



Dialogues entre les genres, les voix et les arts : l'écriture fictionnelle d'Elena Poniatowska (Querido Diego, te abraza Quiela ; Tinisima ; Leonora)

Rachel Bisson-Fradet

► To cite this version:

Rachel Bisson-Fradet. Dialogues entre les genres, les voix et les arts : l'écriture fictionnelle d'Elena Poniatowska (Querido Diego, te abraza Quiela ; Tinisima ; Leonora). Linguistique. Normandie Université, 2019. Français. NNT : 2019NORMR114 . tel-02922469

HAL Id: tel-02922469

<https://theses.hal.science/tel-02922469>

Submitted on 26 Aug 2020

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.

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité : Langues et littératures étrangères

Préparée au sein de l'Université Rouen Normandie

**Dialogues entre les genres, les voix et les arts :
L'écriture fictionnelle d'Elena Poniatowska
(*Querido Diego, te abraza Quiela ; Tinísima ; Leonora*)**

**Présentée et soutenue par
Rachel BISSON-FRADET**

**Thèse soutenue publiquement le 9 décembre 2019
devant le jury composé de**

Mme Michèle SORIANO	Professeure des Universités Université Toulouse Jean Jaurès	Rapporteur
M. Fabrice PARISOT	Professeur des Universités Université de Perpignan Via Domitia	Rapporteur
M. Karim BENMILOUD	Professeur des Universités Rectorat de Clermont-Ferrand	Examineur
M. Francisco Javier RABASSÓ	Maître de Conférences, HDR Université de Rouen Normandie	Codirecteur de thèse
Mme Marie-José HANAÏ	Professeure des Universités Université de Rouen Normandie	Directrice de thèse

Thèse dirigée par Marie-José HANAÏ et Javier RABASSÓ, laboratoire ERIAC



À Anne et Alain Milhou, les premiers à m'avoir encouragée à
faire de la recherche.

À Elena Poniatowska pour le temps qu'elle m'a consacré et la
confiance qu'elle m'a témoignée.

Remerciements

Ma reconnaissance va toute entière à Elena Poniatowska qui a eu la bonté de m'accueillir à de nombreuses reprises chez elle, à Chimalistac. Elle m'a accordé du temps, de l'attention et un accès illimité à sa bibliothèque. Nous avons partagé des moments inoubliables, notamment lors de notre excursion à Chapingo où, ensemble, nous avons admiré les fresques de Diego Rivera. Sa générosité sans pareille et les échanges que nous maintenons de manière régulière m'ont encouragée à aboutir ce travail.

Je souhaiterais adresser ma profonde gratitude à Marie-José Hanaï, ma directrice de thèse, pour sa disponibilité, pour ses relectures attentives et rigoureuses. Je lui suis reconnaissante d'avoir respecté mes choix personnels et professionnels, qui parfois, ont retardé la finalisation de cette thèse.

Je remercie également mon co-directeur, Javier Rabassó qui m'a donné le goût de la littérature hispano-américaine dès mes premières années universitaires, puis a orienté mon chemin vers le Mexique. Il m'a permis parfois de dépasser « el lado oscuro de la tesis » par son enthousiasme et son intérêt pour mon sujet de recherche.

Je remercie Madame Michèle Soriano, Monsieur Karim Benmiloud et Monsieur Fabrice Parisot d'avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Ce sont parfois de brèves rencontres qui ont été déterminantes dans la poursuite de ce projet. Je pense d'abord à Monsieur Karim Benmiloud qui m'a permis de m'interroger sur le corps dans *Tinísima*, dans un bel ouvrage dédié à trois écrivaines mexicaines et aussi aux Gradiviennes avec lesquelles nous nous sommes délectées lors du magnifique colloque « Genre et jouissance » de 2015. Enfin, je garde un souvenir chaleureux de certains participants du colloque sur les « Nouvelles écritures du XXI^{ème} siècle mexicain » qui, en manifestant de l'intérêt pour ma communication, ont redoublé mon envie de finaliser et de partager ce travail de thèse.

Je suis reconnaissante à l'Université de Rouen et l'ERAC de m'avoir aidée à réaliser plusieurs projets dont mon voyage au Mexique où j'ai reçu un accueil incroyable. En effet, Sara Poot Herrera m'a parlé de son amie Elena Poniatowska sans réserve, Luz Elena Gutiérrez de Velasco du Colegio de México m'a apporté une vision

plus globale des écrivaines mexicaines, et Aurelia Álvarez de Urbajtel a eu l'amabilité d'évoquer quelques souvenirs qu'avait son père, Manuel Álvarez Bravo, de Tina Modotti. Je les en remercie très sincèrement.

Je tiens à remercier également ceux qui m'ont apporté leur soutien, par leur écoute et leur présence amicale ; en particulier Audrey et Andra pour leur relecture si précise et pertinente. Merci à Sophie pour son aide si prompte pour les traductions en anglais.

Enfin, mes pensées vont à mon mari Antoine, pour sa patience et son aide si précieuse, ainsi qu'à mes enfants Abel et Maya, qui ont grandi, malgré eux, avec cette thèse souvent envahissante.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	13
PREMIÈRE PARTIE	25
La fabrique du livre : l'hybridité générique à l'œuvre	
1. Le paratexte :	
incidences sur la détermination générique et contradictions	28
1.1 Le livre comme objet : un premier pas vers la conception et la réception du projet auctorial	28
1.1.1 La représentativité de la maison d'édition	28
1.1.2 Les questions suscitées par les choix équivoques de l'auteure et de la maison d'édition	28
1.1.3 Ce que le nom de l'auteure implique comme reconnaissance préalable	31
1.2 La page de couverture : un jeu entre énigme et identification	32
1.2.1 Le titre, un indice générique ?	32
1.2.2 Comment les illustrations conditionnent-elle la lecture ?	34
1.3 La quatrième de couverture et ses résumés : une élucidation du genre ?	36
1.4 À la découverte d'un paratexte second : l'intérieur du livre	39
1.5 Les intertitres et la table des matières : entre présence et absence	41
1.6 Les éléments de clôture du livre	42
 2. L'intergénéricité : une ligne de partage fluctuante	 48
2.1 Une réécriture de l'Histoire ?	48
2.1.1 Discours historique et métafiction historiographique : un rappel théorique	48
2.1.2 Une inscription dans le nouveau roman historique hispano-américain ?	51
2.1.3 Les personnalités : un double enjeu	52
2.1.3.1 Une légitimité historique : un ancrage dans le monde réel	52
2.1.3.2 Une légitimation de l'auteure : un procédé d'écriture rassurant	53

2.1.3.3 Une relecture centrée sur la femme	54
2.1.4 La question de la vérité	55
2.1.4.1 Du vrai au vraisemblable et inversement	55
2.1.4.2 Le « vrai » à contre-usage	57
2.1.5 Fictionnalisation des événements historiques et des lieux	59
2.1.5.1 La France en guerre	59
2.1.5.2 L'Espagne franquiste	62
2.1.5.3 Les États-Unis	65
2.1.5.4 Le Mexique	66
2.2 <i>Tinísima</i> : un roman-témoignage ?	71
2.2.1 Émergence et description du genre, quelques exemples représentatifs	71
2.2.2 Le particularisme d'Elena Poniatowska	72
2.2.3 Ses professions antérieures : incidences sur son travail d'écrivaine	73
2.3 <i>Tinísima</i> : une chronique ?	74
2.3.1 La chronique dans la production d'Elena Poniatowska	75
2.3.2 Une subjectivité assumée ?	76
2.3.3 La preuve par l'image	77
2.4 <i>Querido Diego..., Tinísima, Leonora</i> : une intention biographique	81
2.4.1 Une instance préfacielle inversée	83
2.4.2 Séquentialité temporelle	85
2.4.3 Distanciation du biographé	87
2.4.4 Quelle biographie ?	88
2.4.4.1 Biographie fictionnelle et fiction biographique	88
2.4.4.2 Fictionnalisation des personnes réelles ou référentialisation des personnages ?	90
2.5 Une intention romanesque face à ses détracteurs	94

DEUXIÈME PARTIE :

La fabrique du texte : rencontre des voix et des arts	97
1. Une écriture polyphonique pour une multiplicité des possibles	100
1.1 Une polyphonie narrative	101
1.1.1 L'éclatement du temps dans <i>Tinísima</i>	101
1.1.2 Changements de narrateur et de personne	104
1.1.3 Changements de focalisation	113
1.2 Un espace de rencontre entre plusieurs discours inducteur de polyphonie	116
1.2.1 Les passages exceptionnellement exempts d'interruption	117
1.2.2 La fragmentation par le discours direct	119
1.2.3 Un enchevêtrement des discours	121
1.3 Diversification de l'appareil documentaire	122
2. Une écriture dialogique	126
2.1 Transcriptions de voix réelles	128
2.1.1 Les conversations informelles avec des témoins impliqués	129
2.1.2 La dimension culturelle à travers les voix du quotidien	129
2.1.3 La retranscription différée d'entretiens	131
2.1.4 Les enregistrements	132
2.2 Multiplicité et variété des voix	134
2.2.1 Les niveaux de langues	135
2.2.2 Les mexicanismes	136
2.2.3 Bivocalité et parodie vs langage érotique	137
2.2.4 Le langage artistique	139
2.2.5 Langues étrangères, une hybridité linguistique	140
2.2.5.1 Le français	140
2.2.5.2 L'anglais	143
2.2.5.3 L'italien	144
2.2.5.4 Le náhuatl	145
2.3 Une autofiction dissimulée ?	146

