut-être en lien avec la réponse de la critique envers son œuvre, car *Pedro Páramo* s'érigait comme pionnier et rénovateur dans la narration hispano-américaine. À propos de la réception initiale de ce roman, Jorge Zepeda nous rappelle quelques considérations sur un texte porté aux nues pour ses : « intentos de innovación que comprenden las novelas líricas de los contemporáneos y las narraciones vanguardistas de Mariano Azuela » (2005, p. 269). Zepeda soutient que le roman de Rulfo a reçu les éloges de l'ensemble de la critique et qu'une distance à l'égard de son œuvre n'a été prise que par des nationalistes et des tenants du réalisme social qui n'acceptaient pas le geste de rupture du texte. Pour ce chercheur, ce dernier groupe ne nous permet pas de parler d'une réception négative mais d'un roman qui arborait un changement visant l'horizon d'attentes de l'époque, et semblait laisser derrière lui le conservatisme esthétique. L'éloge d'un roman qui représentait la mort, le non-linéaire et l'anormal, est évidemment un geste de rupture dans la tradition : « La representatividad de la novela superaría una relación inmediata y aparente con la idiosincrasia mexicana, y permitiría que la

modernidad narrativa de que se ha vuelto referente constante le hiciese conservar su estatuto de objeto estético en otras latitudes » (Zepeda, 2005, p. 139). Pour Zepeda, l'influence du roman, depuis sa parution, s'est peu à peu étendue jusqu'au champ d'échange de la littérature en espagnol, étant donné que la rénovation proposée par le texte a aussi fonctionné comme cohésion régionale : « *Pedro Páramo* representó la síntesis de innovación-tradición, nacional-regional-universal » (2005, p. 282).

Photo 40 : Juan Rulfo à Tepoztlán, durant une réunion du Centre Mexicain des Écrivains, 1955

<http://cultura.nexos.com.mx/wp-content/uploads/2017/03/rulfo.jpg>

La photographie prise avec l'appareil de Juan Rulfo, Photo 40, Juan Rulfo à Tepoztlán, durant une réunion du Centre Mexicain des Écrivains, montre la conscience qu'il a de construire son image d'auteur émergent. Il est assis, le dos appuyé sur un arceau, une jambe repliée et le regard tourné vers le paysage comme s'il ignorait l'objectif. La pose est si peu spontanée qu'elle transmet la conscience qu'il a d'assumer un geste dont le souvenir sera rappelé dans le contexte d'appartenance au groupe des écrivains mexicains. N'oublions pas que s'intégrer au champ culturel implique d'assister à des événements et de prouver sa proximité avec ses pairs.

Photo 41 : Juan Rulfo et José Arreola

<http://2.bp.blogspot.com/-4G53DVJJuW0/V17T4ECKBNI/AAAAAAAAATk/8xHArJ-3k8E/s1600/Juan%2BRulfo%2By%2BJuan%2BJosa%25CC%2581%2BArreola.jpg>

Photo 42 : Juan Rulfo et José Arreola

Archives de Ricardo Salazar, qui veille sur les Archives Historiques de l'UNAM.

Ce dernier aspect est visible sur la Photo 41 aux côtés de Juan José Arreola. Plus apaisé, il pose le bras sur son collègue, démontrant son égalité avec les écrivains émergents de l'époque. Une photographie sans différence hiérarchique entre les écrivains, qui manifeste leur sérieux et leur quête de légitimité. Ils sont formellement vêtus, et posent devant l'éternelle toile de fond pour être reconnu dans le monde des lettres : une étagère de livres.

Sur la photo suivante, le changement par rapport à la pose qu'assume l'auteur est frappant.

Photo 43 : Portrait de Juan Rulfo, 1955 (?) par Manuel Álvarez Bravo

<https://i.pinimg.com/originals/55/ff/52/55ff52265e422113acd82a010e592a77.jpg>

Nous voyons en effet Rulfo à côté d'une sculpture précolombienne, dans un jeu de visages, laissant déjà entrevoir une recherche pour des portraits plus particuliers. On revient à nouveau à la référence à des objets renvoyant à l'esprit mexicain. Les deux

visages en analogie, cherchant les points permettant de faire des parallélismes, nous renvoient au thème de l'identité mexicaine.

Photo 44 : Rulfo dans une exposition, 1957, Circa (auteur inconnu).  
<http://cdc-s3-ejece-main.s3.amazonaws.com/uploads/2016/01/rulfo.jpg>

Dans le même ordre d'idée, sur la Photo 44 Rulfo pose à côté d'une autre sculpture précolombienne, dans une exposition à Circa en 1957. L'auteur croise les bras pour reproduire le geste de cette œuvre qui représente le patrimoine historique du Mexique. Le thème du patrimoine a été fondamental dans sa carrière, rappelons en effet que Rulfo a travaillé de 1963 jusqu'à sa mort au *Departamento de Publicaciones del Instituto Nacional Indigenista*.

Comme on a pu le noter, les Photo 43 et Photo 44 sont des portraits liés à des éléments historiques. Une façon de se faire photographier qui avait été explorée par d'autres artistes mexicains, dont un cas emblématique : celui des portraits de Frida Kahlo où l'artiste pose avec des objets qui rappellent l'identité mexicaine<sup>40</sup>. La figure d'artiste de Kahlo revisite, dans son image et son œuvre, des éléments de la culture mexicaine. Ce qui lui a valu un énorme succès.

Rulfo, dans ces deux photos, reproduit l'image du créateur associé à l'empreinte du pays, la posture révèle l'écrivain lié à sa nationalité. Cette attitude contraste avec celle des portraits de la fin de sa vie où Rulfo paraît incarner sa propre œuvre et laisser de côté les références identitaires.

Et pour compléter ce groupe de photos du début de sa carrière d'écrivain, nous terminerons avec une autre photographie dont la pose transmet l'idée de l'écrivain.

Photo 45 : Juan Rulfo sur l'*Alameda Central*, Photographie de Ricardo Salazar  
[http://cdn.proceso.com.mx/media/2015/04/79-b17d5c7051b9dd446\\_juan-rulfo-45-C-300x200.jpg](http://cdn.proceso.com.mx/media/2015/04/79-b17d5c7051b9dd446_juan-rulfo-45-C-300x200.jpg)

---

40

Frida avec une figure Olmèque, Coyoacán  
1939. Photographie de Nickolas Muray

[http://culturainquieta.com/images/2017/Frida\\_Kahlo\\_por\\_su\\_fot%C3%B3grafo\\_y\\_aamant\\_Nickolas\\_Muray/Frida\\_Kahlo\\_Nickolas\\_Muray.jpeg](http://culturainquieta.com/images/2017/Frida_Kahlo_por_su_fot%C3%B3grafo_y_aamant_Nickolas_Muray/Frida_Kahlo_Nickolas_Muray.jpeg)

Photographie de Gisèle Freund, 1952

[http://www.vanguardia.com.mx/sites/default/files/frida-kahlo-rare-photos-gisele-freund-6-595cd86be6b7e\\_880.jpg](http://www.vanguardia.com.mx/sites/default/files/frida-kahlo-rare-photos-gisele-freund-6-595cd86be6b7e_880.jpg)

Sa localisation est un endroit connu de la ville de Mexico. La pose, peu commode pour transmettre l'idée de l'écrivain grand lecteur, surprend. À côté d'une statue, Rulfo s'appuie sur la dure sculpture en donnant l'impression de profiter de sa lecture.

Ces photographies reflètent l'image d'un écrivain, mais comme nous le verrons son image d'auteur s'est ajustée à sa biographie. Nous allons citer une description de Lon Pearson qui se réfère à l'image de Rulfo comme un personnage excentrique, marqué par un passé qui a déterminé son écriture tout comme son inadéquation au monde :

Thus, there were many critics who really didn't understand Rulfo as a person, because of his withdrawn ways. Undoubtedly, there were many underlying factors leading to his somewhat eccentric personality: the murder of his father just after his sixth birthday, the sudden death of his mother when he was ten, his subsequent internment in an elementary school in Guadalajara for the third through sixth grades, and an extra year in what was called "Special Sixth Grade", where he learned shorthand and accounting, neither of which was he to use in his later life [...] All these factors and experiences together made it difficult for him to relate to many people, especially to women as friends (314, 323). Moreover, his years of reading in isolation, from the time he was a little boy (and had the parish priest's immense library hidden in his grandmother's front room), until he was an old man, also apparently contributed to his seemingly aloof ways, his lack of organization (Pearson, 2001 , p. 152).

Le portrait que nous venons d'évoquer n'est pas visible sur les photos prises au début de la carrière de Rulfo, mais tout à fait évident sur celles que prendra la photographe Daisy Ascher à la fin de cette dernière. Daisy Ascher est une photographe mexicaine reconnue pour ses études de portraits de personnages célèbres de l'événementiel culturel. Dans son livre *Cien retratos* (México, D. F. Instituto Nacional de Bellas Artes 1983), Ascher nous laisse apprécier ses photographies de personnages tels que : Octavio Paz, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Blas Galindo, entre autres. Ce livre de portraits a été complété par des textes de Juan Rulfo, Carlos Monsiváis et Fernando Benítez.

Fabiola Ruiz, dans son livre *De Sayula al Olimpo. La construcción intermedial del escritor Juan Rulfo como ícono de la cultura nacional mexicana* ( 2005 ), examine l'idée –grâce aux apports de Daisy Ascher, José Luis Cuevas et Francisco Rodón Ruiz– selon laquelle Rulfo s'est toujours construit lui-même dans ses fables. Ruiz accorde une grande

importance à Daisy Ascher, qui a enquêté sur les diverses facettes de l'œuvre et de la personnalité de Rulfo, d'une façon expérimentale et ludique. Le livre explore leur relation, comme collègues qui expérimentent en photographie au crépuscule de la carrière de Rulfo. Il valorise aussi le rôle et la participation de Daisy Ascher dans l'organisation de l'exposition *Homenaje Nacional* de 1980, qui a été la consécration de Rulfo comme photographe.

La photographe, s'étant consacrée aux portraits de diverses personnalités du monde de la littérature et de l'art, a participé à la consolidation de la sphère culturelle du Mexique du XX<sup>ème</sup> siècle. Un exemple des échanges qu'a produits son œuvre, se trouve dans les notes de Carlos Monsiváis sur les portraits qu'Ascher a faits de Rulfo :

¿Cómo acercarnos a la imagen de una persona famosa? ¿Qué nos dice, digamos la serie de Daisy Ascher dedicada a Juan Rulfo? Si no supiéramos que es un gran escritor, si no fuéramos deudores de *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*, veríamos a un señor melancólico casi importunado ante el asedio; pero ocurre que este individuo taciturno es Juan Rulfo, noción admirativa que enmienda y enriquece de inmediato la percepción visual y el tono literario de nuestros comentarios, a ese monje embozado en una lejanía que es fervor caído o pasión presentida lo extrajeron de un mundo, que años o minutos antes el mismo imaginó, relató y abandonó a su suerte [...] fíjense en esta serie qué *rulfiano* es Rulfo (Monsiváis, 2012, p. 20).

Monsiváis met le doigt sur la position auctoriale de Rulfo : la signification de sa figure vient de la dette de *Pedro Páramo* et de *El Llano en llamas*. La fin de la citation résume parfaitement l'amalgame : « qué *rulfiano* es Rulfo. El mismo ya no puede ser visto sin su obra » (Id.).

Certains des portraits que la photographe Daisy Ascher a faits de Rulfo se trouvent dans un livre au titre éloquent *J. Rulfo: mis imágenes y mi muerte* (1987) de Fernando Benítez et Eduardo Matos Moctezuma, où il y a également des dessins de José Luis Cuevas.

Photo 46 : Photographie de Daisy Ascher

[http://3.bp.blogspot.com/\\_JfU\\_ZrNSMgk/S1VSHIW\\_YbI/AAAAAAAAACKg/AT9LQuoaM3E/s400/rulfo+5.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_JfU_ZrNSMgk/S1VSHIW_YbI/AAAAAAAAACKg/AT9LQuoaM3E/s400/rulfo+5.jpg)

Photo 47 : Photographie de Daisy Ascher

[http://1.bp.blogspot.com/\\_JfU\\_ZrNSMgk/S1VTmzDKrLI/AAAAAAAAACLg/hEt\\_F7nqGvg/s1600/rulfo3.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_JfU_ZrNSMgk/S1VTmzDKrLI/AAAAAAAAACLg/hEt_F7nqGvg/s1600/rulfo3.jpg)

Ces portraits en noir et blanc, suivant le style de Rulfo, montrent un homme circonspect plongé dans la tristesse, dans un environnement de cimetières, de maisons

abandonnées. Ces endroits obscurs et mélancoliques font ressortir l'image de la mort. Les poses nullement spontanées, qui décrivent la mise en scène d'un sujet sombre dans un monde ténébreux, sont mises en évidence. Pour Susan Sontag, la photographie est un fragment et elle change selon le contexte où elle est vue. C'est pourquoi la chercheuse tient compte de son poids moral et émotionnel en fonction d'où elle s'insère (Sontag, 1979, p. 109). Ces images ont une charge émotionnelle sur les sujets vaincus par l'histoire des révoltes du début du siècle. Aucun succès n'est capable de délester Rulfo de sa lourde biographie.