3. Les modalités diverses de l'intertextualité et de l'intermédialité	151
3.1. Le journal intime d'Edward Weston	153
3.2. Les journaux d'époque	158
3.3. Les lettres	159
3.3.1 Lettre d'amour de Leonora à Renato Leduc	160
3.3.2 La correspondance de Tina Modotti	161
3.3.2.1 Lettre de rupture de Tina Modotti à Xavier Guerrero	161
3.3.2.2 Lettres de Tina Modotti à Edward Weston	162
3.3.3 Les lettres fictives de Quiela à Diego Rivera	163
3.4 Les photographies	168
3.4.1 Une constante dans l'œuvre poniatowskienne	168
3.4.2 Classification des photographies de <i>Tinísima</i>	169
3.4.3 Les photographies de <i>Tinísima</i> : le choix de l'auteure	171
3.4.4 La photographie introductive : un va-et-vient avec le texte	173
3.5 L'<i>ekphrasis</i>, une confluence interartistique	175
3.5.1 <i>Ekphrasis</i> des photographies dans <i>Tinísima</i>	175
3.5.2 La valeur des <i>ekphrasis</i> dans <i>Leonora</i>	177
 4. Les visées de l'intertextualité	 184
4.1 Dialogues intratextuels	184
4.1.1 Massacre de Tlatelolco	184
4.1.2 Le tremblement de terre de 1985	187
4.1.3 Les femmes de Juchitán	187
4.2 Dialogues intertextuels	191
4.2.1 Une culture universelle	192
4.2.2 La guerre civile en voix	194
4.2.3 La guerre civile en vers	195
4.2.4 Alice au pays des surréalistes	201

TROISIÈME PARTIE :

La fabrique des personnages :

les femmes artistes de la fiction poniatowskienne 203

1. Les femmes et leur position dans la société 206

1.1 Être femme : des contraintes 207

1.2 Les parcours individuels vs les stéréotypes 211

1.2.1 Leonora Carrington : s'affranchir 211

1.2.1.1 Un rôle prédéterminé 211

1.2.1.2 Harold Carrington : le père dominateur 213

1.2.1.3 Renato Leduc et les stéréotypes de la femme mariée 217

1.2.1.4 Max Ernst et les stéréotypes de la femme au foyer 218

1.2.1.5 Les Docteurs Morales : une soumission physique et morale 220

1.2.2 Tina Modotti : du sexe symbole à la spartiate communiste 221

1.2.2.1 Les Etats-Unis : une icône sensuelle 222

1.2.2.2 La jouissance 223

1.2.2.3 Une transformation en deux temps 224

1.2.3 Quiela : « l'ange du foyer » prend son envol 226

1.2.3.1 Quiela, l'épouse soumise 227

1.2.3.2 La part d'ombre de Diego Rivera 228

1.2.3.3 Une question de place et d'espace 229

2. Une construction identitaire empreinte de mexicanité 231

2.1 *Leonora* : le Mexique comme échappatoire à l'enfermement 231

2.2 *Tinísima* : Le Mexique : un pays, deux facettes 235

2.2.1 Un lieu synonyme de liberté et de splendeurs 236

2.2.2 L'autre Mexique 238

2.3 *Querido Diego, te abraza Quiela* : le Mexique phantasmé 239

3. Une construction de la femme en tant qu'artiste 241

3.1 Tina Modotti : une pionnière de la photographie 241

3.1.1 Tina élève et modèle 241

3.1.2 Indépendance photographique et reconnaissance 242

3.2 Quiela : de spectatrice à actrice 244

3.2.1 S'identifier à l'homme pour exister ? 245

3.2.2 Une corporéité retrouvée, une re-naissance artistique	247
3.3 Leonora Carrington : une identité artistique unique	250
3.3.1 Un désir précoce	251
3.3.2 Une intronisation chez les surréalistes	251
3.3.3 Influences-collaborations	252
3.3.4 Leonora, cavalier seul	255
3.3.5 L'expérience de la folie	259
3.3.6 Le monde intérieur de Leonora	263
 4. L'écriture du corps liée à la question identitaire	 265
4.1 Le(s) féminin(s) en question dans <i>Tinísima</i>	266
4.1.1 Ève ou Marie ?	266
4.1.1.1 Lectures visuelles	266
4.1.1.2 Lectures textuelles	270
4.1.1.3 Conjonctions et disjonctions entre l'image et le texte	271
4.2 La nudité dans <i>Tinísima</i> et <i>Leonora</i>	274
4.3 L'usage des plaisirs	276
4.4 Une corporéité signifiante	278
4.4.1 <i>Tinísima</i> : un corps qui périlite	278
4.4.2 <i>Leonora</i> , une corporéité multiple	279
 CONCLUSION	 285
 BIBLIOGRAPHIE	 297
 ANNEXES	 319
Première de couverture des romans	I
<i>Tinísima</i> : choix de photographies	IV
<i>Leonora</i> : quelques tableaux et lettre à Renato Leduc	XI
Entretiens avec Elena Poniatowska	XVI
Bibliographie d'Elena Poniatowska	XXXII
Index onomastique	XLI

INTRODUCTION

La production romanesque de l'une des figures autoriales marquantes de la littérature mexicaine contemporaine, l'écrivaine-journaliste Elena Poniatowska, est le résultat d'une attention multiple de l'auteure à la réalité de son temps, aux individus, connus ou inconnus qui la peuplent, à leurs voix, à leur vision du monde et à leurs créations. Parmi ces individus, la plupart sont des femmes. Parmi ces femmes, la plupart sont des artistes. Parmi ces artistes, la plupart sont d'origine étrangère, exilées à Mexico, comme l'auteure elle-même.

Hélène Elizabeth Louise Amélie Paula Dolores Poniatowska Amor est née en France en 1932 d'un père français d'origine polonaise, Jean Poniatowski et d'une mère mexicaine, Paula Amor. En 1941, ne se sentant pas en sécurité dans la France occupée, la famille se réfugie au Mexique où Elena Poniatowska réside d'ailleurs encore ; et où elle est devenue une figure incontournable et incontestée du panorama littéraire hispano-américain. Son parcours singulier peut expliquer, en partie, la fictionnalisation d'Angelina Beloff (1879-1969), de Tina Modotti (1896-1942) et de Leonora Carrington (1917-2011) avec lesquelles elle partage de nombreux points communs.

Angelina Beloff est une peintre d'origine russe ayant vécu à Paris, mais qui réalise la plus grande partie de son œuvre au Mexique. Elena Poniatowska évoque dans *Querido Diego, te abraza Quiela*¹, récit épistolaire à une voix, l'accablement provoqué par le départ de son mari Diego Rivera. Tina Modotti, dont la vie est retracée dans *Tinísima*², est une photographe italienne, qui a d'abord émigré aux États-Unis où elle a été modèle, compagne puis élève du photographe américain Edward Weston. Ensemble, ils partent vivre en 1923 au Mexique où elle est rapidement (re)connue pour ses photographies. Sa vie prend ensuite un tournant radical, elle abandonne son art et devient une militante révolutionnaire. Avec *Leonora*³, notre auteure mexicaine nous entraîne dans cette aventure trépidante qu'est la vie de la célèbre peintre surréaliste et écrivaine d'origine britannique, Leonora Carrington. Elle, aussi, a vécu à Paris avec son compagnon Max Ernst ; elle a ensuite fui la Seconde Guerre mondiale, a été internée en asile psychiatrique dans l'Espagne de Franco d'où elle s'enfuit avec son mari Renato Leduc pour se réfugier à Mexico où elle demeure jusqu'à la fin de sa vie.

¹ Elena Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), México, Era, 2010. Pour les citations extraites de cet ouvrage, nous indiquerons le numéro de la page entre parenthèses précédé de l'abréviation *QD*.

² Elena Poniatowska, *Tinísima* (1992), México, Era, 1998. L'abréviation utilisée pour le titre de cet ouvrage sera *T*.

³ Elena Poniatowska, *Leonora*, Barcelona, Seix Barral, 2011. Nous utiliserons *L* pour abrégé le titre de ce dernier ouvrage.

L'origine étrangère de ces trois femmes⁴, leur lien affectif très fort avec le Mexique, leur trajectoire personnelle⁵ et professionnelle⁶ sont les caractéristiques qui rendent possible une perspective originale dans la construction des protagonistes élaborées par la fiction, à travers leur position dans la société, leur place en tant que femme et en tant qu'artiste. Cette thèse de doctorat a donc pour objet d'étude les modalités selon lesquelles l'écriture fictionnelle poniatowskienne met en dialogue la vie et l'œuvre – picturale, photographique et scripturale – de trois femmes artistes ayant émigré au Mexique. Le travail de l'auteure a précisément porté sur la réinscription de l'intime dans un cadre historique, et cette démarche implique une transgression des frontières entre le référentiel et la fiction. Il convient de s'interroger sur la façon dont les vies et les œuvres de ces femmes sont absorbées par l'écriture d'Elena Poniatowska pour dégager une construction textuelle et une esthétique particulières.

Notre intention est d'explorer la dynamique du monde diégétique dans les trois ouvrages précédemment présentés. Cet espace « entre »⁷, où s'entremêlent la réalité historique et la fiction romanesque. L'hybridité constitue la caractéristique principale des textes poniatowskiens, l'hybridité générique étant la première que nous qualifierons. En effet, l'oscillation entre l'écriture de l'Histoire⁸ – les romans décrivent des périodes historiques marquantes – et l'écriture de et sur l'Autre interroge la notion de genre littéraire.

La richesse et la particularité des œuvres d'Elena Poniatowska résident dans la multitude de genres auxquels elle consacre son écriture. Elle est l'auteure d'une soixantaine d'ouvrages et investit le théâtre, le roman, la chronique, la poésie, le conte, mais aussi l'essai, ou encore la biographie. Les récompenses qui ponctuent sa carrière

⁴ Nous n'avons pas intégré dans notre corpus le roman *Dos veces única* (México, Seix Barral, 2015) puisque Guadalupe Marín, le personnage principal, est d'origine mexicaine.

⁵ Les quatre femmes ont évolué aux côtés d'hommes très célèbres. Elena Poniatowska a épousé l'astrophysicien mexicain Guillermo Haro en 1968. Voici quelques informations sur la célébrité de ce dernier : « Fundador del Instituto Nacional de Astrofísica Óptica y Electrónica (INAOE) en Tonantzintla, del Instituto Nacional de Investigación Científica (INIC, precursor del Conacyt), Guillermo Haro fue el primer latinoamericano en ocupar la vicepresidencia de la Unión Astronómica Internacional, y el único en recibir la medalla Lomonósov de la Academia de Ciencias de la Unión Soviética, equivalente al Nobel. » (<https://www.informador.mx/Cultura/Elena-Poniatowska-examina-a-Guillermo-Haro-20131201-0054.html>, consulté le 08/08/2019).

⁶ Les femmes en question ont occupé des métiers alors réservés aux hommes : journaliste pour Elena Poniatowska, photographe pour Tina Modotti et peintre pour Angelina Beloff et Leonora Carrington.

⁷ Le préfixe « inter » reviendra, à plusieurs reprises, dans la qualification des œuvres de notre corpus au sens de ce « qui est situé, qui se déroule entre les éléments que désigne la base nominale de l'adjectif de relation ». (<https://www.cnrtl.fr/definition/inter->).

⁸ Nous avons choisi d'employer une majuscule pour l'Histoire référencée et nous l'orthographierons avec une minuscule lorsque l'histoire renvoie à la dimension diégétique.

comme le Mazatlán de littérature (1972 et 1992)⁹ pour le roman-témoignage *Hasta no verte Jesús mío* (1969)¹⁰ et pour *Tinísima* (1992), ou encore le Prix Alfaguara 2001 pour *La Piel del Cielo* (2001) et le Prix International de Littérature Rómulo Gallegos 2007 pour *El Tren pasa primero* (2005) notamment, témoignent de la reconnaissance dont elle jouit. Enfin, elle reçoit en 2014 ce qui peut être considéré comme la consécration ultime, le Prix Miguel de Cervantes¹¹ pour

una brillante trayectoria literaria en diversos géneros, de manera particular en la narrativa y en su dedicación ejemplar al periodismo. Su obra destaca por su firme compromiso con la historia contemporánea. Autora de obras emblemáticas que describen el siglo XX desde una proyección internacional e integradora. Elena Poniatowska constituye una de las voces más poderosas de la literatura en español de estos días¹².

Un jury de spécialistes de la littérature¹³ rappelle que les productions littéraires et journalistiques sont constitutives de la trajectoire artistique de l'auteure mexicaine.

En effet, Elena Poniatowska est journaliste depuis 1953¹⁴. Sa carrière est jalonnée de plusieurs collaborations dans *Novedades*, *La Jornada*, *México en la Cultura*, etc. Elle se dédie également à la chronique avec *Todo empezó el domingo* (1963), *Fuerte es el silencio* (1980), *Nada, Nadie las voces del temblor* (1988) et *Jardín de Francia* (2008), pour ne citer que quelques titres. Par ailleurs, ce n'est qu'en 1971 que son talent de journaliste est véritablement reconnu avec la publication de sa chronique-reportage *La noche de Tlatelolco* (1971), qui rassemble les témoignages des victimes du massacre de la place des Trois Cultures et qui a été récompensée par le prix Xavier Villaurrutia¹⁵. Lui sont décernés également le Prix National de Journalisme¹⁶ (1978) et le Manuel Buendía (1987).

⁹ C'est la seule écrivaine à l'avoir reçu deux fois.

¹⁰ Pour ce titre d'Elena Poniatowska et tous ceux qui vont suivre dans notre introduction, nous renvoyons notre lecteur à la bibliographie finale, p. 295-317.

¹¹ Le Prix Miguel de Cervantes est la récompense suprême des lettres hispaniques. Il est décerné le 23 avril de chaque année, date à laquelle est commémorée la mort de l'auteur de *Don Quichotte de la Manche*.

¹² Allocution de José Ignacio Wert, alors ministre de l'Éducation, de la Culture et des Sports, pour annoncer le 19/11/2013 que le Prix de Littérature en langue espagnole Miguel de Cervantes est décerné à Elena Poniatowska. Consultable sur <http://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2013/11/20131119-cervantes.html>.

¹³ Consulter le site ci-dessus pour le détail des membres du jury.

¹⁴ Cf. annexe 8 p. XVI-XVII, dans laquelle elle raconte ses débuts au journal *Excelsior*.

¹⁵ Elle refuse ce prix dans la lettre ouverte parue dans *Excelsior*, dans laquelle elle demande au président Luis Echeverría : « ¿ Quién va a premiar a los muertos ? ».

¹⁶ D'ailleurs, elle est la première femme à recevoir ce prix.

Elena Poniatowska documente le lectorat sur l'Histoire de son pays : le massacre des étudiants, le tremblement de terre, le travail des domestiques, le viol de la jeune Paulina, le mouvement des cheminots... et elle donne la parole aux opprimés, aux oubliés de l'Histoire à travers ses interviews et ses chroniques. Elle fait aussi l'éloge de figures culturelles mexicaines importantes : des peintres – Juan Soriano et Miguel Covarrubias –, des écrivains – Álvaro Mutis, Octavio Paz –, et attache une importance particulière aux femmes. Nous tiendrons compte de l'implication d'Elena Poniatowska, en tant que journaliste et chroniqueuse, dans les faits historiques contemporains. Nous analyserons dans quelle mesure la démarche journalistique influence l'écriture fictionnelle et quels sont les procédés littéraires qu'elle met en œuvre afin de rendre hommage notamment aux figures culturelles féminines mexicaines importantes.

Répertorions, brièvement, les œuvres relatives à la féminité et aux femmes qui jalonnent son parcours littéraire, des années 70 à nos jours :

- ❖ un roman épistolaire sur la première femme de Diego Rivera, Angelina Beloff ;
- ❖ une biographie de l'écrivaine handicapée Gabriela Brimmer ;
- ❖ deux essais sur la peintre María Izquierdo : « El insomnio de María Izquierdo »¹⁷ et « María Izquierdo al derecho y al revés »¹⁸ ;
- ❖ une biographie romancée sur la photographe italienne Tina Modotti ;
- ❖ des portraits biographiques sur sept figures phares de l'élite culturelle mexicaine : Frida Kahlo (1907-1954), Pita Amor (1918-2000), Nahui Olin (1893-1978), María Izquierdo (1902-1955), Elena Garro (1916-1998), Rosario Castellanos (1925-1974) et Nellie Campobello (1900-1986) ;
- ❖ la biographie de la photographe mexicaine Mariana Yampolsky ;
- ❖ un roman inspiré de la vie de l'artiste britannique Leonora Carrington ;
- ❖ un roman axé sur Guadalupe Marín de Rivera, mariée d'abord avec Diego Rivera puis avec Jorge Cuesta ;
- ❖ une compilation d'essais avec une annexe photographique. À l'exception du dernier essai sur Marta Lamas¹⁹ qui était jusqu'à présent inédit, les autres avaient été publiés

¹⁷ Elena Poniatowska, « El insomnio de María Izquierdo », *Todo México II*, México, Diana, 1991-92, p. 167-173.

¹⁸ Elena Poniatowska, « María Izquierdo al derecho y al revés », *Las siete cabritas*, Tafalla, Txalaparta México, Era, 2000, p. 67-86.

¹⁹ Elena Poniatowska, « Marta Lamas. Ícono del feminismo latinoamericano », *Las indómitas*, Barcelona, Seix Barral, 2018, p. 255-298. Marta Lamas Encabo est anthropologue mexicaine et professeure de sciences politiques à l'Université nationale autonome du Mexique et conférencière à l'Instituto Tecnológico Autónomo de México.

précédemment. On retrouve Josefina Bórquez²⁰, les soldaderas²¹, Nellie Campobello²², Josefina Vicens²³, Rosario Castellanos²⁴; Alaíde Foppa²⁵, Rosario Ibarra de Piedra²⁶.

Ce parcours bibliographique, où les genres sont multiples, met en évidence sa fascination pour des personnalités féminines emblématiques, insoumises, incomprises et avant-gardistes du début du XX^{ème} siècle. Elena Poniatowska dévoile le portrait intime de ces femmes parfois méconnues pour le public mexicain²⁷, mais aussi leur apport à la vie sociale et culturelle mexicaine. Entre la première et la dernière œuvre publiée de l'écrivaine mexicaine, se sont écoulés quarante ans et elle n'a eu de cesse de valoriser les femmes qui ont eu un rôle dans l'Histoire du Mexique. Nous décelons également dans ses textes un souci de compléter la liste des femmes remarquables, comme elle nous l'a rappelé lors d'un entretien :

[a] las mujeres en general nunca se les reconoce nada, son siempre olvidadas, echadas a un lado. Entonces pensé que sería bueno como rescatarlas a las mujeres. Eso aparece también en *Las siete cabritas*, y cuando se habla pues de Tina Modotti y así, que fueron mujeres satanizadas en su época²⁸.

Tous ces textes font référence à des personnalités ayant existé, mais dont le traitement s'intègre dans des cadres différents ; et c'est ce qui les rend particuliers. Certains sont classés comme étant des essais, des chroniques, et d'autres encore comme des romans. Dans le cadre de notre travail, nous avons croisé plusieurs bibliographies,

²⁰ Elena Poniatowska, « Josefina Bórquez. Vida y muerte de Jesusa », *Las siete cabritas*, op.cit., p. 11-49. Il a été publié en 1994 dans *Luz y luna, las lunitas* (México, Era), « Vida y muerte de Jesusa (1) », p. 7-26, « Vida y muerte de Jesusa (2) », p. 27-47.

²¹ Elena Poniatowska, « Las soldaderas », p. 51-71. Publié en 2009, Edition spéciale Bicentenario de la Independencia, *Proceso*, fascículo 9, diciembre de 2009, p. 4-15.

²² « Nellie Campobello. *La que no tuvo sepultura* », p. 73-103. Publié en 2000 dans *Las siete cabritas*, « Nellie Campobello : la que no tuvo muerte », p. 145-177.

²³ « Josefina Vicens. *A dos libros de la inmortalidad* », p. 105-118. Ce texte fait partie des interviews publiées dans *Novedades* le 16 avril 1958 et le 21-26 mars 1982.

²⁴ « Rosario Castellanos. *Un grito en el páramo* », p. 119-156. Publié en 1985 dans *¡Ay vida, no me mereces !*, « La muerte fiel, amiga de Rosario Castellanos », México, Era, 1985, p. 45-132.

²⁵ « Alaíde Foppa. *Colibrí en el huipil* », p. 197-221. Publié en 2000 dans le prologue à *Alaíde Foppa. Antología*, Gobierno del Distrito Federal, México, 2000, p. 6-18. Alaíde Foppa était une poète, écrivaine, féministe, critique d'art, enseignante et traductrice. Née à Barcelone, elle était citoyenne guatémaltèque et vivait en exil au Mexique.