Photo 48 : Photo de la couverture du livre *J. Rulfo: mis imágenes y mi muerte*, publié en 1987  
[http://archivo.eluniversal.com.mx/img/2014/01/Cul/juan\\_rulfo\\_28\\_aniversario-movil.jpg](http://archivo.eluniversal.com.mx/img/2014/01/Cul/juan_rulfo_28_aniversario-movil.jpg)

Le génie lui-même n'offre pas de rédemption. L'écrivain délite ainsi les vagues espoirs de la modernité, le sujet profond et réfléchi de ce monde nous retire les éléments sur lesquels nous asseoir : « Leer a Rulfo es como recordar nuestra propia muerte. Gracias al novelista hemos estado presentes en nuestra muerte, que así pasa a formar parte de nuestra memoria » (Fuentes, 2003, p. 268).

Suite à tout ce que nous venons d'esquisser, nous osons penser que non seulement l'écriture de Rulfo et ses façons de représenter les sujets étaient en accord avec la modernité, mais que lui-même, comme personnage, l'a été : « Rulfo was not an active seeker of power through his position as a popular Mexican novelist, and that would have seemed to bother some who expect Mexican novelists to be dynamic, extroverted jet-setters » (Pearson, 2001, p. 152). Rulfo émerge des pouvoirs obliques des survivants du début du siècle, qui dans les années 50 triomphent parallèlement au succès de la modernité qui a apporté la pacification, des accords politiques et une vie culturelle libre de se définir dans les objectifs nationaux. L'identité de l'auteur dans la modernité représente le moment même où les sujets diversifient leurs modes de travail, où les métiers deviennent indéfinis, la manière de considérer les tâches change, les fractures aboutissent à ce que le sujet littéraire soit plus que la définition d'une trajectoire de publications. Rulfo, par son refus de publier, renonce à sa place d'auteur, redéfinit la valeur et le poids des relations avec les institutions en vigueur et les relations d'appartenance des acteurs sociaux en leur sein. Ainsi les conduites individuelles dilatent-elles l'horizon potentiel des actions. Dans la modernité, il est possible qu'un auteur, de son vivant, fasse de sa tristesse et son abattement –hérité d'une époque pivot qui résistait à l'arrivée de la modernité– ses lettres de noblesse. La subjectivité malmenée

de Rulfo semble jouer le rôle de charnière entre ces deux époques, où prédomine le sujet indéfinissable, insaisissable, multiple, qui en essayant de se raconter devient fuyant : « Un visage explique un être humain. Or, en se regardant soi-même, on ne se voit jamais tel qu'on est. D'abord parce que dans un miroir, on se voit à l'envers » (Freund, 1991, p. 73).

# Conclusion

Les transformations advenues dans le cadre de la modernité du milieu du siècle ont transfiguré le champ culturel en Amérique Latine. On le voit de façon flagrante dans l'incorporation de nouvelles thématiques dans la fiction et la rénovation de la figure d'auteur. Pour analyser ces changements, nous avons étudié le cas des écrivains Gloria Stolk et Juan Rulfo, qui ont débuté leur carrière dans la décennie des années 40 et publieront leurs œuvres les plus significatives dans la décennie des années 50 et 60.

Plusieurs faits ressortent de cette métamorphose. Comme nous l'avons mentionné, l'agrandissement du champ culturel a donné l'occasion aux auteurs de toucher un plus large public qu'auparavant. Il leur a offert en outre une plus grande autonomie sur le plan financier, grâce à la professionnalisation de la figure d'auteur. En faisant appel à un plus grand nombre de lecteurs, à un nouveau lieu de consécration, le processus de professionnalisation du rôle de l'auteur s'est poursuivi dans l'espace de confrontations que représentait le marché culturel.

Au Venezuela, cet accroissement des espaces de publication, impliquant une augmentation considérable du nombre de lecteurs, permet l'apparition de nouveaux auteurs. Ces derniers débutent dans l'écriture en laissant de côté les discours hérités des traditions *criollista*, *costumbrista* et régionaliste, pour formuler de nouvelles préoccupations en accord avec les changements imposés par une modernité hybride et inégale.

Cela dit, vu l'extension de la carte des transactions symboliques, de nouveaux agents et de nouvelles thématiques sont acceptés dans le champ culturel. Au Venezuela,



on le remarquera dans l'incorporation des femmes dans le domaine littéraire du milieu du siècle. L'augmentation des publications de nouvelles auteures, contraste avec leur participation limitée lors des décennies antérieures. La modernité ouvrait donc un espace pour les femmes même s'il était strictement réglementé.

Dans ce contexte, il est de plus en plus fréquent que des femmes entrent dans l'institution littéraire. L'écrivaine Teresa de la Parra avait ouvert le chemin en 1920. Ainsi se constitue-t-il peu à peu une écriture féminine, se distinguant de la tradition régionaliste et s'adressant à un public populaire, qui s'est formé avec le développement progressif de l'industrie culturelle. Gloria Stolk s'inscrit dans cet espace. Sa présence démontre la croissance d'un champ littéraire qui autorise une tolérance envers une subjectivité, jusque-là très contrainte ou même tenue en marge des lieux d'influence sociale.

L'écriture féminine s'emparera du débat au cœur de la vie sociale, et ne restera plus isolée. La pertinence de cette entrée, dans la modernité, lui a valu de passer dans le champ culturel. En effet, les changements dans la société moderne ont fait admettre que la discussion ne devait plus se poursuivre dans des lieux d'exclusion. Pour preuve, les narratrices perdent tout intérêt à publier dans des espaces littéraires associés au genre. Bien que nous ayons affirmé que la femme était coincée dans la thématique féminine, les textes des nouvelles auteures se sont interrogés sur sa place et ont imaginé d'autres rôles que celui qui lui avait été assigné. La prolifération de publications d'écrivaines nous parle d'une société qui ouvrait des espaces pour discuter du rôle attribué aux femmes. Rebelle à l'idée de la femme marginalisée, Gloria Stolk s'inscrit dans un féminisme qui veut rompre le silence. Légitimer la voix du sujet féminin a été fondamental pour Stolk, dans tous ses textes.

La littérature accorde cet espace et le discours des écrivaines passe ; en laissant de côté les paramètres qui avaient imposé tant le canon régionaliste que les goûts des avant-gardes –et de leurs adeptes qui défendaient des critères établis par le champ littéraire européen–. Par contraste, les auteures font le pari de s'abriter derrière la tradition de Teresa de la Parra (dans le journal ou le bildungsroman) ou de reprendre des esthétiques vieillies et dépassées comme la thématique sentimentale ou le mélodrame. Ce choix les place à l'extrême opposé des préférences les plus marquées (c'est-à-dire de ce qui est considéré comme de la « bonne littérature »), mais leur donne aussi l'occasion de saper

les limites de ce sur quoi il était acceptable d'écrire à leur époque. Reprendre ce que l'on estimait snob ou de mauvais goût, comme la passion, le désir, les secrets d'amour et la frivolité, leur a permis d'incorporer des topiques et des subjectivités que les auteurs consacrés avaient laissés en dehors des représentations littéraires. Car le fait que les femmes soient à l'écart des grandes controverses littéraires de leur temps, les a habilitées à discuter la manière traditionnelle dont on avait construit les identités et les sujets dans la fiction, avec un prix à payer, celui d'être moins reconnues par l'académie. Cette perméabilité restreinte aux femmes nous rappelle la remarque de Doris Sommer sur la discussion que propose Spivak sur la femme comme sujet subalterne : « To ask if the subaltern can speak, as Gayatri Spivak had asked, misses a related point. The pertinent question is whether the other party can listen. Privilege gets in the way of hearing even a direct address » (Sommer, 1999, p. 20). Bien que nous sachions que la célèbre réponse de Spivak est « the subaltern cannot speak » (Ezquerro, *El gallo de oro o el texto enterrado*, 1996), Sommer tord le cou à cette sentence en ajoutant : « Subalterns write creative literature as well as active history » (Sommer, 1999, p. 21). Doris Sommer verra y compris dans le silence une forme de révolte. Or, Stolk s'impose par un excès de paroles : elle est excessive dans ses publications, excessive dans ses différents rôles, excessive dans sa présence médiatique. De notre point de vue, la position de la femme est celle d'une minorité qui s'active afin de légitimer sa présence dans les espaces sociaux.

Il est certain que l'écriture de Stolk reflète la dynamique d'un champ traversé par les médias. La coexistence de ces deux aspects est à l'œuvre dans son activité littéraire et journalistique florissante. Elle se déplace depuis un lieu central du réseau discursif, qui correspond au rôle de la critique et narratrice conjuguant des critères esthétiques et intellectuels, jusqu'à des zones périphériques où se situe l'auteure de chroniques féminines et de manuels de beauté. À partir d'une cohabitation douteuse, l'auteure de bagatelles réussit à ajouter à son projet créateur deux textes capables de passer par les zones de l'institution académique, *37 Apuntes de crítica literaria* et *Amargo el Fondo* (prix Arístides Rojas). C'est bien entendu par son œuvre elle-même, telle qu'elle est mise en lumière, et pourrait-on dire mise en scène par cet ensemble de postures et de choix significatifs, que l'écrivaine prend place dans l'espace littéraire de son temps, s'inscrivant nécessairement dans une filiation, ou contre elle, ou bien encore dans ses marges. Mais quel que soit le désir de s'affranchir des modèles en place, l'imaginaire de

la filiation reste toujours vivace, et quand l'artiste se dégage de l'une d'entre elles, c'est souvent, semble-t-il, pour en restituer une autre (Diaz B. , 2014, p. 156).

Nous aimerions signaler que, si « l'hétérogénéité discursive » a caractérisé tout l'espace littéraire vénézuélien, le cas de Gloria Stolk mérite quelques remarques particulières. Il est vrai que les intellectuels de son époque ont, eux aussi, écrit dans la presse –comme Mariano Picón Salas, Arturo Úslar Pietri, Antonio Arráiz ou Juan Liscano– mais ils l'ont fait avec le prototype de l'écrivain cultivé. Alors que Gloria Stolk, tout en assumant une position semblable à la leur, aborde parallèlement un ton discursif qui souligne des aspects peu valorisés dans le discours académique (comme ceux associés au type idéal de femme le plus représentatif du milieu du siècle). À la différence des auteurs que nous citons et qui sont capitaux pour l'histoire vénézuélienne, seuls deux textes de Stolk ont été réédités, en édition très limitée. Le reste de ses publications a mal vieilli ; la seule façon d'y accéder est donc de recourir aux bibliothèques du pays, où survivent à peine quelques exemplaires dans un état souvent lamentable.

Chez Stolk, les photographies ont été essentielles pour s'afficher comme une femme de la haute bourgeoisie qui a du succès. Au Venezuela, l'usage de la photographie a été plutôt limité. Son expansion a lieu dans les années 20 et, au milieu du siècle, ce sont la presse et la publicité qui l'ont le plus exploitée. Il n'est donc pas étonnant que Stolk ait utilisé la photo pour illustrer son image d'auteur et se faire connaître par l'intermédiaire des médias.

Les différentes figures d'auteur de Stolk concordent avec l'image d'une professionnelle : écrivaine, diplomate, journaliste, responsable au Ministère de la Culture... Ses efforts traduisent sa lutte pour la professionnalisation, pour être reconnue dans ses multiples fonctions et occupations. Deux objectifs atteints : légitimer le sujet féminin dans la fiction et la femme en tant que professionnelle dans le cadre de la vie politique et sociale.

Ce succès tranche avec sa fin tragique. En tout cas, ses conquêtes sont assurément d'une ambiguïté compliquée à traiter, car si elles l'ont rapprochée des centres du champ culturel, c'est toujours avec le label de l'intruse, de celle qui triomphe avec une proposition littéraire incomplète ou qui n'a jamais été totalement acceptée par les régimes de consécration.

Le mode d'entrée dans le champ littéraire de notre second auteur, Juan Rulfo, reflète les transformations du Mexique du milieu du siècle. En commençant par sa trajectoire, qui reflète la mobilité sociale. Son cas renvoie à des groupes émergents qui obtiennent une visibilité après avoir vécu dans une situation défavorisée, par suite des guerres et de l'instabilité du début du siècle. En outre, sa mobilité montre comment la ville de Mexico devient un épiscetre urbain qui absorbe les personnes déplacées des zones rurales.