²⁶ « Rosario Ibarra de Piedra. *Diario de una huelga de hambre* », p. 223-253. Publié en 1980 dans *Fuerte es el silencio*, « Diario de una huelga de hambre », p. 78-197. Rosario Ibarra de Piedra est une militante et figure de proue dans la politique mexicaine. Elle a été candidate à la présidence et est actuellement présidente du Comité Eureka.

²⁷ « Leonora Carrington was solitary, she refuses interviews, she didn't like journalists. [...] She's really a secret in Mexico. » (Conférence « Voices for the Voiceless : Elena Poniatowska and Michael Schmidt » qu'a donnée Elena Poniatowska à la librairie London Review à Londres le vendredi 17/04/2015 à l'occasion de la traduction de *Leonora* en anglais. Notre traduction : « [...] Elle était solitaire, elle refusait les interviews, elle n'aimait pas les journalistes. Elle est très discrète au Mexique. »)

²⁸ Cf. Annexe 8, p. XXIII.

notamment celles de Michael Schuessler²⁹, de Marta Herrero Gil et Isabel Díez Ménguez³⁰, de l'Institut Cervantes³¹ et la « Bibliografía activa » qu'Elena Poniatowska nous a transmise le 13/08/2019³², et avons constaté des divergences dans la classification de certains ouvrages. *Las siete cabritas*, par exemple, est classé dans la rubrique « Crónica y ensayo » excepté dans « Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska Amor » où il apparaît dans « Retrato »³³. De la même façon, *Miguel Covarrubias, vida y mundos* apparaît dans la section biographie, chronique ou portrait. Nous n'allons pas multiplier les exemples, mais cette appartenance d'un élément de sa production à plusieurs catégories atteste de la singularité de l'auteure. Les chroniques étant à la croisée de la littérature et de l'Histoire³⁴, elles se meuvent logiquement dans un espace intergénérique³⁵. Ce qui nous interpelle ici, c'est l'indétermination entre les genres biographique et chronistique.

Les trois œuvres que nous avons choisi d'étudier relatent la vie de femmes réelles, inscrites dans la réalité historique, et dont la fiction reconstruit fidèlement des événements, un espace et une époque sans que ce ne soient des biographies, bien qu'Elena Poniatowska s'appuie sur une recherche documentaire très approfondie.

Les ouvrages du corpus sont dénommés « romans » par l'auteure et par les maisons d'édition ; pourtant, de nombreuses indications induisent un horizon d'attente générique différent, créant une ambiguïté entre la fiction et l'Histoire.

Notre travail se structurera en trois temps. Au sein de la première partie, dans le cadre théorique fourni par la notion de genre littéraire et par la question de la réception

²⁹ Michael K Schuessler, *Elenísima, Ingenio y figura de Elena Poniatowska* (2003), México, Editorial Planeta Mexicana, 2017.

³⁰ Marta Herrero Gil, Isabel Díez Ménguez, « Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska Amor », *América sin nombre*, n°11-12, 2008, p. 166-183; « Construcción bibliográfica de Elena Poniatowska », *¿Por qué Tina ? y otros estudios : Retratos a pie de calle*, Madrid, Verbum, 2016, p. 136-181.

³¹ Nous avons constaté que « Elena Poniatowska. Cronología de obras » est lacunaire. (https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/poniatowska_elena_cronolog%C3%ADa.htm). Il manque un tome de *Todo México* (2003), *Miguel Covarrubias, vida y mundos* (2004), *Métase mi prieta, entre el durmiente y el silbatazo* (2014). Cette biographie a été publiée en 2015, il faut donc y ajouter : *Dos veces única* (2015), *Las indómitas* (2018), *De la tierra al cielo. Cinco arquitectos mexicanos* (2019).

³² Cf. Annexe 9, p. XXXII- XL.

³³ Marta Herrero Gil, Isabel Díez Ménguez, « Bio-bibliografía ... », *op.cit.*, p. 171.

³⁴ C'est une « reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas » (Carlos Monsiváis, « Prólogo. Y yo preguntaba y anotaba, y el caudillo no se dio por enterado », *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, Era, México, 1983, p. 13).

³⁵ Cf. Beth Jörgensen, *The writing of Elena Poniatowska : engaging dialogues*, Austin, University of Texas Press, 1994. Alicia Rueda Acedo, *Miradas transatlánticas : El periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero*, West Lafayette, Purdue UP, 2012.

d'une œuvre, nous nous attacherons à comprendre comment le lecteur s'empare, au sens propre du terme, du livre-objet ; comment celui-ci se présente, du point de vue des genres auctorial et éditorial qui se confrontent au genre lectorial³⁶. Il faut prendre en considération la manière dont le récepteur va accueillir la nature et la quantité des informations et des messages délivrés. Ainsi, celui-ci doit être en mesure de reconnaître le genre du texte afin que ses modalités de lecture s'inscrivent en consonance avec l'intention de l'auteur. Cette appropriation de l'ouvrage passe par la paratextualité³⁷, c'est-à-dire par les relations que le texte entretient avec le livre en tant qu'objet, les écrits qui précèdent et accompagnent la composition du livre (notes, esquisses, brouillons) et certains commentaires autographes ou allographes qui l'environnent. L'ensemble de ces données paratextuelles, qu'elles proviennent de la maison d'édition ou de l'auteur lui-même, revêt une importance de premier plan dans la mesure il donne à voir certaines indications relatives à la conception de l'ouvrage, mais aussi transmet des indications fondamentales quant à la manière de lire et donc de s'approprier l'œuvre.

Qu'en est-il lorsque les références paratextuelles³⁸ – éditoriales et auctoriales – brouillent les repères génériques traditionnellement usités ? L'objectif de notre première partie consistera à analyser la fabrique du livre, d'abord en étudiant les seuils³⁹ des trois romans puis en mettant en évidence l'hybridité générique qui caractérise l'écriture poniatowskienne.

La notion d'hybridité prend tout à fait sa place au sein de notre réflexion puisque, en tant que catégorie littéraire⁴⁰, elle caractérise les œuvres qui nous occupent eu égard à la notion de genre, ce que nous aurons étudié dans la première partie, et nous nous proposons dans une deuxième partie de réfléchir à cette question d'un point de vue textuel et discursif en explorant la fabrique du texte. Cette stratégie d'écriture fait coexister et dialoguer des visions du monde à travers une écriture polyphonique qui crée

³⁶ C'est Jean-Michel Adam qui nomme ainsi ces « trois régimes de généricité ». Cf. Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, n°153, 2004, p. 62-72.

³⁷ Gérard Genette, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

³⁸ Nous reviendrons sur la terminologie genettienne dans la première partie.

³⁹ Gérard Genette, *Seuils* (1987), Paris, Seuil, 2002.

⁴⁰ Au sens propre, l'adjectif « hybride » et le substantif dérivé « hybridité » s'inscrivent dans le domaine de la biologie animale et végétale comme un « croisement de deux espèces ou deux genres différents, pour provoquer la naissance de spécimens réunissant, à un degré plus ou moins marqué, des caractères spécifiques des deux parents » (<https://calenda.org/373583>, consulté le 02/09/2019).

une multiplicité d'énoncés, offrant ainsi au lecteur un vaste panorama multifacétique dans l'univers fictionnel. Dans cette partie, nous étudierons l'hybridité sous toutes ses formes (polylinguisme, dialogisme, ironie, polyphonie de registres) et nous découvrirons un des secrets de fabrique du texte poniatowskien, celui qui réside dans le tissage d'éléments hétérogènes. Elena Poniatowska construit une mosaïque de témoignages anonymes mais aussi célèbres, à travers un mélange des discours, des documents authentiques oraux et écrits, d'une grande variété de textes – historiques, poétiques, musicaux, etc. – et d'œuvres photographiques et picturales. Elle ourdit une œuvre transtextuelle selon la terminologie genettienne ou intertextuelle telle que la définit Julia Kristeva :

Nous appellerons intertextualité cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte ; pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle⁴¹.

Nous préciserons les relations et les échanges entre les textes de nature diverse et les autres arts, puisque les romans intègrent des photographies dans le cas de *Tinísima*, ou des *ekphrasis* de tableaux dans *Querido Diego, te abraza Quiela* et dans *Leonora*. Le croisement de la littérature avec d'autres supports artistiques nous ramène à la notion d'hybridité et nous conduira par conséquent à traiter de l'intermédialité⁴² dans les romans.

Enfin, dans un troisième temps, nous verrons comment la porosité entre les genres, la transtextualité et l'intermédialité mettent en dialogue les vies et les œuvres de ces trois femmes artistes dans l'espace fictionnel. La mise en fiction de ces personnages réels et la manière dont Elena Poniatowska crée et (ré)agence un vaste monde historique et littéraire à l'intérieur de ses textes, inaugurent ce que nous envisageons comme une véritable re-considération de la figure artistique féminine. Tout en tenant compte de l'ensemble des analyses des vingt dernières années sur les romans du corpus⁴³ qui sont principalement axées sur l'iconographie⁴⁴ (notamment à propos de *Tinísima*), sur

⁴¹ Julia Kristeva, « Narration et transformation », *Semiotica*, n°1, 1969, p. 443.

⁴² Nous définirons et analyserons l'utilisation de l'intermédialité comme outil de production du texte dans la deuxième partie.

⁴³ Peu d'articles ou d'ouvrages traitent de *Leonora*.

⁴⁴ Carmen Perilli, « Identidades, arte y revolución : *Tinísima* de Elena Poniatowska », *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, vol. 12, enero de 2005. Disponible sur : <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/perilli.html>, consulté le 23/01/2012.

Magdalena Perkowska, « Entre palabras e imágenes : las fotografías como dispositivo metaficcional en *Tinísima* de Elena Poniatowska ». Disponible sur :

l'écriture féminine⁴⁵, sur l'émancipation des femmes⁴⁶ et sur le sujet féminin⁴⁷, notre réflexion envisagera ces femmes non plus comme des seconds couteaux, mais occupant le premier plan. Précisons que notre intention n'est pas de remettre fondamentalement en cause les précédents travaux, mais de les alimenter et parfois de les dépasser. L'enjeu est d'apporter des éléments de compréhension différents et de montrer que les romans ouvrent (vers) un autre univers.

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/perkowska.html>, consulté le 05/07/2012.

Elena Poniatowska, Rocío Oviedo, María Pérez de Tudela. *¿ Por qué Tina ?*, op.cit.

Alejandra Torres, *El cristal de las mujeres, Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2010.

⁴⁵ Kozak Rovero, « *Tinísima* de Elena Poniatowska : subjetividad, representación y narrativa actual latinoamericana », *Revista Iberoamericana*, 2001, n°196, p. 557-569.

Jaime Sarusky, « La obra de Elena Poniatowska : ¿ femenina ? ¿ feminista ? », *Anales*, 1993-1994, n° 5-6, p. 61-68.

Bladimir Ruiz, « *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska y la epístola como cuestionamiento del pensamiento patriarcal », *Connotas. Revista de Crítica y de teoría literarias*, vol. II, núm. 3, 2004, p. 215-234.

Madga Castellvi Demoer, « *Querido Diego, te abraza Quiela* o la escritura de un texto femenino », *Alba de América*, vol. 10, n°18-19, 1992, p. 261-71.

⁴⁶ Magdalena Perkowska, « La negociación del espacio de la mujer en la historia en *Tinísima* de Elena Poniatowska », *Estudios : revista de investigaciones literarias*, 1997, n°10, p. 193-215.

Pablo Brescia, « “Siento que también yo podría borrarle con facilidad”: epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela* », *World Languages Faculty Publications*, 2008.

Beatriz Mariscal, « Leonora Carrington según Elena Poniatowska : los fantasmas de la libertad », *Revista de la Universidad de México*, n°106, dic. 2012, p. 65-68.

Elisa Doutreloigne, *Dos mujeres y los fantasmas de la libertad. Un análisis de Tinísima (1992) y Leonora (2011) de Elena Poniatowska*, Master, Université de Gent, 2014-2015.

Magdalena Maíz, Luis Peña, *Modalidades de representación del sujeto auto/bio/gráfico femenino*, México, Universidad Autónoma de Nueva León, 1997.

⁴⁷ Eleonora Cróquer, « Artificios del deseo : la formación del sujeto en *Querido Diego te abraza Quiela* », *Estudios. Revista de investigaciones Literarias*, año 2, 1994, n°3 (enero-julio), p. 111-134.

Dina Comisarenko Mirkin, « La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo », *La ventana, Revista de estudios de género*, vol. 3, n°28, Guadalajara, 2008. Disponible sur : http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200008, consulté le 13/03/2014.

PREMIÈRE PARTIE

La fabrique du livre :

L'hybridité générique à l'œuvre

Une œuvre littéraire s'inscrit dans un genre qui implique des normes d'écriture et induit des attentes chez le lecteur ; c'est ce que Tzvetan Todorov nomme les « horizons d'attente » pour les lecteurs et les « modèles d'écriture » pour les auteurs⁴⁸. Parler de l'effet produit par la réception de l'œuvre rejoint la notion d'horizon d'attente et renvoie à la théorie de la réception de Hans Robert Jauss, que ce chercheur définit comme :

[...] le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne⁴⁹.

Il faut prendre en considération la question de la réception, le lecteur doit, par conséquent, être en mesure de reconnaître le genre du texte afin de le lire de façon appropriée. Cette prise de « connaissance » d'un ouvrage passe par les indications paratextuelles⁵⁰ qui émanent de la maison d'édition (le hors-texte) mais aussi de l'auteur (préface, épigraphe, avertissement...) qui souhaite donner des indications sur la lecture ou des précisions sur la conception de l'ouvrage. Pour les œuvres *Querido Diego, te abraza Quiela*, *Tinísima* et *Leonora*, ce message est plurivoque ; aussi commencerons-nous par l'étude de la paratextualité. Cette notion orientera notre chemin réflexif vers le concept du genre, mais elle nous permettra surtout d'appréhender la problématique liée aux genres, à leurs associations et leurs inter-actions au sein de la sphère de compréhension de chaque lecteur, ici considéré comme récepteur de données multiples, voire contradictoires.

⁴⁸ Tzvetan Todorov, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987. Dans la partie « L'origine des genres », il rappelle que l'auteur écrit en fonction d'un système générique et que les lecteurs lisent en fonction de ce système générique.

⁴⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p. 49.

⁵⁰ Cette partie s'appuie essentiellement sur les travaux de Gérard Genette développés dans son ouvrage intitulé *Seuils* (1987), Paris, Seuil, 2002.

1. Le paratexte : incidences sur la détermination générique et contradictions

1.1 Le livre comme objet : un premier pas vers la conception et la réception du projet auctorial

Le péri-texte éditorial, selon Gérard Genette⁵¹, se situe sous la responsabilité directe et principale de l'éditeur, parfois en concertation avec l'auteur. Quoi qu'il en soit, le livre fait partie d'un circuit marchand de distribution qui est régi par des exigences économiques et promotionnelles. Ce premier contact sensible (visuel et tactile) avec le livre-objet renseigne-t-il ce lecteur potentiel sur le genre littéraire du livre qui a attiré son attention ?

Le format est à considérer en premier lieu car la matérialité du livre-objet constitue un indice signifiant par rapport à l'appartenance à un genre. Pour l'analyse qui va suivre, notre choix s'est porté sur les trois premières éditions des ouvrages⁵² où cet aspect diffère. *Querido Diego...* (13.5 x 19.5 cm) contient 72 pages et, si aucune marque générique n'apparaît sur la première de couverture, le lecteur peut écarter certaines catégories comme le roman historique ou la biographie, généralement constitués d'un nombre de pages important les faisant apparaître comme de gros volumes. Le petit format de l'ouvrage évoque davantage celui d'une nouvelle ou d'un recueil de contes. *Tinísima* est un livre imposant par son format (23 x 15 cm), qui compte 663 pages, plus que *Leonora* (23 x 13.5 cm) de 508 pages, ce qui les apparente *a priori* à un roman, une biographie, un roman historique ou un essai. Détaillons la suite de ce premier contact en accompagnant le lecteur dans son appréhension de tout ce qui entoure le texte.

1.1.1 La représentativité de la maison d'édition

L'apposition du logo ou du nom de la maison d'édition sur le livre-objet a assurément une influence sur la perception que le lecteur a de l'œuvre. Elena

⁵¹ Gérard Genette, *Seuils* (1987), *op.cit.*, p. 22.

⁵² Elena Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 1978. Cf. Annexe 1, p. I.
Elena Poniatowska, *Tinísima*, México, Era, 1992. Cf. Annexe 2, p. II.
Elena Poniatowska, *Leonora*, Barcelone, Seix Barral, 2011. Cf. Annexe 3, p. III.

Poniatowska a publié *Querido Diego...*, *Leonora* et une grande partie de ses œuvres aux éditions Era⁵³, qui se définissent ainsi sur leur site internet :

Ediciones Era, fundada en México en 1960 ha publicado desde entonces títulos de literatura, historia, ensayo, ciencias sociales y arte. Actualmente cuenta con más de cuatrocientos títulos, publica alrededor de veinte nuevos títulos al año y numerosas reimpresiones. Cuenta en su catálogo con muchos de los más importantes y conocidos escritores mexicanos así como con primeros libros de autores valiosos⁵⁴.

C'est une maison d'édition mexicaine caractérisée par les genres qu'elle publie (littérature, histoire, essai, sciences sociales et art) et référençant des écrivains et des livres prestigieux ; elle est quelque peu différente de Seix Barral, basée à Barcelone et qui a publié *Leonora* :

Fundada en 1911, Seix Barral es una editorial literaria movida por el compromiso de calidad y el ánimo de publicar libros que dejen huella. Ficción, ensayo literario y poesía son los tres pilares sobre los que se asienta uno de los catálogos más prestigiosos del ámbito de la lengua española⁵⁵.

Ces maisons d'éditions jouissent d'une bonne réputation et représentent un gage de qualité pour le lecteur. Cependant, elles ne restreignent pas leurs publications à un genre en particulier ; elles proposent indistinctement des fictions, des essais, des ouvrages historiques ou poétiques. La variété des champs traités par les deux maisons d'édition ne permet pas de circonscrire l'appartenance des trois romans du corpus. Il faut poursuivre cette exploration des seuils du texte pour situer les ouvrages précisément.

1.1.2 Les questions suscitées par les choix équivoques de l'auteure et de la maison d'édition

Querido Diego... a été publié pour la première fois en 1978, *Tinísima* en 1992 et *Leonora* en 2011, et chaque texte a été réédité plusieurs fois, parfois par des maisons d'éditions différentes. Ce sont les changements effectués entre les pages de couverture ainsi que les indéterminations génériques qui nous ont poussée à analyser des éditions en particulier.

Les illustrations de la première de couverture conditionnent la lecture car les choix opérés privilégient un genre et en négligent d'autres. Ce choix émane principalement des maisons d'édition, mais nos entretiens avec l'auteure nous ont permis de découvrir que la première version des trois ouvrages est le produit des choix

⁵³ Leur nom provient de l'association de la première lettre des noms de famille de ses fondateurs : Quico Espresate, Vicente Rojo et José Azorín, qui étaient des exilés espagnols et collègues dans une imprimerie.

⁵⁴ <http://www.edicionesera.com.mx/quienessomos>.

⁵⁵ <http://www.planetadelibros.com/conocenos-editorial-seix-barral-12.html>.

significatifs opérés conjointement par la maison d'édition et Elena Poniatowska. La première de couverture de *Tinísima* a délibérément été choisie par l'auteure :

De Tina [la portada] yo la escogí porque, para que la mujer abra los ojos y nos abra a nosotros los ojos. Y la de *Leonora* no, la de *Leonora* la escogió la editorial española [...] ⁵⁶.

Dans le choix de la photographie de la première de couverture de *Tinísima*, est patent le dessein de solliciter son lectorat ⁵⁷.

Pour *Leonora*, l'auteure s'est contentée de valider la proposition de la maison d'édition, qui est une photographie de Leonora Carrington aux côtés de Max Ernst et de Paul Eluard ⁵⁸. Quand nous l'avons interrogée sur la page de couverture de *Querido Diego...*, ses souvenirs étaient plus confus : « Ah, no, pues yo creo que debe haber sido o yo o la editorial » ⁵⁹. Elena Poniatowska n'a donc pas choisi toutes les premières de couverture, mais le choix de photographies en noir et blanc pour *Tinísima* et *Leonora*, ressortit au genre historique ⁶⁰.