La vie professionnelle de Juan Rulfo met en évidence les politiques publiques de l'État pour le développement de la culture mexicaine. Des espaces comme le CME, qui lui a attribué une bourse pour écrire, et le Département National Indigéniste où il a travaillé plusieurs années, lui ont donné l'occasion de vivre grâce à des postes plus proches de la culture que ses emplois antérieurs, comme la vente de pneus ou le travail d'archiviste. Ainsi, à l'instar d'autres intellectuels de son époque, comme Octavio Paz, Rulfo a-t-il été un homme de lettres employé dans la gestion de la chose publique.

Dans ses fictions, on note l'hybridité de la modernité dans la prépondérance du rural, en particulier dans la figure du « campesino ». La représentation centrée sur ce groupe minoritaire –vu l'impossibilité de son accès au bien-être– lui permet de dénoncer les promesses non tenues de la Révolution. De même, les vies effilochées par la violence de ses personnages plongés dans la pauvreté sont une métaphore de l'impossibilité de la modernité au Mexique.

Les fictions de Rulfo se libèreront de tout aspect moralisateur et présenteront la dureté de la vie de sujets que la Révolution a portés aux nues dans sa rhétorique, mais qui commencent à se sentir mal à l'aise dans les nouveaux espaces de la modernité. Rulfo réussit à représenter cette minorité en la dissociant du pittoresque et en relatant le manque de sens, le sentiment tragique de la vie, et le désespoir propre à la subjectivité de la modernité. En montrant la complexité des « campesinos » non comme une masse qui compose une classe sociale mais dans la vie privée de chaque individu.

*Pedro Páramo* semble être l'œuvre que le champ littéraire des années 50 attendait pour officialiser un moment de rupture. Célébré par la critique, apprécié par le public et porté aux nues par les pairs de son auteur, le roman se profile comme un texte qui condense le désir d'innovation dans les lettres. Le champ littéraire de l'époque de Rulfo était en pleine effervescence. Ce fut une période prolifique en matière de revues

littéraires, de nouvelles signatures, de publications et bien sûr d'échanges féconds entre les écrivains. Parmi les figures qui deviendront capitales, nous pouvons citer Octavio Paz, Carlos Fuentes et Juan José Arreola. L'entrée de Rulfo dans ce champ culturel répond à la trajectoire d'un auteur apprécié par tous.

Malgré cet énorme succès, Rulfo s'est condamné à un silence scriptural. Il a cependant réussi à rester présent dans l'espace culturel, ce qui nous prouve la dévotion du champ littéraire envers le style en rupture de l'auteur. Son mutisme a été tempéré par ses contacts avec la sphère publique et en particulier avec les milieux des arts visuels : ses relations sporadiques avec le cinéma et sa vaste œuvre photographique. Le mystère de Rulfo a attisé le désir des lecteurs de disposer d'un nouveau texte.

La photographie a joué un rôle très important dans la documentation et la construction de l'image du Mexique. Il faut souligner que l'auteur surprend par son activité comme photographe. Son ample proposition photographique mérite une place dans la génération des photographes les plus célèbres de son temps.

Le projet créateur de Rulfo dans le Mexique du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle se cristallise sur l'image d'un écrivain émergent mais qui nie l'être et qui refuse encore plus qu'on l'enferme dans une quelconque profession – y compris celle de photographe–. Cette attitude de négation de ses compétences et d'entretien d'un talent brut estompe la fonction d'auteur. Ainsi dans ses imprécisions Rulfo remet-il en question la professionnalisation de l'auteur.

Son identité auctoriale s'est aussi construite à partir de poses et postures dans ses portraits d'auteur, dans lesquels on note le soin et la relation esthétique qu'avait Rulfo envers l'image. Au début de sa carrière, il s'affiche comme un écrivain qui répond à des clichés typiques : photos avec ses pairs, en train de lire ou avec une bibliothèque en toile de fond. Par la suite, en tant qu'auteur il a terminé en parfait mimétisme avec ses récits, ce qui transparait dans ses portraits sombres, évoquant le désespoir et la mort.

Les trajectoires de nos écrivains nous permettent de réfléchir sur plusieurs aspects de la figure d'auteur. En premier lieu, soulignons que les deux centrent leurs textes sur l'analyse de personnages qui peuvent être classés au sein d'une minorité sociale. Chez Rulfo, les « campesinos » négligés par les politiques sociales, dépossédés des décisions politiques et bien sûr exclus du bien-être économique. Rulfo réussit à intégrer cette minorité en récupérant justement son caractère individuel, en la dépouillant du fardeau

des représentations de la tradition littéraire. Les textes de Stolk, quant à eux, luttent avec véhémence pour la légitimation du sujet féminin. Un sujet que la modernité incluait dans l'avancée des droits, mais avec des limitations qui l'expulsaient des espaces de pouvoir.

Dans les deux cas, les fictions tentent de laisser parler ces sujets, avec une nouvelle voix, en les dépouillant des types de représentations où on les avait confinés.

En ce qui concerne la professionnalisation, le combat de Stolk tend à affirmer la valeur de la femme compétente, et dans son cas particulier : l'écrivaine professionnelle. L'auteure pénètre dans les espaces masculins et lutte pour que l'on reconnaisse son rôle dans les lettres. Rulfo, lui, estompe les limites de l'écrivain et se moque de la professionnalisation. Nomade dans ses façons de gagner sa vie, il a remis en question dans ses interviews le fait qu'on l'enferme dans son labeur d'écriture. Sur ce point, les axes de nos écrivains ont été opposés. Chez Rulfo la professionnalisation de l'écrivain n'était pas une bataille à livrer ; alors que pour Stolk ça l'était bel et bien.

Dans les deux cas on aperçoit une « diversité professionnelle ». Comme les sujets de la modernité, ces écrivains ont navigué entre divers postes et fonctions en construisant un profil impossible à réduire à la seule écriture. Dans le cas de Stolk, il est évident que les différents rôles où elle se positionne – écrivaine, professeure universitaire, diplomate, critique, journaliste – ont un dénominateur commun, qui est l'objectif de la démarquer de la femme confinée à l'espace domestique. Une femme cosmopolite et compétente qui s'intéresse à tout car désormais aucun espace ne lui sera interdit. Sa trajectoire se décrit par le transitoire et l'autonomie. Son nom d'auteur peut se considérer comme une somme des sujets possibles de la femme dans la modernité.

Dans le cas de Rulfo cette diversité le mène à un croisement entre les arts visuels et les lettres. L'image de l'écrivain se construit en étant associée à celle du génie, la création comprise séparément de l'éducation formelle. La différence avec la conception très ancienne de l'artiste génial et universel réside, chez Rulfo, dans son attitude de négation. Une espèce d'anti-écrivain, de photographe amateur où d'ignorant du cinéma qui questionne la République des lettres. Curieusement cette attitude, qu'on pourrait considérer dévastatrice pour le champ culturel, a agi comme une espèce de renouvellement.

On peut penser que grâce à ce visage, pour ses lecteurs, Rulfo n'incarnait pas un intellectuel qui venait leur rappeler leur ignorance. Au contraire, ils pouvaient le percevoir comme l'un d'entre eux, capable de créer de la poésie à partir de leur misère.

Stolk, dans son désir de professionnalisation, utilise le portrait pour se montrer et obtenir une reconnaissance. Sa manière de poser pour les photos de la presse mondaine nous montre comment la nouvelle bourgeoisie qui émerge de l'industrialisation du pays se légitimait en s'appropriant des éléments associés à la culture savante. Il est évident que Stolk profite de cette appropriation pour faire passer son projet scriptural. Cependant il est possible que le paradoxe de son image –l'écrivaine de veillées littéraires – , l'ait éloignée de la valorisation d'espaces plus restrictifs du champ littéraire. En même temps, cette tribune l'approchait d'un très large public lecteur des journaux et revues.

Rulfo, quant à lui, devient une figure mythique miroir de ses textes, un autre de ses personnages engloutis par le désespoir. La mise en scène dans les photographies prises par Daisy Ascher montre sa disposition à continuer son œuvre sur lui-même. Dans Rulfo l'œuvre écrite inonde l'œuvre visuelle, voire la biographie de l'auteur.

Ainsi, ses photographies ont-elles été lues en prenant comme référence ses fictions. Néanmoins, pour lui, la relation avec la photographie a été plus complexe car croisée par l'influence de l'esthétique de la génération de photographes à laquelle il a appartenu. À notre avis, le dialogue de ses photos s'établit avec ses contemporains et ne peut être jamais considéré comme une extension de son œuvre écrite. Une telle lecture tombe dans les pièges que Rulfo aimait tendre.

Les deux écrivains ont été au centre de la scène publique. On remarque qu'ils ont changé leurs noms assez longs – Gloria Pinedo de Marchena de Stolk et Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno – par d'autres plus courts. Cela nous indique la volonté des auteurs d'élaborer une image publique moderne abandonnant les longs noms traditionnels. Chez nos deux écrivains, le thème de la biographie s'est avéré nécessaire pour lire leur œuvre. Ils ont tous les deux vécu au milieu d'un espace public qui a parcouru et même fouillé leurs histoires. Leur fin amère surprend face à un tel succès capitalisé grâce à l'écriture. Chacun dans son domaine a été un pionnier et a rompu avec les canons de la littérature de son époque. Toutefois, cela ne leur a pas épargné une fin tragique. L'abandon des lettres et la tristesse infinie de Rulfo tout comme le suicide de Stolk, nous indiquent une exigence vitale et intellectuelle insatisfaite.

Chacun a créé sur ses épaules un capital symbolique énorme, mais sans doute insuffisant, impossible à supporter pour eux. C'est ainsi que dans les contradictions et désordres de la modernité, ces auteurs se sont désintégrés dans le désir, que signale Marshall Berman (1982, p. 13) de se transformer et de transformer, dans l'émotion et l'effroi d'un monde où « Tout ce qui est solide se volatilise ».





# Bibliographie

## Ouvrages des auteurs

### Ouvrages de Juan Rulfo

- Rulfo, Juan. *El gallo de oro y otros textos para cine*. Madrid : Ediciones Era, 1980.
- . *Los cuadernos de Juan Rulfo*. Ciudad de México : Ediciones Era, 1994.
- . *Toda la obra : Edición Crítica*. Éd. Claude Fell. Madrid/Paris/Buenos Aires : Ediciones Unesco, 1996.
- . *Aire de las Colinas : Cartas a Clara*. Éd. Alberto Vital. Madrid : Editorial Debate, 2000.
- . *Obras. El Llano en llamas (1953), Pedro Páramo (1955), Castillo de Teayo (2002)*. Barcelona : Editorial RM VERLAG/Fundación Juan Rulfo, 2013.

### Photographies de Juan Rulfo

- Rulfo, Juan. *Inframundo*. México D. F.: Ediciones del norte, 1983.
- . *100 fotografías de Juan Rulfo*. Ciudad de México : Editorial RM, 2010.

### Ouvrages de Gloria Stolk

- Stolk, Gloria. *Rescate y otros poemas*. Caracas : Tipografía Americana 1950.
- . « Diamela ». *Revista Elite*, N°1429- N°1435, du 21 février 1953 au 4 d'avril de 1953.
- . *14 lecciones de belleza*. Caracas : Edime, 1953.
- . *Bela Vegas*. Caracas : Edime, 1953.
- . *37 apuntes de crítica literaria*. Caracas : Edime, 1955.
- . *Los miedos*. Caracas-Madrid : Edime, 1955.
- . *Amargo el fondo*. Caracas : Edime, 1957.
- . *Cielo Insistente*. Caracas : Edime, 1960.
- . *Cuando la luz se quiebra*. Caracas-Madrid : Edime, 1961.

- . *Ángel de piedra*. Caracas : J. Villegas Editor, 1962.
- . *La Casa del Viento*. Caracas : Editorial Arte, 1965.
- . *Manual de los buenos modales*. Caracas : Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1967.
- . *Cuentos del Caribe*. Caracas : Monte Ávila Editores, 1975.

### **Articles de Gloria Stolk**

- Stolk, Gloria. « Prólogo » Stolk, Gloria. *America Cuenta*. Caracas : Editorial Arte, 1965.
- . « Mariano Picón Salas. Au carrefour des trois mondes » *Revista Nacional de Cultura*, N° 170, 1965.
- . « Sobre la misma Tierra, Gloria Stolk » *Revista Nacional de Cultura*, N° 188, 1969
- . « Stolk, Gloria. 1978. Teresa de la Parra. III Congreso Interamericano para el estudio de la Obra de la escritora » *Teresa de la Parra. Therese Thiboutot*. Caracas : Arte, 1978.