L'éditeur peut également faire figurer une indication paratextuelle qui indique le statut générique officiel de l'œuvre et qui exerce une fonction pragmatique en contribuant à la mise en place de conditions de lecture. Le lecteur désireux d'avoir des précisions sur le genre du livre qu'il a entre les mains cherche une indication qui, en général, se situe sur la première de couverture. Par conséquent, le lecteur est amené, s'il souhaite obtenir des informations sur le genre de l'ouvrage, à analyser l'ensemble du livre pour y repérer des indices dans le paratexte ou à considérer les métatextes auctoriaux ou allographes, comme cet entretien, réalisé en août 2014 :

- **RBF** : ¿ Son anécdotas reales o las inventó usted como parte de la caracterización de la personalidad extravagante de Leonora ?

- **EP** : Unas son reales y otras son inventadas, por eso pongo novela, ¿ no ? ⁶¹

Il en est de même concernant cet extrait d'un courriel dans lequel elle affirme à nouveau cette appartenance au genre romanesque : « [...] *Leonora* no es una biografía sino una novela con mucha ficción [...] » ⁶².

⁵⁶ Cf. Annexe 8, p. XXIX.

⁵⁷ Cf. 1.1.2 Comment les illustrations conditionnent-elles la lecture ?, p. 34-35.

⁵⁸ Pour les traductions de ses romans, nous nous sommes rendu compte que parfois le livre-objet et sa couverture échappent à l'auteure qui n'a pas toujours connaissance des choix opérés par les maisons d'édition. Pour la traduction en français de *Leonora*, par exemple, les éditions Actes Sud ont choisi une œuvre picturale de la peintre plutôt qu'une photographie la représentant.

⁵⁹ Cf. Annexe 8, p. XXVI.

⁶⁰ Cf. 1.1.2 Comment les illustrations conditionnent-elles la lecture ?, p. 34-35.

⁶¹ Cf. Annexe 8, p. XXIII.

⁶² Entretien par courriel du 16/08/2013.

Aucune indication n'est donnée sur la première de couverture de *Querido Diego*.... En revanche, concernant les deux autres ouvrages, c'est par rapport à l'identification du genre que les choix opérés par la maison d'édition sont ambigus. La différence entre les premières publications de *Tinísima* et de *Leonora* et les suivantes alimente notre questionnement sur l'indétermination de ces œuvres. Les premières éditions ne font en effet apparaître aucun étiquetage générique alors que, dans les éditions suivantes, apparaît la mention « novela » en bas à gauche.

Elena Poniatowska fait volontairement le choix de la fiction (elle prétend même que c'est elle qui a apposé « novela » sur *Leonora*) afin de jouir d'une plus grande liberté pour livrer sa propre version. L'indication paratextuelle, proposant ici au lecteur un pacte romanesque, l'invite donc à considérer l'ouvrage comme une fiction. Toutefois, dans les éditions choisies, ne figure pas cette marque de fictionnalité et force est de constater que plusieurs éléments paratextuels soulèvent une ambiguïté générique car certaines indications mettent sur la voie de l'historicité. C'est cette difficulté qu'ont eue les maisons d'édition à catégoriser les textes d'Elena Poniatowska qui donne des indices sur la perméabilité entre les genres caractéristiques de son écriture.

1.1.3 Ce que le nom de l'auteure implique comme reconnaissance préalable

Sur les trois ouvrages, le nom de l'auteure figure en haut et en gros caractères. Le lectorat, notamment mexicain, l'identifie à une journaliste, profession dans laquelle elle est connue et reconnue. En effet, après avoir été standardiste, Elena Poniatowska a commencé sa carrière de journaliste au journal *Excelsior* en 1953 où elle a réalisé des interviews, des articles de société :

[...] hice 365 entrevistas, entrevistas y crónicas y artículos, sobre todo entrevistas y crónicas muy tontas, de sociales, [...] hubo tal cóctel y fueron tales personas, o tal *vernissage*, y fueron no sé qué, y unos dijeron que la pintura estaba muy bonita. Eso fue en 1953⁶³.

Par la suite, elle travaille pour les journaux *Novedades*, *la Jornada*, collabore à d'autres revues comme le supplément culturel « México en la cultura » de *Siempre* ou *Vuelta* et *Plural* dirigées par Octavio Paz. C'est surtout en 1971 qu'elle acquiert une grande reconnaissance⁶⁴ grâce à la publication de sa chronique-reportage *La noche de Tlatelolco* qui assoit son nom dans le journalisme mexicain. La plupart des ouvrages

⁶³ Cf. Annexe 8, p. XVII.

⁶⁴ Outre celle gagnée grâce à *Hasta no verte Jesús mío* (1969).

d'Elena Poniatowska sont ancrés dans l'Histoire tragique ou mythique du Mexique, avec une orientation marquée vers l'histoire des anonymes ; ouvrages tantôt fictionnels tantôt journalistiques (chroniques, entretiens...). Dans la tradition de plusieurs écrivains du boom latino-américain (Vargas Llosa, Fuentes, Cortázar y García Márquez), sa formation et son métier de journaliste sont indissociables de celui d'écrivaine, comme elle-même le met en avant :

Y luego no hay que olvidar que yo tengo también una formación periodística, yo hago entrevistas desde que soy muy, muy joven, y hago crónicas desde que soy muy joven, y están apegadas a la verdad, ¿no ? [...] Pero en general es un arma de dos filos porque siempre dicen : “ah, no, Elena lo que está haciendo es... está siempre haciendo libros a partir de la realidad”. Pero yo creo que todo el mundo escribe a partir de una realidad, ¿no ?, basándose en personajes reales, más o menos reconocibles⁶⁵.

Elle s'appuie sur la réalité, ce qui institue implicitement un pacte référentiel avec le lecteur. De par son statut de journaliste et d'écrivaine, Elena Poniatowska jouit d'une grande crédibilité auprès de ses lecteurs, ainsi ses écrits sont-ils peu soumis à des vérifications. La mention de son nom renvoie à une écriture qui reconstruit une Histoire événementielle soumise à un régime de véridicité, étant donné le réalisme géographique, chronologique et sociologique des ouvrages dont les données extra-textuelles sont rigoureusement exactes⁶⁶.

1.2 La page de couverture : un jeu entre énigme et identification

L'écriture qui reconstruit une Histoire événementielle pourrait conduire à classer les ouvrages concernés dans le genre historique, mais le titre de la première de couverture, aux côtés du nom de la maison d'édition et de celui de l'auteure, brouille cette piste.

1.2.1 Le titre, un indice générique ?

L'étude des titres et des trois fonctions qui leur sont liées (l'identification de l'ouvrage, la désignation de son contenu et la séduction du public)⁶⁷ va-t-elle permettre de déterminer le genre auquel l'ouvrage appartient ?

Au sein de ces trois ouvrages, deux types de titres semblent se détacher. D'abord le titre « rhématique »⁶⁸ *Querido Diego, te abraza Quiela* qui signale une caractéristique

⁶⁵ Cf. Annexe 8, p. XXI.

⁶⁶ Cf. Fictionnalisation des événements historiques et des lieux, p. 59-71.

⁶⁷ Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 80.

générique. La première partie du titre : « Querido Diego » est construite comme l'entête d'une lettre et la seconde, « te abraza Quiela », en évoque la formule de fin, ce qui annonce la forme du livre : une correspondance épistolaire amicale ou amoureuse d'une femme, Quiela, avec un homme, Diego. Si le prénom Quiela⁶⁹ n'a pas de connotation linguistique hispanisante, celui de Diego se suffit à lui-même (surtout au Mexique) pour renvoyer au fameux peintre Diego Rivera. À la lecture du titre, Elena Poniatowska semble être le compilateur de ces lettres qui permettra au lecteur d'avoir accès à l'intimité du couple.

Dans sa classification, Gérard Genette distingue également les titres thématiques⁷⁰ qui indiquent un trait sémantique. Le titre *Tinísima* est assez énigmatique, aussi bien par sa forme grammaticale que par l'identification de la femme. Celui-ci exerce sa fonction de séduction dans le sens où il n'évoque pas quelque chose de connu, le lecteur devant s'immerger dans le roman pour trouver son sens. Il suggère un prénom de femme auquel est accolé le superlatif absolu *-ísima* qui s'applique généralement aux adjectifs, mais que l'on trouve, assez rarement, adjoint à des substantifs, comme le signalent Pierre Gerboin et Christine Leroy dans leur grammaire⁷¹. Cet usage suscite des interrogations car d'ordinaire, c'est le suffixe *-ito* que l'on ajoute pour former le diminutif d'un prénom induisant une affection particulière, *-ísimo* étant plutôt associé à l'admiration, à la grandeur. Elena Poniatowska a voulu mettre ce prénom en valeur, ce qui a pour effet d'intriguer le lecteur et de lui donner envie de savoir qui se cache derrière ce superlatif hyperbolique et émotionnel. Dans notre quête du genre, l'indice laissé par le titre est ambigu car cette femme est à la fois une personne privée comme le suggère l'usage du suffixe *-ísima*⁷², mais aussi une personne publique admirée pour ce qu'elle a accompli.

Avec *Leonora*, nous avons à nouveau affaire à un prénom féminin qui n'est pas commun dans la sphère hispano-américaine. Néanmoins, le fait qu'il apparaisse seul,

⁶⁸ *Ibid.* p. 82 : « [...] le rhématisme passe par une désignation générique [...] ».

⁶⁹ D'ailleurs, Elena Poniatowska a nommé ainsi la protagoniste après la lecture de la biographie *La fabulosa vida de Diego Rivera* de Bertram Wolfe alors que c'est une erreur. Diego Rivera ne l'a jamais surnommée ainsi, mais « Gela ». Cf. Note n°81.

⁷⁰ Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 78 : « [...] pour qualifier les titres portant sur le « contenu » du texte [...] ».

⁷¹ Pierre Gerboin, Christine Leroy, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Paris, Hachette, 1991, p. 142.

⁷² Tina est le diminutif d'Assunta. Le titre joue sur le superlatif de ce nom et il est associé à l'intimité de la protagoniste puisque c'est le surnom que lui donnaient sa mère (*T*, 50) et l'homme qu'elle a le plus aimé, Julio Antonio Mella (*T*, 105).

sans nom de famille, est censé nous mettre sur la voie d'une personnalité remarquable dont la seule évocation constituerait une évidence comme l'est, par exemple, la Gala de Salvador Dalí ou la Fridita de Diego Rivera. Cet usage fait penser au genre biographique même si, comme pour *Tinísima*, le lecteur ne sait pas d'emblée de qui il s'agit.