### **Ouvrages et parties d'ouvrages**

- Achugar, Hugo. «Uruguay, imaginarios culturales: desde las huellas indígenas a la modernidad» Achugar, Hugo et Mabel Moraña. *Uruguay, imaginarios culturales: desde las huellas indígenas a la modernidad*. Montevideo: Trice, 2000.
- Aguilar Camín, Hector. *La invención de México. Historia y cultura política 1810-1910*. ciudad de México: Planeta, 2008.
- Alberti, Antonio. *Naturaleza Hostil*. Buenos Aires: Ocruxaves, 1996.
- Alexandre, Lorraine. *Les enjeux du portrait en art* . Paris: L'Harmattan, 2011.
- Altamirano (dir.), Carlos. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Alzate, Carolina et Darcie Doll. *Redes, alianzas y afinidades mujeres y escritura en América Latina: Homenaje a Monserrat Ordóñez (1941-2001)*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2014.
- Amat, Nuria. *Juan Rulfo*. Barcelona: Omega, 2003.
- Amiot, Julie et Jesús Alonso Carballes. *Dossier espagnol 2011-2013 - Le Mexique au milieu du XXe siècle ; La Transition démocratique en Espagne*. Paris: Atlante, 2011.
- Albano da Costa, Sebastao Guilherme. «El codex de Pedro Páramo» Jiménez, Víctor, Alberto Vital et Jorge Zepeda. *Tríptico para Juan Rulfo*. México D.F: RM, 2006.

- Álvarez Bravo, Manuel. *Photopoésie*. Paris: Actes Sud, 2008.
- Aparicio de Rulfo, Clara. «Prólogo» Rulfo, Juan. *Los cuadernos de Rulfo*. Ciudad de México: ERA, 1994.
- Araujo, Orlando. *Narrativa Venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998.
- Arce, Margot. *Obras completas, Vol 3*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2001.
- Arráiz Lucca, Rafael. *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Eclepsidra, 2003.
- Ascencio, Juan Antonio. *Un extraño en la tierra: biografía no autorizada de Juan Rulfo*. Ciudad de México: Debate, 2005.
- Audet, Michel et Hamid Bouchini. *Structuration du social et modernité avancée*. Laval: Les Presses de l'Université de Laval, 1993.
- Ayala Blanco, Jorge. «Presentación» Rulfo, Juan. *El gallo de oro y otros textos para cine*. Ciudad de México: ERA, 1980.
- Bajomee, Danielle, Juliette Dor et Marie-Elisabeth Henneau, *Femmes et livres*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.
- Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma Gallimard, 1980.
- . *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.
- Bauer, Dale. *Sex, expression and american women writers, 1860-1940*. North Caroline: The University of North Carolina Press, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *Vies perdues – La modernité et ses exclus*. Paris: Payot & Rivages, 2006.
- . *Modernidad Líquida*. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007.
- Beck, Ulrich. *La société du risque*. Paris: Flammarion, 2003.
- Béjar Navarro, Raúl. *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. México: Siglo veintiuno, 1999.
- Belrose, Maurice. *La época del modernismo en Venezuela (1888-1925)*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1999.
- Benítez, Fernando et Matos Moctezuma, Eduardo. *J. Rulfo : mis imágenes y mi muerte*. México, D. F.: SOCICULTUR, Mercado de Poesía, 1987.
- Benjamín, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-texto, 2004.
- Benmiloud, Karim, Alba Lara-Alengrin et Laurent Aubague. *Le Mexique : de l'indépendance à la révolution, 1810-1910*. Paris : l'Harmattan, 2011.

- Bensa, Alban et Francois Pouillon . *Terrains d'écrivains. Littérature et ethnographie*. Toulouse: Anacharsis, 2012.
- Berman, Marshall. *All that is solid melts into air*. New York: Penguin Books, 1982.
- . *Tout ce qui est solide se volatilise. L'Expérience de la modernité*. Entremonde: Paris-Genève, 2018.
- Berman, Russell A. *Modern culture and critical theory* . Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1989.
- Bernard, Voutat et René Knuesel. «La question des minorités. Une perspective de sociologie politique» *Politix* Deuxième trimestre 1997: 136-149.
- Bernas, Steven. *Les archaïsmes violents et l'image*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- . *La croyance dans l'image*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- Bertaccini, Tiziana. *El regimen priista frente a las clases medias (1943-1964)*. ciudad de México: Consejo nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Bessard-Banguy, Olivier. *L'industrie des lettres*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. *El advenimiento de la modernidad en la literatura mexicana (siglos XIX-XX)*. San Luis Potosi: Universidad de Sonora, 2014.
- Boldy, Steven. *A companion to Juan Rulfo*. Woodbridge: Tamesis, 2016.
- Boileau, Nicolas Pierre. « Une histoire de folles? Le rôle du "biopic" dans la réputation de Virginia Woolf, Sylvia Plat et Jane Frame » Hummel, Pascal. De fame. *Études sur la construction de la réputation et de la postérité*. Paris: Philologicum, 2012.
- Bolufer, Mónica. *Mujeres e ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVII*. València: Quiles, Artes Gráficas, S.A, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998 .
- . «Le champ littéraire: avant propos» *Actes de la recherche en sciences sociales* Volume 89, septembre 1991: 3-46.
- . *Le Sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- . *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- . *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ*. Paris: Seuil, 1992.
- . *Méditations pascaliennes*. Paris : Seuil, 1997.
- . *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil, 1994.
- . *Sociología y cultura*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.
- Boyer, Christopher R. *Becoming Campesinos*. California: Stanford University Press, 2003.
- Bradu, Fabienne. *Ecos de Páramo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

- Bravo, Victor. *Diccionario de la Literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2013.
- Brennan, Dylan. *Rethinking Juan Rulfo's Creative World*. New York: Legenda, 2016.
- . «The Mexican Revolution: As photographed by Juan Rulfo» Brennan, Dylan et Nuala Finnegan. *Rethinking Juan Rulfo's Creative World*. Cambridge: Legenda, 2016.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- Bürger, Peter. «Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde» *New Literary History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- . *La prose de la modernité*. Paris: Éditions Klincksieck, 1994.
- Bustillo, Carmen. «Figuraciones desfiguraciones de la imagen femenina: discurso intelectual y discurso ficcional en América Latina» *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América latina*. Javier Lasarte (comp). Caracas: La nave Va, 2001.
- Butler, Judith. *Bodies That Matters: On the Discursive Limits of Sex*. London-New York: Routledge, 2011.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London-New York: Routledge, 1990.
- Campbell, Federico. «Prólogo» Campbell, Federico. *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. ciudad de México: ERA/Difusión cultural UNAM, 2003.
- Castillo D'Imperio, Ocarina. *Los años del bulldózer: ideología y política 1948-1958*. Caracas: Trópikos, 1990.
- Castro-Klarén, Sara, éd. *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas*. Frankfurt: Iberoamericana, 2003.
- Carnon- Deutsch, Lou. «Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin del siglo XIX». *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Iris M. Zavala (Coord.). Barcelona : Anthropos, 1996.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.
- Coddou, Maecelo. «Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo» Giacomán, Helmy. *Homenaje a Juan Rulfo*. Madrid: Anaya las Américas, 1974. 61-89.
- Coronil, Fernando. *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Nueva Sociedad, 2002.
- Couturier, Maurice. *La figure d'auteur*. Paris: du Seuil, 1995.
- Cros, Edmond. *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.

- Cuenca, Humberto. *Imagen literaria del periodismo*. Caracas: Biblioteca central de Venezuela, 1980.
- Danto, Arthur, et al. *La critique américaine. Tome 2, Après le modernisme*. Paris: Artpress, 2016.
- De la Parra, Teresa. *Epistolario íntimo*. Caracas: Línea Areopostal venezolana, 1953.
- . *Obras (Narrativa, Ensayos, cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- De Luigi, Daniele. «Más allá del silencio. Rulfo fotógrafo: problemas e interpretaciones» Víctor Jiménez, Alberto Vital et Jorge Zepeda (comp). *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*. Ciudad de México: RM, 2006.
- Debord, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.
- Debray, Régis. *Les diagonales du médiologue. Transmission, influence, mobilité*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2001.
- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Denoyelle, Françoise. *Les usages de la photographie, 1919-1939* . Paris: L'Harmattan, 1997.
- Debuyst, Frédéric et Isabel Yépez del Castillo. *Amérique Latine. Espaces de pouvoir et identités collectives*. Louvain-la-neuve : L'Harmattan, 2001.
- Di Cecco, Daniela. *Entre femmes et jeunes filles. Le roman pour adolescentes en France et au Québec*. Montréal: Remue-ménage, 2000.
- Diaz, Brigitte. «Héritages épistolaires : la lettre au grand écrivain» Diaz, Brigitte, Francine Wild et Francisca Meier. *Les héritages littéraires dans la littérature française*. Paris Classiques Garnier, 2014.
- Diaz, Jose-Luis. «Le poète comme roman» Puech, Nathalie Lavalie et Jean-Benoit. *L'auteur comme oeuvre: l'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*. Orléans: Presses Universitaires d'Orléans, 2000.
- . *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- . *L'homme et l'oeuvre*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. «La condition des images» Lambert, Frederirc. *L'expérience des images*. Paris: INA Éditions, 2011.
- . *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- . *Essayer voir*. Paris: Éditions de Minuit, 2014.
- Doga, Marie. «Défiance et rivalité : analyse des relations entre la littérature d'avant-garde» Labari, Brahim. *Ce que la sociologie fait de la littérature et vice-versa*. Éd. Brahim Ladari. Paris: Publibook, 2014.
- Domínguez Michael, Christopher. *Rulfo: paisaje del alma del vidente*. 31 05 2004. <http://www.letraslibres.com/mexico/rulfo-paisaje-del-alma-del-vidente>.

- Doñán, Juan José. «El milagro Juan Rulfo» Campbell, Federico. *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Ciudad de México : ERA/Difusión cultural UNAM, 2003.
- d'Ormesson, Jean. «The role of visual media» Allén, Sture. *The situation of high-quality literature*. Sweden: Almqvist & Wiksell international, 1993.
- Dove, Patrick. *The Catastrophe of Modernity. Tragedy and the Nation in Latin American Literature*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.
- Duran, Manuel. «Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa» Giacomani, Helmy. *Homenaje a Juan Rulfo*. Madrid: Anaya Las Américas, 1974.
- Eagleton, Terry. *The Function of Criticism*. London-New York: Routledge, 2005.
- Eco, Umberto, Georges Didi-Huberman et Marc Augé. *L'expérience des images*. Bry-sur-Marne: INA, 2011.
- Elias, Norbert. *Qu'est-ce que la sociologie?* Paris: Éditions de L'Aube, 1991.
- Escaja, Tina. «"Hoy abrió una mujer en mi rosal": Magdalena redimida o la invención del modernismo» Javier Lasarte (comp). *Territorios intelectuales*. Caracas: La nave Va, 2001.
- Espinasa, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana en el siglo XX*. Ciudad de México: El colegio de México, 2015.
- Estrada, Julio. *El sonido en Rulfo: "el ruido ese"*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Etienne, Juliàn. «Los murmullos que miramos» Arenal, Andrés del et Conrado Arranz. *El muerto era yo. Aproximaciones a Juan Rulfo*. Querétaro: Calygramma, 2013.
- Ezquerro, Milagros. «El gallo de oro o el texto enterrado» Rulfo, Juan. *Juan Rulfo, Toda la obra*. Éd. Claude Fell. Madrid ; Paris ; Buenos Aires: Ed. UNESCO, 1996. 785-799.
- . *Juan Rulfo*. Paris: L'Harmattan, 1986.
- . *Lecturas Rulfianas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006.
- Fabiani, Jean-Louis. *La sociologie comme elle s'écrit*. Paris: EHESS, 2015.
- Fabre, Bruno. *L'art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*. Paris: Honoré Champion, 1971.
- Fares, Gustavo. *Ensayos sobre la obra de Juan Rulfo*. New York: Peter Lang, 1998.
- . *La lengua, el tiempo y el espacio*. Buenos Aires: Almagesto, 1994.
- Fell, Claude. «Prologue» Rulfo, Juan. *Rulfo, Juan. Toda la obra*. Éd. Claude Fell. Madrid ; Paris ; Buenos Aires: Ediciones UNESCO, 1996.
- Fernández, Pura (Coord). *No hay nación para este sexo: la Re(d)ública transatlántica de las letras: escritoras españolas y latinoamericanas, 1824-1936*. Madrid : Iberoamericana, 2015.
- Fix, Florence. *Le mélodrame, la tentation des larmes*. Paris: Klincksieck, 2011.



- Forgues, Roland. *Rulfo, la palabra redentora*. Barcelona: Puvill, 1987.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits (1954-1988)* Tome I, 1954-1975. Paris: Gallimard, 2001.
- . *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971.
- . *Michel Foucault- Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2015.
- . *Philosophie : Anthologie*. Paris: Gallimard, 2004.
- Fraisse, Luc. «Pour une esthétique de la littérature mineure» *Colloque "Littérature majeure, littérature mineure" Strasbourg, 16-18 Janvier*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- Franco, Bernard. *La littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*. Paris: Armand Colin , 2016.
- Franco, Jean. *An introduction to Spanish-American Literature*. New York: Press of the University of Cambridge, 1994.
- . *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago: Cuarto Propio, 1996.
- . *The decline and fall of the lettered City*. Boston: Harvard University Press, 2001.
- Freund, Gisèle. *Gisèle Freund, portrait* . Paris: Des femmes, 1991.
- . *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Frisby, David. *Cityscapes of modernity*. Cambridge: Polity Press, 2001.
- . *Fragments of modernity*. Cambridge: the MIT Press, 1986.
- Fuentes, Carlos. «Juan Rulfo el tiempo del mito» Campbell, Federico. *Juan Rulfo ante la crítica*. ciudad de México: Universidad Autonoma de México, 2003. 252-271.
- . *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- . «Le Mexique de Juan Rulfo» Fuentes, Carlos. *Des formes qui refusent l'oubli*. Paris: Éditions Place des Victoires, 2003.
- Fuentes, Carlos, Margo Glantz et Jorge Alberto Lozoya. *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Lunweg: Barcelona, 2001.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. Paris: Gallimard, 1979.
- García Bonilla, Roberto. «El camino de Rulfo» *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura. Nexos Sociedad Ciencia Literatura* Mayo 2017: 35-46.
- . *Un tiempo suspendido: cronología de la vida y obra de Juan Rulfo*. ciudad de México: Conaculta, 2008.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. ciudad de México: Grijalbo, 2000.
- . *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*. Laval: Les Presses de l'Université de Laval, 2010.
- . «Globalización, posmodernidad y sobremodernidad» Everardo Garduño, Luis Arturo Ongay Flores. *Globalización, posmodernidad y sobremodernidad*. Baja

- California: Universidad Autónoma de Baja California. Instituto de Investigaciones Culturales-Museo, 2013.
- . *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Conocimiento, 2010.
- . *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- . *Los nuevos espectadores: Cine, Televisión y video en México*. Ciudad de México: Conaculta/Imcine, 1994.
- . «Pensar en medio de la tormenta». Jesús Martín-Barbero (comp). *Imaginario de nación : pensar en medio de la tormenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002.
- Gargam, Adeline. «La Carrière d'écrivain ou la difficulté d'être femme de lettres au temps des Lumières» Hummel, Pascal. *De fama: études sur la construction de la réputation et de la postérité*. Paris: Philologicum, 2012.
- Gay, Juan Pascual. *El advenimiento de la modernidad mexicana (siglos XIX-XX)*. Hermosillo: El colegio de San Luis, 2014.
- Geertz, Clifford. «Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought» *The American Scholar* Spring 1980: 165-179.
- Giacoman, Helmy. *Homenaje a Juan Rulfo*. New York: L. A. Publisinhg company, 1974.
- Giddens, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- . *Les conséquences de la modernité*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- . *Modernity and self-identity*. Oxford: Polity Press, 1991.
- Gilbert, Sandra et Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Valencia : Ediciones Cátedra, 1998.
- Giraud, Paul-Henri. *Manuel Alvarez Bravo, L'impalpable et l'imaginaire*. Paris: Editions de la Martinière, 2012.
- Gladieu, Marie Madeleine. *Lectures de Doña Bárbara de Rómulo Gallegos*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- Gómez Izquierdo, José Jorge. *La ideología mestizante, el guadalupanismo y sus repercusiones sociales*. Puebla: Universidad Iberoamericana de Puebla, 2011.
- González Abellás, Miguel Ángel. *Jugando con estereotipos*. México: Pliegos, 2003.
- González Boixo, José Carlos. «Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo» Jiménez, Víctor, Vital Díaz Alberto et Jorge Zepeda. *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- . «The Reception of Juan Rulfo's El gallo de oro and its Cinematic Adaptations» Vital, Alberto. *Rethinking Juan Rulfo's Creative World*. Cambridge: Legenda, 2016.
- . *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Colegio Universitario de León, 1980.
- González Casillas, Magdalena. *La sociedad en la obra de Juan Rulfo*. Guadalajara: Secretaria de cultura Gobierno de Guadalajara, 1998.

- González, Obed. *Desde el polvo de Anáhuac a la tradición del Páramo: las visiones del Alfonso Reyes y Juan Rulfo en el cine mexicano (1930- 2006)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2016.
- González Stephan, Beatriz. *Escribir la historia literaria: Capital simbólico y monumento cultural*. Barquisimeto: Ediciones del rectorado, 2001.
- «Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado» G. *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*. Éd. Beatriz González Stephan, Graciela Montaldo et Graciela Montaldo y María Julia Daroqui. Caracas: Monte Avila Editores, 1995.
- Grojnowski, Daniel. *Usages de la photographie. Vérité et croyance*. Paris: José Corti, 2011.
- Gruzinski, Serge. *La pensée métisse*. Paris: Fayard, 2012.
- Guerra-Cunningham, Lucia. «El personaje femenino literario y otras mutilaciones» Sosnowski, Saúl. *Lectura crítica de la literatura americana: Actualidades fundacionales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Guerrero, Gustavo. «De las notas de la novela: El memorandum de Gallegos y la génesis de Canaima» *Rómulo Gallegos. Canaima*. Charles Minguet (comp). Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 1991.
- . *Historia de un encargo, "La catira" de Camilo José Cela : literatura, ideología y diplomacia en tiempos de la Hispanidad*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- . *Teorías de la lírica*. ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1998 .
- Habermas, Jürgen. *Sociologie & théorie du langage*. Paris: Armand Colin, 1995.
- Halpern, Daniel. *Who's writing this?*. Ontario: The Ecco Press, 1995.
- Haraway, Donna. *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*. Paris: Jacqueline Chambon, 2009.
- Harker, Jaime et Cecilia Konchar Farr. «This Book Is an Action. Feminist Print Culture and Activist Aesthetics» Chicago: University of Illinois Press, 2015.
- Heinich, Nathalie. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique* . Paris: Gallimard, 2012.
- . *Etats de femme: l'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Gallimard, 1996.
- . *Pourquoi Bourdieu?* Paris: Gallimard, 2007.
- Helmy F (ed.), Giacomani. *Homenaje a Juan Rulfo : variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York : Las Américas, 1974 .
- Herlinghaus, Hermann. *Modernidad heterogénea. Descentramientos hermenéuticos desde la comunicación en América Latina*. Caracas: Universidad Central de Venezuela/Cipost, 2000.
- . *Renarración y descentramiento*. Vervuert: Iberoamericana, 2004.

- Hirshbein, Cesia Ziona. *Temas de literatura venezolana*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2002.
- Hobsbawn, Eric. *La invencion de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Huyghe, Pierre-Damien. *Modernes sans modernité*. Paris: Lignes, 2009.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- . *Parler n'est jamais neutre*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Columbia: Duke University Press, 1991.
- . *The cultural logic of late capitalism*. Columbia: Duke University Press, 1991.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- Jiménez, Víctor, Alberto Vital et Jorge Zepeda. *Tríptico para Juan Rulfo*. Ciudad de México: RM, 2006.
- Jiménez, Victor, Julio Moguel et Jorge Zepeda. *Juan Rulfo: Otras Miradas*. ciudad de México: Juan Pablo Editor, 2010.
- Jiménez de Baez, Yvette. *Juan Rulfo, del Páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. ciudad de México : Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Jitrik, Noe. *La memoria compartida*. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias, 1987.
- Johnson, Randal. «Introduction to Pierre Bourdieu» Bourdieu, Pierre. *The field of cultural production*. Londres: Polity Press, 1993. 3-28.
- Karic, Pol Popovic. *En pos de Juan Rulfo*. ciudad de México : Tecnológico de Monterrey, 2015 .
- . *Ironic Samuel Beckett*. Oxford: University Press of America, 2007.
- Knuesel, René et Bernard Voutat. «La question des minorités. Une perspective de sociologie politique» *Politix. Revue des sciences sociales du politique* 1997: 136-149.
- Konzevik, Rosa Casanova y Adriana. *Mexico a Photographic history*. México : Consejo Nacional para la cultura y las artes. Editorial RM, 2007.
- Krispín, Karl. *Golpe de Estado en Venezuela 1945-1948*. Caracas: Panapo, 1994.
- Kristeva, Julia. *Soleil Noir (Dépression et mélancolie)*. Paris: Gallimard, 1987.
- Langue, Frédérique. *Histoire du Venezuela : de la conquête à nos jours*. Paris-Montréal: L'Harmattan, 1999.
- Larraín, Jorge. *Identity and modernity in Latin America*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Larrazabal, Osvaldo y Gustavo Carrera. *Bibliografía integral de la novela venezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1996.
- Lasarte, Javier. *Juego y Nación. (Postmodernismo y vanguardia en Venezuela)*. Caracas: Fundarte, 1995.
- . *Sobre literatura venezolana*. Caracas: La Casa de Bello. Colección , 1992.

- . *Territorios intelectuales*. Caracas: La nave Va, 2001.
- Latour, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte, 2007.
- . *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 2006.
- Lehtinen, Jenni M. *Narrative and National Allegory in Romulo Gallegos's Venezuela*. London : Modern Humanities Research Association, 2013.
- Lemardeley-Cunci, Marie-Christine et Adrienne Rich. *Cartographies du silence*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- Léon, Paul. «L'écrivain et ses images, le paratexte photographique» Montier, Jean Pierre, et al. *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Lévy, Clara. *Les écrivains juifs après la Shoah*. Paris: Puf, 1998.
- Lilti, Antoine. *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*. Paris: Fayard, 2014.
- Liscano, Juan. *Panorama de la Literatura venezolana actual*. Caracas: Alfadil, 1984.
- . *Pensar a Venezuela (testimonios de cultura y política 1953 a 1995)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1994.
- López Ortega, Antonio. «La mujer y la literatura» Quintero, Inés. *Las mujeres de Venezuela, historia mínima*. Vol. 4. Caracas: Funtrapet, 2003.
- Lorente-Murphy, Silvia. *Juan Rulfo: realidad y mito de la Revolución Mexicana*. Madrid: Pliegos, 1995.
- Louette, Jean-François. *Chiens de plume: du cynisme dans la littérature française du XXe siècle*. Paris: La Baconnière, 2011.
- Louis, Annick. *Jorge Luis Borges : oeuvre et manœuvres*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Loutte, Jean-Francoise. *Portraits de l'écrivain contemporain*. Lyon: Champ Vallon, 2003.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.
- . «Tretas del débil» González, Patricia et Eliana Ortega. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Colección la nave y el puerto, 1985.
- Luhan, Marshall Mc. *Pour comprendre les média*. Paris: Mame/Seuil, 1968.
- Manzo, Enrique Guerra. «Entre el modus vivendi y el modus muriendi: el catolicismo radical en Michoacan, 1926-1938» Manzo, Enrique Guerra et Nicolas Cardenas Garcia. *Integrados y marginados*. ciudad de México: UNAM, 2009.
- Marinone, Mónica. *Escribir novelas, fundar naciones*. Mérida: El libro de arena, 1999.

- Martens, David, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau. *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017.
- Martin, Biddu. *Woman and Modernity. The (life) style of Lou-Andreas Salomé*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- Martin, Gerald. «Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio» *Juan Rulfo. Toda la obra*. Éd. Claude Fell. Madrid ; Paris ; Buenos Aires: Ed. UNESCO, 1996.
- Martin, Jean-Pierre. *Bourdieu et la littérature*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2010.
- Martín-Barbero, Jesús. «La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía» Hermann Herlinghaus (Comp). *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile : Cuarto Propio, 2002.
- . *De los medios a las mediaciones. Comunicación , cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1991.
- . «Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación» Moraña, Mabel. *Nuevas perspectivas desde/ sobre América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1999.
- . *Des médias aux médiations: communication, culture et hégémonie*. Paris: CNRS Éditions, 2002.
- Martínez Carrizales, Leonardo. *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública : Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México: una antología*. ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Martínez, Maritza. «Gloria Stolk, cuentista y mujer» Martínez, Maritza. *Narradoras Latinoamericanas. 1929-1979*. Caracas: CELARG, 1980.
- Masiello, Francine. *Between Civilisation and Barbarism*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1992.
- . «Estado, género y sexualidad en la cultura de fin de siglo» Ludmer, Josefina. *Las culturas de fin de siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.
- Masiello, Francine. «Melodrama, Sex and Nation» Sommer, Doris. *The places of history. Regionalism revisited in Latin America*. Durham: Duke university Press, 1999.
- Mattalía, Sonia. *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Vervuert: Iberoamericana, 2003.
- Medina, José Ramón. *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- Meizoz, Jérôme. *La frabrique des singularités. Postures Littéraires II*. Genève: Slatkine Érudition, 2011.
- . *La littérature "en personne"*. Genève: Slatkine Érudition, 2016.
- . *L'oeil sociologue et la littérature*. Genève: Slatkine Érudition, 2004.