La brièveté des titres constitués par un seul prénom s'oppose à la formule d'affection du premier livre, où deux prénoms apparaissent, mais ne nous permettent pas une identification du genre. Les trois prénoms féminins qu'ils renferment, chacun à leur manière, sont peu répandus, mais ils se trouvent élucidés par les illustrations de la page de couverture.

1.2.2 Comment les illustrations conditionnent-elles la lecture ?

En ce qui concerne *Querido Diego...*, l'illustration est une peinture de Diego Rivera représentant Angelina Beloff, qui date de 1909⁷³. Le portrait, assez classique, représente une jeune femme de trois-quarts, mince, aux cheveux très bruns relevés en chignon. Elle est légèrement voûtée et semble lasse, le regard perdu dans le vide. Elle porte un chemisier blanc et un collier. Le fait que ce soit un tableau de Diego Rivera confirme l'hypothèse initiale du lecteur quant à l'identité du personnage de Diego présent dans le titre, et Quiela pourrait être une des multiples conquêtes délaissées par le peintre et dont le regard refléterait l'abandon du maître. Mais s'il est assez logique qu'apparaisse une représentation d'Angelina Beloff par Diego Rivera étant donné que l'ouvrage traite de leur relation, cela n'apporte en revanche aucune indication générique.

Les deux autres livres ont en commun l'expression photographique comme illustration de couverture. Choisir un tel élément pour celle de *Tinísima* et de *Leonora* a pour but de souligner la véracité des faits qui constitueront la base du récit et invite par-là même à lire les ouvrages comme des biographies, comme des textes référentiels. Une photographie en noir et blanc occupe les trois-quarts de la couverture de *Tinísima*⁷⁴ et constitue la première prise de contact du lecteur avec le personnage et avec l'histoire racontée. Par un jeu de clair-obscur, la jeune femme se fond complètement avec l'arrière-plan, ce qui met en valeur son visage et ses mains. Ce très gros plan – qui

⁷³ Cf. Annexe 1, p. I.

⁷⁴ Cf. Annexe 2, p. II.

semble fonctionner comme un écho du superlatif déjà remarqué quant au titre – se divise en deux parties : en haut, le visage de la jeune femme aux cheveux noirs et aux yeux clos et en bas, ses mains posées sur son visage. Cette représentation convoque deux réflexions. D’une part, se dégagent une certaine sobriété et un sentiment de paix et de recueillement par la position des mains qui rappelle une prière et par les yeux clos qui évoquent l’attitude d’une orante. Edward Weston, l’auteur de la photographie, représente cette femme comme une jeune Madone⁷⁵. D’autre part, cette image, où le sujet semble en méditation intérieure, confère une sensation de plénitude, presque d’extase, de cette jeune femme sensuelle qui s’abandonne un instant⁷⁶. C’est une mise en lien directe avec l’Histoire référencée puisque la photographie témoigne de l’identité d’un individu. On reconnaît Tina Modotti, qui a été le modèle d’Edward Weston de 1920 à 1925. On a peut-être affaire à une biographie ou à un roman historique si, comme le souligne Celia Fernández Prieto,

[e]n la sobrecubierta es frecuente encontrar el retrato del personaje protagonista de la novela, retrato que o bien refuerza el nombre propio del título o lo aclara si éste no es suficientemente denotativo [...]⁷⁷.

Quant à la couverture du troisième ouvrage, *Leonora*, la photographie⁷⁸ propose cette fois au lecteur potentiel trois sujets, où Leonora Carrington est identifiable entre Paul Eluard et Max Ernst. Elle est de trois-quarts, sourit à peine et fait montre d’une expression de satisfaction, presque de défi. C’est une photographie en noir et blanc. Leonora avec ses cheveux noirs bouclés est au centre, ses sourcils noirs bien dessinés renforcent cet air à la fois suffisant et bravache. Paul Eluard est à sa droite, la joue posée sur la chevelure de la femme, et regarde au loin, comme s’il réfléchissait. Max Ernst en revanche est lové dans le cou de Leonora et n’a d’yeux que pour elle, bien qu’elle-même n’accorde son attention qu’à la photographe. Elle semble imperturbable. Cette photographie a-t-elle pour but de représenter la personnalité du personnage de Leonora ? Le lien entre le cliché et le prénom nous fait pencher pour une biographie.

⁷⁵ C’est un clin d’œil à la Renaissance italienne (Raphaël) qui se prolonge dans les années 50 avec la « mamma » italienne des films néoréalistes.

⁷⁶ Le choix de cette photographie est pertinent car il reflète les polémiques autour de la personnalité de Tina Modotti qui, dans l’Histoire et dans la littérature, est présentée tantôt comme une sainte, tantôt comme une femme fatale. Cette dualité sera analysée plus loin dans la thèse.

⁷⁷ Celia Fernández Prieto, *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 2003, p. 176.

⁷⁸ Photographie de 1937 de Paul Eluard, Leonora Carrington et Max Ernst en Cornouailles, en Angleterre, Archives de Lee Miller, 2011. Cf. Annexe 3, p. III.

La signature des photographes Edward Weston pour *Tinísima* ou Lee Miller pour *Leonora* est une garantie de l'identité des deux femmes puisqu'ils appartiennent tous deux à la réalité historique et que leur nom est connu dans leur domaine de compétences. Néanmoins, le périphrase éditorial postule une double nature du texte : il est à la fois témoignage et roman. Dans les éditions suivantes, la mention « novela » de *Tinísima* et *Leonora*, que nous avons signalée plus haut, ancre les livres dans une fiction alors que l'illustration semble nous inviter à lire une biographie. Ce dialogue, ce louvoiement générique entre biographie et roman que nous pouvons envisager comme historique conduiront dans la deuxième grande partie de notre réflexion à une exploration des frontières entre les genres à l'intérieur du récit, mais pour l'heure, il nous faut poursuivre notre parcours dans l'appréhension du périphrase et nous tourner vers le pendant de ce que nous venons d'examiner, la quatrième de couverture, susceptible de répondre à nos interrogations dans la mesure où, comme c'est le cas des romans historiques,

[...] la contracubierta resume lo más sustancial (y atrayente) del argumento y nunca deja de mencionar la época o los sucesos históricos novelados⁷⁹.

Les informations qui y sont données ont en effet pour vocation d'aider le lecteur à identifier le genre.

1.3 La quatrième de couverture et ses résumés : une élucidation du genre ?

Rappelons que dans la mesure où il est, en partie, révélateur de la représentation qu'on souhaite donner de l'auteure et de ses œuvres, le périphrase éditorial est à prendre en considération même s'il comporte des enjeux promotionnels des œuvres et de séduction du lectorat.

Tout d'abord, force est de constater que les résumés qui apparaissent sur la quatrième de couverture proposent un cadrage générique. Dès les premiers mots de cet élément pour *Tinísima*, la maison d'édition signale qu'il s'agit d'une fiction (« obra de imaginación »), mais il faut attendre le second paragraphe pour avoir confirmation que « Tinísima » est Tina Modotti. Il est donc question d'une fiction basée sur une personne réelle. Comme Celia Fernández Prieto l'a détaillé dans la citation qui précède, les

⁷⁹ Celia Fernández Prieto, *Historia y novela...*, op.cit., p. 176.

thèmes abordés dans le roman sont ensuite énumérés et le contexte historique est resitué succinctement :

[...] la liberación espiritual y sexual en la bohemia de San Francisco ; la pasión de la fotografía ; el México de los veinte que se abría al mundo, a la renovación artística y al protagonismo femenino ; la militancia comunista y la inmersión en el estalinismo más rígido ; el trabajo revolucionario en Alemania y la URSS, y luego en la guerra de España como enfermera y organizadora ; el regreso a México...

L'ouvrage aborde l'histoire d'une femme nomade⁸⁰ dans un contexte artistique bouillonnant qui fait voyager le lecteur à travers plusieurs pays : les États-Unis, le Mexique, l'Allemagne, l'URSS et l'Espagne. *Tinísima* se rattacherait au roman historique puisque « Elena Poniatowska da su versión sin juicios moralistas y sin ocultamiento de datos, del espíritu político y cultural de la primera mitad del siglo XX [...] » et tire de l'oubli l'existence historique de cette photographe d'exception qui pourtant n'a pas réussi « a ser tomada en cuenta » d'après la quatrième de couverture. Il est question d'un roman, ce qui est confirmé par la page qui clôt le volume dans l'édition que nous avons maniée et où Era divise la production d'Elena Poniatowska en deux genres : les chroniques et les romans, parmi lesquels se trouve placé *Tinísima*.

Pour *Querido Diego...*, l'ambiguïté concernant l'identité du prénom masculin est levée dès la première phrase de présentation :

Angelina Beloff, exiliada rusa, pintora incipiente, escribe desde el gris, el frío y la pobreza del París de posguerra, a Diego Rivera, su compañero durante diez años, a quien no ha podido seguir en su regreso a México.

Dans cet ouvrage, ne sera traité qu'un moment de la vie d'Angelina Beloff, celui des années passées en compagnie du muraliste en France, à Paris. C'est logiquement que le lecteur en déduit que Quiela est le surnom de la peintre russe. Il nous semble important de préciser que le lien ne s'opère pas immédiatement car « Quiela » est assez éloigné du prénom « Angelina », dont il n'est pas un diminutif. Nous avons interrogé l'auteure sur ce point, ce à quoi elle a eu l'amabilité de répondre par courrier électronique :

[...] resulta que usted tiene toda la razón, debí llamarla Gela y así me lo dijo Vita Castro cuando ya había yo publicado el libro. Resulta que en el libro de Bertram Wolfe *La vida fabulosa de Diego Rivera*, él la llama Quiela lo cual es una equivocación. Entrevisté a Vita Castro ya después de publicado el libro y me dijo, en efecto, que el nombre era Gela, lo que sucede es que no la vi a tiempo porque no sabía yo de su relación tan cercana con Angelina Beloff. Me da mucha tristeza este error [...]⁸¹.

⁸⁰ C'est aussi le cas dans *El paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa, qui retrace la vie de Flora Tristán.