- . *Postures littéraires. Mises en scène modernes d'auteur*. Genève: Slatkine Érudition, 2007.
- Meyer, Jean. *La christiade. L'église, l'état et le peuple dans la révolution mexicaine*. Paris: Payot, 1975.
- Meyer, Lorenzo. «The political Modernization of Mexico (1867-1940)» Legorreta, Omar Matinez. *Modernization and Revolution in Mexico: a comparative approach*. Tokio: The United Nations University, 1989.
- Miranda, Julio. *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX, 1907-1996. Estudio y selección de Julio Miranda*. San Juan: Editorial de la universidad de Puerto Rico, 2001.
- Mirzoeff, Nicholas. *An introduction to visual culture*. New York: Routledge, 2002.
- Mitscherling, Jeff, Tania Di Tomaso et Aref Nayed . *The autor's intention*. Lanham: Lexington books, 2004.
- Modonesi, Massimo. «Subalternidad» *Conceptos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Mayo 2012.
- Molloy, Silvia. «Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra» Bergman , Emilie L. et Paul Julian Smith (Comp). *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke University, 1995.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Maravillas que son, sombras que fueron: La fotografía en México*. Ciudad de México: Ediciones Era, 2012.
- . «No te muevas paisaje (Sobre el cincuentenario del cine sonoro en México)» *Hablemos de Cine 76 1978*:
- Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1999.
- Moraña, Mabel. *Crítica impura*. Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto. «La sublimación y la expresión del mito» Campbell, Federico. *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Ciudad de México: Ediciones Era, 2003. 354-363.
- Mouesca, Jacqueline. *Erase una vez el cine: diccionario realizadores, actrices, actores, películas, capítulos del cine mundial y latinoamericano*. Santiago: LOM Ediciones, 2001.
- Museo Nacional de Arte. *México a través de su fotografía 1939-2010*. México D. F.: Taurus, 2013.
- Navarro, Moisés Gonzalez. «The social transformation of Mexico» Legorreta, Omar Martínez. *Modernization and Revolution in Mexico*. Tokio: The United Nations University, 1989.

- Negrin, Edith. «Pedro Páramo y el lenguaje fílmico» Báez, Yvette Jimenez de et Luzelena Gutierrez de Velasco. *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto 1955-2005*. Ciudad de México: Fundación para las letras mexicanas: El Colegio de México, 2008.
- Núñez Puerto, Marta. «Nocturno del hueco» Arena, Andres del et Conrado Arranz. *El muerto era yo*. Querétaro: Calygrama, 2013.
- Oberhuber, Andrea. «Fictions dominantes, frictions génériques» Oberhuber, Andrea, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas. *Fictions modernistes du masculin-féminin, 1900-1940*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016. 29-48.
- Ojeda, Pedro Miranda. «Los manuales de buenas costumbres. Los principios de la urbanidad de la ciudad de Mérida» *Takwá*, No. 11-12 Primavera-Otoño 2007: 131-155.
- Ollé-Laprune, Phillipe. «Les Rencontres de Fontevraud. Colloque Littéraire» Sanit Nazare: MEET. Maison des écrivains étrangers et des traducteurs, 2011.
- Ortega, Julio. «La novela de Juan Rulfo, Summa de arquetipos» *La contemplacion y la fiesta*. Julio Ortega (comp). Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- . «Pedro Páramo» Giacoman, Helny. *Homenaje a Juan Rulfo*. Madrid: Anaya las Américas, 1974.
- Ortel, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Jaqueline Chambon, 2002.
- . «Discours, image, dispositif. Penser La représentation II» Ortel, Philippe et Charles Grivel. *Discours, image, dispositif. Penser La représentation II*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- Oster, Daniel. *La Gloire*. Lonrai: P.O.L., 1997.
- . *L'individu Littéraire*. Paris: PUF écritures, 1997.
- Palasi-Robert, Marie-Agnès. *Juan Rulfo : L'incertain*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Pantoja, Óscar et Felipe [ilustración] Camargo. *Rulfo : una vida gráfica*. Bogotá: Rey Naranjo editores, 2014 .
- Parker, Andrew, et al., *Nationalisms and sexualities*. New York: Routledge, 1992.
- Parra, Teresa de La. *Teresa de La Parra. Epistolario íntimo*. Caracas: Línea aerpostal venezolana, 1953.
- Pearson, Lon. «Una exposición olvidada» Jimenez, Victor, Alberto Vital et Jorge Zepeda. *Tríptico para Juan Rulfo*. Ciudad de México: RM, 2006.
- Peyre, Henri. *The Failures of criticism, emended edition of Writers and their critics*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1967.
- Plasseraud, Yves. *Les minorités*. Paris: Montchrestien, 1998.
- Pol Popovic, Karic (Comp.). *Juan Rulfo: perspectivas críticas : ensayos inéditos*. México: Siglo XXI, 2007.



- Portal, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*. Madrid: Ediciones de la Cultura hispánica, 1977.
- . *Rulfo: dinámica de la violencia*. Madrid: Ediciones de la Cultura Hispanica, 1984.
- Pratt, Mary-Louise. «Criticism in the Contact zone: Decentering Community and Nation» Steven M. Bell, Albert H. Le May , Leonard Orr. *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*. University of Notre Dame Press, 1993.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Puech, Jean-Benoit. «Présentation» Lavalie, Nathalie et Jean-Benoit Puech. *L'auteur comme oeuvre*. Orléans: Presses Universitaires d'Orléans, 2000.
- Quemin, Alain et Clara Lévy. «Le chassé-croisé de la sociologie et des oeuvres littéraires» Brahim, Labari. *Ce que la sociologie fait de la littérature et vice-versa, Paris*. Paris: Publibook, 2014. Paris.
- Quet, Francois. «Entre posture et imposture, notes sur le fonctionnement symbolique» Mazaauric, Catherine, Marie-José Fourtanier et Gérard Langlade. *Le texte du lecteur. Vol. 2*. Bruxelles: PIE Lang, 2011.
- Quintero, Inés. *Las mujeres de Venezuela, historia mínima*. Caracas: Funtrapet, 2003.
- Rainey, Lawrence. *Institutions of Modernisme* . New Haven: Yale University Press, 1998.
- Rall, Dietrich. *En Busca del texto*. ciudad de México: UNAM, 1993.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: F.C.E., 2003.
- Raser, Timothy. *Baudelaire and Photography: Finding the Painter of Modern Life*. Cambridge: Legenda, 2015.
- Requena, Isidoro. *La memoria desmitificadora (la novela venezolana durante el perezjimenismo)*. Mérida: ULA, 1992.
- Rice, Grantland. *The transformation of authorship in America*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- Richard, Nelly. «Feminismo, Experiencia y Representación» *Revista de Critica Cultural* Julio-Diciembre 1996: 733-744.
- Ripoll, Hubert. *Enquête sur le secret des créateurs* . Paris: Payot & Rivages, 2015.
- Rivas, Luz Marina (comp). *Las mujeres toman la palabra. Antología de escritoras venezolanas*. Caracas: Monte Avila Editores, 2004.
- Rivera Garza, Cristina. *Había mucha neblina o humo o no sé qué: caminar con Juan Rulfo*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2016.
- Roffé, Reina. *Juan Rulfo. Autobiografía armada*. Buenos Aires : Ediciones Corregidor , 1973.
- . *Juan Rulfo. Biografía no autorizada*. Madrid: Fórcola, 2012.

- . *Las mañas del zorro*. Madrid: Espasa, 2003.
- Roger, Jérôme. «L'equation de l'auteur» Roger, Jérôme et Brigitte Louichon. *L'auteur entre biographie et mythographie; "Modernités. Série littérature, enseignement, recherche"*, vol. 18: Presse universitaires de Bordeaux, 2002.
- Roinat, Christian. *Romans et nouvelles hispano-américains : guide des oeuvres et des auteurs*. Paris: L'Harmattan, 1992.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- Ross, Waldo. *Nuestro imaginario cultural: simbólica literaria hispanoamericana*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Rotker, Susana. *Bravo pueblo: poder, utopía y violencia*. Caracas: La nave Va, 2005.
- Rouillé, André. *La Photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- Roussin, Philippe. «Céline et la dénégation du statut d'hommes de lettres» Laviaille, Nathalie et Jean-Benoit Puech. *L'auteur comme oeuvre*. Orléans: Presses Universitaires d'Orléans, 2000. 99-107.
- Rovira, Jose Carlos. *Identidad cultural y Literatura*. Alicante: Instituto de la Cultura Juan Gil-Albert, 1992.
- Ruffinelli, Jorge. «La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo» *Juan Rulfo. Toda la obra*. Éd. Claude Fell. Madrid ; Paris ; Buenos Aires: Ediciones UNESCO, 1996.
- Ruiz, Fabiola. *De Sayula al Olimpo: la construcción intermedial del escritor Juan Rulfo como icono de la cultura nacional mexicana : aportes de Daisy Ascher, José Luis Cuevas y Francisco Rodón*. Berlin : WVb, Publishers, 2005 .
- . *Por el camino de Juan*. Zapopán: Doble luna Editores, 1995.
- Russotto, Margara. *Barbaras e ilustradas. Las máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas: Fondo editorial Topykos, 1997.
- . *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Caracas: Equinoccio, 2006.
- . *Tópicos de retórica femenina*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.
- Sacabo, Josephine. *Pedro Páramo. Photographs by Josephine Sacabo*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Sáez Martínez, Begoña. «Críticos, críticas y criticadas: el discurso crítico ante la mujer de letras» Pura Fernández et Marie Linda Ortega. *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2008.
- Salcedo, Alonso Mendez. *Arturo Uslar Pietri. Una vocación al servicio de la cultura*. San Cristóbal: Litho Arte, 2005.

- Sanders, Alain. *Mexique de l'indépendance aux cristeros. 200 ans de haine anticatholique*. Anet : Fol'fer, 2014.
- Sandoval, Alejandro, Hernández Felipe de Jesús et Trejo Villafuerte Arturo . *Los Murmullos: Antología Periodística en Torno a la Muerte de Juan Rulfo*. ciudad de México: Delegación Cuauhtémoc, 1986.
- Sapiro, Gisèle. *La sociologie de la littérature*. Paris: La découverte, 2014.
- . «Littérature et sociologie» *Littérature et sociologie*. Éd. Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart. Bordeaux: Presses Universitaire de Bordeaux, 2007.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985.
- . *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Norma, 2004.
- . *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- . *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930* . Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1988.
- Sayre, Robert et Bernard Lahire. *La sociologie de la littérature*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- Scherer, Olga et Noelle Batt. «Centre de Recherches sur la littérature et la Cognition» *La théorie au risque de la lettre*. Vincennes: Presses Universitaire de Vincennes, 1996.
- Schincariol, Andrea. *Le dispositif photographique chez Maupassant, Zola et Céard : chambres noires du naturalisme*. Paris: L'Harmattan, 2014.
- Schorske, Carl E. *Fin-de-siècle Vienna*. New York: Alfred A. Knopf, 1980.
- Sielke, Sabine. *Fashioning the female subject. The intertextual Networking of Dickinson, Moore, and Rich*. Ann Arbor: The University Michigan Press, 1997.
- Silbermann, Alphons. *Communication de masse, éléments de sociologie empirique*. Paris: Hachette, 1981.
- Silva Beauregard, Paulette. *Una vasta morada de enmascarados: Poesía, cultura y modernización en la Venezuela de fin del siglo XX*. Caracas: La casa de Bello, 1993.
- . *De médicos, idilios y otras historias: relatos sentimentales y diagnóstico de fin de siglo (1880-1910)*. Convenio Andrés Bello: Caracas, 2000.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. California: University of California Press, 1993.
- . *Proceed with Caution, when Engaged by Minority Writing in the Americas*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Sommers, Joseph. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas, antología, introducción y notas* . México: SEP, 1974.

- Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Barcelona, 1985.
- . *On Photography*. London: Penguin, 1979.
- Sorrentino, Gilbert. *Something said*. Chicago: Dalkey Archive Press, 1984.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler?* Amsterdam: Editions Amsterdam, 2009.
- Sue, Christina A. *Land of the cosmic race : race mixture, racism, and blackness in Mexico*. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2013.
- Tatard, Béatrice. *Juan Rulfo photographe : esthétique du royaume des âmes*. Paris: l'Harmattan, 1994 .
- . *Juan Rulfo, photographe: esthétique du royaume des âmes*. . Paris: L'Harmattan, 1994.
- Taussig, Michael. *The Magic of the State*. Routledge, 1992.
- Thakkar, Amit. *The fiction of Juan Rulfo. Irony, Revolution and Postcolonialism*. Woodbridge: Tamesis, 2012.
- Toledo, Alejandro. *Literatura. Historia ilustrada de México*. México: CONACULTA, 2014.
- . «Rulfo y sus biógrafos» *Sociedad, Ciencia, Literatura*. May 2017: 44-46.
- Torres, Isidoro Requena. *La memoria desmitificadora: la novela venezolana durante el perezjimenismo*. Mérida: Universidad de los Andes, 1992.
- Trekker, Anne-Marie. *Des femmes "s"écrivent - Enjeux d'une identité narrative*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Trouvé, Alain. «Roman et différence sexuelle chez Elsa Triolet et Aragon» Thomas, Stauder. *L'identité féminine dans l'oeuvre d'Elsa Triolet*. Tübingen: Narr verlag, 2010.
- Valencia, Fabio Jurado. *Oralidad y escritura en la obra de Juan Rulfo*. Bogotá: Fundación Común Presencia, 2015 .
- Vázquez, Felipe. *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*. ciudad de México: Universidad autónoma de la Ciudad de México, 2010.
- Verdugo, Iber. *Un estudio de la narrativa de Rulfo*. ciudad de México: UNAM, 1982.
- Verea, Fernanda De La Torre. *Juan Rulfo fotógrafo: "el tiempo es más pesado que la más pesada carga que puede soportar el hombre"*. ciudad de México: Contenido, 2010.
- Viart, Dominique. «Littérature et sociologie» Baudorre, Philippe, Dominique Rabaté et Dominique Viart. *Compte rendu de Baudorre (Philippe), Rabaté (Dominique) et Viart (Dominique) (dir.), Littérature et sociologie*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Vilar, Louise Bénat-Tachot et Jean. *La question du lecteur*. Ile de France : Presse Universitaires de Marne-La-Vallée, 2003.

- Vital, Alberto. *Juan Rulfo*. ciudad de México : Tercer Milenio, 1998.
- . *Noticias sobre Juan Rulfo*. ciudad de México: R.M., 2003.
- . *Un arriero en el Danubio*. ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Volpi, Jorge. «Me mataron los murmullos» Campbell, Federico. *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. 2003. 506-514.
- Weber, Max. *Économie et Société*. Paris: Plon, 1971.
- . *Le savant et le politique*. Paris: La Découverte, 2003.
- Webster, Frank. *Theories of the Information Society*. London & NY: Routledge, 2014.
- Wieviorka, Michel. *La violence*. Paris: Hachette, 2012.
- Williams, Raymond. *Modern tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1966.
- . *Culture and society: 1780-1950*. Columbia : University Press, 1983 .
- . *Marxism and Literature*. Oxford : University Press, 1977.
- Yanes Gómez, Gabriela. *Juan Rulfo y el cine*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1996.
- Yepez del Castillo, Isabel et Frédéric Debuyst. *Amérique Latine. Espaces de pouvoir et identité collectives*. Paris: L'Harmattan, 1988.
- Yurkievich, Saul. *La modernidad movediza*. Madrid: Taurus, 1996.
- Zepeda, Jorge. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. México D.F: Editorial RM, 2005.
- . «Reflexiones preliminares sobre la posteridad de Juan Rulfo y su obra» Jiménez, Victor, Alberto Vital et Jorge Zepeda. *Tríptico para Juan Rulfo*. México DF, 2006. 217-230.
- Zenteno Bórquez, Genaro Eduardo. Luvina. Geografía de la desesperanza, encuentro con la desilusión. ciudad de México: Universidad de Colima, 2000.
- Zielina, María. «Seducción y violación: lo femenino y masculino en Cuando la luz se quiebra de Gloria Stolk» Dimo, Edith y Amarilis Hidalgo de Jesús (Coord.). *Narradoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila, 1995.
- Zimmermann, Laurant, et al. Zimmermann, Laurent. *Penser par les images*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2006.
- Zink, Michel, Pierre Bourdieu et Antoine Compagnon Pascale Casanova. Zink, Michel. *L'ombre et son ombre. Que peut la littérature secondaire?* Paris: de Fallois, 2002.
- Zizek (Dir), Slavoj. *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*. Paris: Caprici, 2010.

## Articles de revues

- Ansón, Antonio. «La fotografía en la literatura hispanoamericana» *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Vol 39, 2010: 265-279.
- Armas, Ingrid de. «Presencia literaria en la revista Elite (Caracas)» *América. Cahiers du CRICCAL*, 1990: 229-237.
- Aguilar, Enrique López. «La imagen desolada en la obra fotográfica de Juan Rulfo» Mena, Sergio López. *Revista Fuentes humanísticas. Literatura*. Año 7, No. 12. ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996: 22-37.
- Ahnoough Agadir, Fatima. « Beauté, Féminité et images corporelles dans l'écriture d'Assia Djebar » *Belleza escrita en femenino*, 2013.  
[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34251/1/Belleza\\_escrita\\_femenino.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34251/1/Belleza_escrita_femenino.pdf).
- Bada, Ricardo. «Rulfo: "El gobierno no tiene madre"» *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, mayo 2017: 53-54.
- Bell, Lucy. «Photography, Punctum and Shock: Re-viewing Juan Rulfo's Short Stories» *Bulletin of Hispanic Studies*, 2014: 437-452.
- Benmiloud, Karim. «Trois biographies de Juan Rulfo». *América* [En ligne], 40, 2011 : 165-178. <http://journals.openedition.org/america/271>.
- Borinsky, Alicia. « Tentadoras, indiferentes, apáticas : mujeres y cuerpos » *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas*. Éd. Sara Castro-Klarén. Castro-Klarén, Sara. Frankfurt : Iberoamericana, 2003.
- Bustillo, Carmen. «Sujeto Funcional e imaginario colectivo» *Universitas Humanísticas*, N°55, 2003.  
<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9716>.
- Branca-Rosoff, Sonia. «Normes et genres de discours. Le cas des émissions de libre antenne sur les radios jeunes» *Langage et société*, 2007: 111 - 128.
- Bravo, Álvaro Marín et Juan Jesús Morales Martín. «Modernidad y modernización en América latina: Una aventura inacabada» *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 2010.  
[https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/26/marinbravo\\_moralesmartin.pdf](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/26/marinbravo_moralesmartin.pdf).
- Brunner, José Joaquín. «Modernidad, centro y periferia. Claves de lectura» *Estudios Públicos*, invierno 2001: 241-263.
- Campos, Carlos Federico. «Los criollos novohispanos frente a la teoría de la degeneración: de la apologética a la reivindicación» *Scielo*, 27 août 2017.  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870879X2017000100015&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870879X2017000100015&script=sci_arttext) .
- Caparros, Martin. Juan Rulfo: ‘Los latinoamericanos están pensando todo el día en la muerte’ «New York Times.es» 15 mai 2017.  
<https://www.nytimes.com/es/2017/05/15/juan-rulfo-centenario-caparros>
- Casanova, Eduardo. «Gloria Stolk, otro escalón hacia arriba». 6 mayo 2011.  
<http://www.analitica.com/entretenimiento/gloria-stolk-otro-escalon-hacia-arriba/>

- Cros, Edmond. «Sujeto Cultural y Star System» Vicente J. Benet, Vicente Sánchez-Biosca (coord). *Las estrellas: vejez de un mito en la era técnica / The stars: an aged myth in the technological era*. Archivos de la Filmoteca, 1994.
- . «La Época de Oro del cine mexicano» *Culturales* vol. VII, núm. 13, enero-junio, 2011: 7-30. <http://www.scielo.org.mx/pdf/cultural/v7n13/v7n13a2.pdf>
- Chesney-Lawrence, Luis. «La dramaturgia de Rómulo Gallegos». *Revista Signa* 18, 2009: 159-186.
- Escobar, Juan Pablo Silva. «La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social» *Culturales* vol 7 N° 13, enero-junio 2011. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-11912011000100002](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912011000100002)
- Fajardo Valenzuela, Diógenes. «"Pedro Páramo" o la inmortalidad del espacio» 6 Jun 2017. [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/44/TH\\_44\\_001\\_102\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/44/TH_44_001_102_0.pdf)
- García Bonilla, Roberto. «El llano en llamas, una historia de su escritura y su publicación» *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2003. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/llano.html>
- . «Rostros biográficos de Juan Rulfo». *Literatura Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México vol. XIX, N° 2, 2008: 77-91.
- . «Rulfo y sus críticos». *Letras Libres*. 17 mai 2017. <http://www.letraslibres.com/mexico/revista/rulfo-y-sus-criticos>
- González Boixo, José Carlos. «El gallo de oro y otros textos marginados» *Revista Iberoamericana*, abril-septiembre 1986: 489-505.
- Guillaumin, Colette. «Sur la notion de minorité» *L'Homme et la société*, Volume 77 N 1, 1985: 101-109.
- Henríquez, Fernando Vergara. «Metáforas de la modernidad tardía: nihilismo y «muerte de Dios» en el pensamiento nietzscheano» *Veritas*, N° 22, marzo 2010: 93-119.
- Franco, Jean « Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura latinoamericana » *Revista Hispamérica*, 1986 : 31-43.
- López.Mena, Sergio « El rincón de las vírgenes. Una adaptación cinematográfica de los cuentos de Juan Rulfo ». *Actas XV Congreso AIH* (Vol. III). 19 06 2017. [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih\\_15\\_3\\_052.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_052.pdf)
- Louis, Annick. « Homo explorator. L'écriture « non littéraire » d'Arthur Rimbaud, Lucio V. Mansilla et Heinrich Schliemann », *Revue de littérature comparée*, vol. 324, N° 4, 2007 : 439-458.
- Louis, Annick. « Rulfo, avec Ramuz. Langue, causalité et morale dans l'œuvre de Charles F. Ramuz et Juan Rulfo », *A contrario*, vol. 21, N° 1, 2015 : 89-113.
- Martín-Barbero, Jesús. «Modernidades y destiempos latinoamericanos» *Revista Estudios* enero-junio 2001: 17-34.
- Martín-Barbero, Jesús. «La globalización en clave cultural» *Globalisme et pluralisme: Colloque international*, abril, 2002: 22-27. <http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/Barbero.pdf>,

- Meléndez, Mariselle. «Obreras del pensamiento y educadoras de la nación: el sujeto y educadoras de la nación: el sujeto femenino en la ensayística femenina decimonónica de transición» *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, núms. 184-185 Julio- Diciembre 1998 : 573-586.
- Masiello, Francine. «Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia» *Revista Iberoamericana* Julio-diciembre 1985: 807-822.
- Mattalia, Sonia. «De impúber a mujer: aprendizajes de la memoria y la escritura» *Anales de Literatura Hispanoamericana* 1999: 979-997.
- . «Del banquete transmoderno: cuerpo, imágenes y letras» *Revista Estudios*, enero-junio 1999: 41-56.
- Molloy, Silvia «La violencia del género y la narrativa del exceso: notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principio de siglo» *Revista Iberoamericana*, Julio- diciembre 1998: 529-542.
- Noriega, Teobaldo A. « La muerte como tema en la novela mexicana contemporánea ». 12 juin de 2017.  
<http://www.raco.cat/index.php/mayurqa/article/viewFile/118759/153046>
- Ortega Navarro, Manuel. «Una aproximación a la historia de la vanguardia artística y literaria en Venezuela» *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 2002: 69-79.
- Pearson, Lon « Juan Rulfo (1917-86) » *Chasqui Revista de Literatura Latinoamericana* 1 May 2001 : 150-161.
- Pratt, Mary Louise. «Women, Literature, and National Brotherhood» *Nineteenth-Century Contexts* Vol. 18, Iss. 1 1994.
- . «Repensar la modernidad» *Revista Teoría y Debate*. Vol. V, No. 15 mayo-agosto 1999: 47-72.
- Rubiano, Elkin. «Sobre el «ágora global» y los «sujetos posibles»: de la utopía tecnológica al enfoque crítico» *Tabula Rasa*, N° 3, enero-diciembre 2005: 97-110.
- Ruiz, Baldimíz. «Ifigenia y la incorporación de la mujer al proyecto nacional» *Revista Estudios*, enero-junio, 1999: 161-173.
- Sarfati-Arnaud, Monique. «El otro mundo en blanco y negro de Juan Rulfo» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Juan Rulfo entre lo tradicional y lo moderno* 22.2, 1998: 381-396.
- Sánchez-Biosca, Vicente et Vicente Benet. «Las estrellas: un mito en la era de la razón» *Revista Archivos de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana*, 1994.
- Szurmuk, Mónica. «Juan Rulfo: Las mañas del zorro by Roffé» *Revista de crítica literaria latinoamericana* , 2005: 285-286.
- Suárez, Mariana Libertad. «Brujas, coquetas y ciudadanas: la escritura de alecia marciano contra la historia» *Filología y Lingüística*, 2011: 97-116.
- . « Las voces silenciadas de la literatura venezolana » *Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)*, 2008.  
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/peru/cmp-flora-tristan/20120824031215/voces36.pdf>



- Reisz, Susana. «Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿es posible el diálogo?» Castro-Klarén, Sara (coord.). *Narrativa femenina en América prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid : Iberoamericana, 2003.
- . «Imágenes que matan: de la fuente de Narciso al espejo de la mujer-maravilla» Academia.edu, 2005.  
[http://www.academia.edu/25848974/Im%C3%A1genes\\_que\\_matan\\_de\\_la\\_fuente\\_de\\_Narciso\\_al\\_espejo\\_de\\_la\\_mujer-maravilla](http://www.academia.edu/25848974/Im%C3%A1genes_que_matan_de_la_fuente_de_Narciso_al_espejo_de_la_mujer-maravilla)
- Rivas Rojas, Raquel. «La narrativa de Gloria Stolk: cambio cultural y función del intelectual femenino en tiempos de dictadura» *Revista Nucleo*, 2005.
- Sifontes, Lourdes. «Guillermo Meneses: del cuento al cuaderno metaficcional» *Revista Iberoamericana* 1994: 169-184.
- Tejeda, Nelson Osorio. «La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos).» 2000. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-formacin-de-la-vanguardia-literaria-en-venezuela--antecedentes-y-documentos-0/html/ff117bae-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_32.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-formacin-de-la-vanguardia-literaria-en-venezuela--antecedentes-y-documentos-0/html/ff117bae-82b1-11df-acc7-002185ce6064_32.htm)
- Torres, Ana Teresa. *Autorepresentación de los destinos femeninos en las escritoras de la generación posgomecismo*. 15-16 junio 2005  
<http://www.anateresatorres.com/?p=918>
- Vargas, Rafael. « La cámara de Juan Rulfo » *Proceso* 19, Aug 2007 : 62-63.
- Vivas-Lacour, Carmen. «Asumir la pose asumir la escritura, la trayectoria de Gloria Stolk en el campo cultural venezolano.» julio-diciembre 2009: 453-470. *Revista Estudios*.<http://www.revistaestudios.ll.usb.ve/sites/default/files/Estudios%2034/C-Vivas.pdf>
- . «*Amargo el fondo*: El diálogo con la tradición femenina en la literatura: distancias y cercanías con Teresa de la Parra.» *Anclajes* Diciembre 2009.
- . «De relegadas a reconocidas. La ruptura con los sistemas de representación tradicionales del sujeto femenino en la novela *Bela Vegas*, de Gloria Stolk » *Revista Nucleo* 2009.

## Comptes-rendus dans revues

- Calzadilla, Juan. « *Amargo el Fondo* de Gloria Stolk » *Revista Nacional de Cultura*, N° 123 ; julio-agosto 1957.
- Martínez, Marco Antonio. « *Bela Vegas* (Gloria Stolk) » *Revista Nacional de Cultura*, N°. 104, mayo-junio 1954.
- Medina, José Ramón « *Los miedos* Gloria Stolk » *Revista Nacional de Cultura*, N°111, julio-agosto,1955.

Paredes, Pedro Pablo. «37 Apuntes de crítica literaria (Gloria Stolk) » *Revista Nacional de Cultura*, N°111, julio-agosto 1955.

## Articles de presse et magazines

Revista *Elite*, «Hemos hablado con Gloria Stolk, autora de “14 Lecciones de Belleza”», 21 mars 1953, No.1433

Revista *Elite*, « Diamela » capitulo VIII, 4 avril 1953, No. 1.435

Revista *Elite*, « Gloria Stolk » de Gloria Uribe, 5 janvier 1957, No.1632

Revista *Elite*, 12 janvier 1957, No.1633

Revista *Elite*, 9 février 1957, No.1637

Revista *Elite*, « Elite pregunta, nuestras escritoras responden », 9 février 1957, No.1637.

Revista *Elite*, « Reseña de agasajo realizado en el Rotary Club de Caracas con motivo de la entrega de los premios al reportaje periodístico », 16 février de1957, No.1638.

*El Nacional*, Telémaco, « Señal de algunos libros », 28 janvier de 1954.

*El Nacional* « Papel Literario », 26 août de 1954.

*El Nacional* « Arístides Rojas: Entrega de premio », 2 février de 1957.

*El Nacional* « Noche de ambiente literario », 12 avril de 1957.

*El Nacional* « Reseña del premio Arístides Rojas », 12 février de 1957.

*El Nacional*. Dorante, Carlos, « Amargo el fondo », 10 janvier 1957.

*El Nacional* « Viaje y premio literario », 9 février de 1957.

*El Nacional*, « Papel Literario, Claudio », Iván. p. C-1, 4 avril de 1964.

*El Nacional*, « Trágicamente murió, ayer en Caracas, la escritora y diplomática Gloria Stolk ». p. A-1. 25 de février de 1979.

*El Nacional*, Gloria Stolk, «Aire Libre», p. A-1, 25 de février de 1979.

## Sites Internet

Bergés, Víctor Gómez. Página oficial de la ciudad de Santo Domingo en la Web de la UNESCO. 2014.

[http://www.victorgomezberges.do/fotos\\_relaciones\\_exteriores.html](http://www.victorgomezberges.do/fotos_relaciones_exteriores.html).

The Library of Congress, Gloria Stolk (Venezuela) :

<https://www.loc.gov/item/n92054993/gloria-stolk-venezuela-1912-1979/>



# Table des matières

Remerciements .....	7
Introduction .....	9
L'objet d'étude.....	21
Cadre théorique et méthodologique .....	24
Chapitre 1. Qui était Gloria Stolk ? .....	39
Chapitre 2. Le Venezuela et l'écriture des femmes en pleine transition .....	49
Chapitre 3. Les nombreux titres de Stolk : une volonté inaboutie de conquête .....	73
Chapitre 4. Les contradictions des nouveaux sujets féminins dans le projet modernisateur .....	89
Chapitre 5. Les diverses images de la figure d'auteure .....	123
Chapitre 6. La réception de l'œuvre de Gloria Stolk.....	161
Chapitre 7. La célébrité de Stolk : photographies et notes de presse .....	175
Chapitre 8. Pourquoi insister sur Juan Rulfo ? .....	187
Chapitre 9. La transformation du Mexique et l'avènement de Rulfo comme écrivain .....	197
Chapitre 10. Une nouvelle voix dans le champ littéraire : les « campesinos » réécrits dans la modernité.....	223
Chapitre 11. Les désillusions du sujet de la modernité dans la fiction rulfienne .....	241
Chapitre 12. L'auteur comme sujet excentrique : de la légende du talent naturel au mystère du silence.....	255
Chapitre 13. La réception de l'œuvre de Juan Rulfo .....	269
Chapitre 14. Écrire dans d'autres registres : Rulfo l'artiste visuel.....	275

Chapitre 15. La reconnaissance de Rulfo : capturer l'image de l'écrivain encensé .....	299
Conclusion .....	311
Bibliographie .....	321
Ouvrages des auteurs .....	321
Ouvrages de Juan Rulfo .....	321
Photographies de Juan Rulfo .....	321
Ouvrages de Gloria Stolk.....	321
Articles de Gloria Stolk .....	322
Ouvrages et parties d'ouvrages .....	322
Articles de revues.....	341
Comptes-rendus dans revues.....	344
Articles de presse et magazines .....	345
Sites Internet .....	345
Table des matières .....	347
Liste des photos .....	349
Annexes .....	351

# Liste des photos<sup>41</sup>

Photo 1 (réassemblée par nos soins) : Photo publiée avec le roman-feuilleton encarté intitulé <i>Diamela</i> .....	178
Photos 2 et 3 : Roman-feuilleton <i>Diamela</i> – Couverture et page du chapitre I.....	178
Photos 4 et 5 : Roman-feuilleton <i>Diamela</i> – Chapitre VIII.....	179
Photo 6 : Article: «Hemos hablado con Gloria Stolk, autora de “14 Lecciones de Belleza”».....	179
Photos 7 et 8 : Parution d’un quart de page, suite à la remise d’un prix littéraire : « Arístides Rojas : Entrega de premio ».....	181
Photo 9 : Note pour voyage et prix littéraire. ....	181
Photo 10 : Image de célébration pour voyage et prix littéraire. ....	181
Photo 11 : El Nacional, 9 février 1957, Elite N° 1638 16 février de 1957.....	182
Photo 12 : Article “Gloria Stolk” de Gloria Uribe. ....	182
Photos 13 et 14 : Article “Gloria Stolk” de Gloria Uribe.....	183
Photos 15 et 16 : Couverture de revue et page (85) avec illustration «En este número un capítulo de <i>Amargo el Fondo</i> , novela premiada de Gloria Stolk ».....	183
Photo 17 : Photo incluse dans l’interview intitulée : “Elite pregunta, nuestras escritoras responden”.....	183
Photo 18 : Parution suite à la remise d’un Prix de journalisme, Rotary Club de Caracas. ....	184
Photo 19 : Note de soirée “ambiente literario”.....	184
Photo 20 : Dessin du peintre Pedro Centeno Vallenilla représentant l’auteure .....	184
Photo 21 : Photographie incluse dans le recueil des poèmes <i>Cielo Insistente</i> (1962) .....	185
Photo 22 : <i>Revista Nacional de Cultura</i> , N° 188, (1969).....	185

---

<sup>41</sup> Toutes les photos des journaux *El Universal*, *El Nacional* et de la revue *Elite*, nous les avons prises directement des sources primaires dans la bibliothèque de l’« Universidad Central de Venezuela » (UCV). Les Photo 1, Photo 6, Photos 7Photos 7, Photo 12, Photo 17, Photo 18 – sans les textes qui les accompagnent ici– apparaissent dans mon article « Asumir la pose, asumir la escritura, la trayectoria de Gloria Stolk en el campo cultural venezolano » (Vivas Lacour, 2009).

Photos 23 et 24 : Soirée d'adieu à la diplomate vénézuélienne Gloria Stolk. 1974. Photo prise par Víctor Gómez Bergés .....	185
Photo 25 : Photo prise à Taxco, supposément entre 1930 et 1940 .....	294
Photo 26 : Mur d'adobe à Guadalajara .....	294
Photo 27 : Extérieur d'une église .....	294
Photo 28 : "Nada de esto es un sueño", <i>Revista América</i> 1949 .....	295
Photo 29 : Mère et enfant rentrant à la maison, décennie de 1940. Photo prise à Oaxaca.	295
Photo 30 : Les Musiciens, séquence photographique, 1955.....	295
Photo 31 : Les Musiciens, séquence photographique, 1955.....	295
Photo 32 : Enfant et tambour, 1956.....	296
Photo 33 : Danseurs de la compagnie de danse Magda Montoya. Prise en 1953 .....	296
Photo 34 : Danseurs de la compagnie de danse Magda Montoya. Prise en 1953 .....	296
Photo 35 : Portrait de María Félix, 1955 .....	296
Photo 36 : Talxcala, 1955, 1956.....	297
Photo 37 : Calle de Mitla, 1956.....	297
Photo 38 : Autoportrait de Juan Rulfo sur le mont Toluca, décennie de 1940.....	303
Photo 39 : Autoportrait face au Popocatepetl.....	303
Photo 40 : Juan Rulfo à Tepoztlán, durant une réunion du Centre Mexicain des Écrivains, 1955.....	305
Photo 41 : Juan Rulfo et José Arreola .....	305
Photo 42 : Juan Rulfo et José Arreola .....	305
Photo 43 : Portrait de Juan Rulfo, 1955 (?) par Manuel Álvarez Bravo .....	305
Photo 44 : Rulfo dans une exposition, 1957, Circa (auteur inconnu).....	306
Photo 45 : Juan Rulfo sur l' <i>Alameda Central</i> , Photographie de Ricardo Salazar.....	306
Photo 46 : Photographie de Daisy Ascher .....	308
Photo 47 : Photographie de Daisy Ascher .....	308
Photo 48 : Photo de la couverture du livre <i>J. Rulfo: mis imágenes y mi muerte</i> , publié en 1987.....	309

# Annexes

Dans ces annexes, nous avons agrandi quelques images car à cause de leur taille, le lecteur pourrait ne pas les apprécier à leur juste valeur dans le corps de la thèse.