⁸¹ Courriel daté du 16/08/2013.

En effet, nous verrons plus loin que la rédaction de *Querido Diego...* est basée sur le chapitre six de la biographie de Diego Rivera par Bertram Wolfe⁸², intitulé « Angelina espera ».

Le procédé de présentation de l'œuvre est identique à celui de *Tinísima*, mais ne comporte qu'un court paragraphe qui évoque le contexte historique (le Paris de l'après-guerre) et énumère les thématiques : « Una mujer fina y suave es atraída hacia una experiencia de libertad, soledad y creación en que las fuerzas faltan y hay que inventarlo todo. » La peintre russe va en effet faire l'expérience de la liberté, mais dans la douleur puisque c'est suite au départ de Diego Rivera qu'elle doit se reconstruire, seule⁸³. Elle subit ce processus de réappropriation d'elle-même qui implique des variations émotionnelles intenses, parfois difficilement surmontables, qui la transforment toutefois en une femme libérée du carcan « riverien » dans lequel elle s'était enfermée. Ce n'est qu'à la fin du résumé que le genre est clarifié : « Elena Poniatowska ha recreado, en estas cartas imaginarias, el testimonio entrañable de una artista y amante en la encrucijada del tiempo nuevo ». C'est une recreation de lettres imaginaires ayant une base réelle, le matériau de la vie privée de la peintre, qui constitue le socle de l'écriture. *Querido Diego...* est en particulier qualifié de « témoignage », genre de prédilection de l'auteure, ancré dans une réalité, mais qui est toutefois romancé comme le confirme le choix de la maison d'édition qui classe l'œuvre, en bas de la quatrième de couverture, dans la partie « Narrativa »⁸⁴ aux côtés de *Hasta no verte Jesús mío* et de *Tinísima*.

La quatrième de couverture de *Leonora* se présente quant à elle en trois parties : dans la première, écrite en noir et en gras, la maison d'édition Seix Barral propose une synthèse qui ressemble aux résumés classiques d'une œuvre fictionnelle. Le texte fait référence à « una mujer indomable⁸⁵, un espíritu rebelde » et présente une intrigue : « [e]staba destinada a crecer como la rica heredera de un magnate de la industria textil, pero, desde pequeña.... », autour de l'émancipation d'une jeune femme qui a transgressé normes et règles : « [d]esafió las convenciones sociales, a sus padres y

⁸² Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera* (1939), México, Diana, 1972.

⁸³ C'est dans notre troisième grande partie que nous analyserons cette expérience du point de vue du personnage élaboré par Elena Poniatowska à partir de l'artiste peintre de la réalité.

⁸⁴ Afin d'alimenter notre réflexion sur la difficulté à classer certaines œuvres, nous signalons qu'à l'occasion du Prix Cervantes, la maison d'édition *Impedimenta* a réédité *Querido Diego...* et la qualifie de « libro brevisimo » en quatrième de couverture.

⁸⁵ Le choix de l'adjectif n'est pas hasardeux étant donné que Leonora Carrington s'identifie sans cesse à un animal, trait dont nous apprécierons plus loin la transposition dans la recreation du personnage de Leonora.

maestros, y rompió cualquier atadura religiosa o ideológica para conquistar su derecho a ser una mujer libre, personal y artísticamente ». Dans le même paragraphe, il est précisé que le nom de l'artiste est fortement marqué dans l'Histoire culturelle : « Leonora Carrington es hoy una leyenda, la más importante pintora surrealista [...] ». Ainsi, est déjouée l'ambiguïté ou le doute qui pouvait subsister sur l'identité de la « Leonora » du titre, ce qui situerait le livre dans le genre biographique.

Le deuxième paragraphe, écrit en rouge et en gras, resitue le contexte des années vingt à quarante à travers des références à des figures artistiques connues : « Leonora vivió la más turbulenta historia de amor con el pintor Max Ernst. Con él se sumergió en el torbellino del surrealismo, y se codeó en París con Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Joan Miró, André Breton o Pablo Picasso [...] », ce qui confère à *Leonora* une valeur référentielle à des artistes dont l'existence est attestée par l'Histoire. Or, dans la dernière phrase du troisième paragraphe, écrit en noir mais sans caractères gras comme si ce n'était qu'une information de second plan, est dévoilé le genre de l'ouvrage : « [...] lo que convierte esta historia real en una de esas novelas que uno, simplemente, no puede perderse ». La mention « novela » modifie le contrat de lecture car le lecteur était orienté, par les différents aspects que nous avons précédemment évoqués, vers le genre biographique impliquant que

[t]ous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « *pacte référentiel* », implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend⁸⁶.

Le livre serait donc une réinvention romanesque élaborée par l'auteure qui, au moyen d'un discours littéraire, transcende le réel en alliant références historiques et monde fictionnel. *Leonora* est qualifié de roman, ce qui inscrit définitivement l'œuvre dans la fiction qui annule la validité des informations sur une réalité extérieure au texte. Pourtant, comme nous allons le voir maintenant, les pages de rabat nous renvoient à la perméabilité entre les genres historique, biographique et fictionnel.

1.4 À la découverte d'un paratexte second : l'intérieur du livre

Dans *Leonora*, le rabat de la première page de couverture présente une photographie en noir et blanc de petit format d'Elena Poniatowska, pour que le lecteur

⁸⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1972), Seuil, Paris, 1996, p. 36.

mexicain opère la reconnaissance de l'écrivaine grâce à une image qui est assez médiatisée et sous laquelle un texte présente l'auteure, son œuvre et les Prix qu'elle a remportés. Quels sont les éléments mis en exergue et comment contribuent-ils à poser un pacte de lecture attirant et confortable ? La maison d'édition rappelle qu'elle est née en 1932 en France, mais que, lorsqu'elle avait neuf ans, sa famille s'est installée définitivement au Mexique, où elle a mené une carrière journalistique brillante puisqu'elle a reçu le Prix National de Journalisme en 1978. Pour informer le lectorat de la qualité littéraire de l'auteure mexicaine, on nous signale que huit universités lui ont remis le titre honorifique de Doctor Honoris Causa et qu'elle a reçu en 2002, du gouvernement mexicain, le Prix National de Linguistique et de Littérature, qui récompense un écrivain pour la qualité culturelle, artistique ou linguistique de son œuvre littéraire. Il n'y a ainsi pas de doute sur la reconnaissance tant journalistique que littéraire d'Elena Poniatowska comme nous le rappelle la mention de dix romans accompagnés des récompenses obtenues aussi bien au Mexique (Prix Mazatlán, Rómulo Gallegos) qu'en Espagne (Premio Alfaguara). Sa notoriété n'est pas restreinte seulement aux pays hispanophones puisque « [s]u obra ha sido traducida a más de una decena de idiomas ». Le lecteur découvre ensuite qu'elle s'est essayée à d'autres genres comme des entretiens, des essais et des chroniques avant d'être informé à nouveau que « su trayectoria como periodista y escritora ha sido reconocida con múltiples premios nacionales e internacionales »⁸⁷. Systématiquement, les deux univers – journalistique et romanesque – dans lesquels s'inscrit l'auteure sont mis en avant, les rendant, de la sorte, perméables.

En outre, le rabat de la quatrième de couverture comporte huit textes critiques qui renvoient à l'auteure et non à *Leonora* en particulier. Les sources ou autorités citées sont garantes de la reconnaissance d'Elena Poniatowska dans le monde culturel mexicain et espagnol (c'est son lectorat de prédilection). Sont introduites les particularités de sa personnalité et de son écriture. Trois écrivains mexicains éminemment connus renforcent l'adhésion sollicitée par cet élément du péri-texte chez le lecteur : Octavio Paz qualifie son langage de poétique, tout comme Sergio Pitol, lequel s'attache d'une part à son écriture qu'il compare à la musicalité de Chopin et de l'autre à son engagement. Carlos Fuentes loue l'attention qu'elle porte aux femmes connues et

⁸⁷ Comme le Prix Cervantes en 2013 qui lui a été décerné pour sa carrière de romancière et de journaliste, honneur mis en exergue sur le rabat de la couverture de son dernier roman, *Dos veces única*.

méconnues et les portraits qu'elle en fait, qui constituent « una gran galería biográfica del ser femenino ». Son rayonnement international est confirmé par les citations de deux écrivains espagnols : Antonio Muñoz Molina la définit comme « una excelente escritora », alors que Jordi Soler souligne l'oralité chez Elena Poniatowska : « Las páginas de sus libros son como estar oyéndola platicar, su literatura nos ha enseñado que es posible escribir como se habla. » Enfin, deux références du monde du journalisme mettent l'accent sur le caractère indissociable de la littérature (biographique, féminine et orale) et de la fiction chez l'auteure mexicaine. Le *Publishers Weekly*⁸⁸ affirme que « Poniatowska ha hecho una forma de arte mezclando periodismo y ficción » et Winston Manrique⁸⁹, journaliste de *El País*, estime que « [e]s una mujer que acrecienta la tradición en América Latina de la comunión entre periodismo y literatura o literatura y periodismo. Da igual el orden. El tiempo ha borrado las fronteras ». À nouveau, il nous semble révélateur que des citations d'hommes littéraires côtoient celles de journalistes. On nous donne l'image d'une écrivaine aux multiples talents dont l'activité scripturale mêle savamment la biographie, le journalisme, la littérature ; ce qui a pour effet d'en faire un genre hybride à la croisée de ses compétences.

1.5 Les intertitres et la table des matières : entre présence et absence

Il s'agit là d'un autre outil péritextuel susceptible de renseigner le lecteur sur le genre de l'ouvrage dont il s'apprête à découvrir le contenu.

L'intérêt pour cet élément est d'autant plus signifiant que dans *Tinísima*, le lecteur se trouve précisément confronté à une absence de table des matières dont l'origine peut être attribuée au fait que ce sont des photographies qui ouvrent les chapitres et non des titres. Logiquement, pour *Querido Diego...*, douze lettres datées rythment la lecture, mais cette division n'apparaissant pas dans la table des matières des éditions que nous avons choisies, nous n'en tiendrons pas compte ici. En revanche, à la fin de *Leonora*, se trouve une table des matières qui reprend la numérotation des

⁸⁸ *Publishers Weekly* est un magazine américain hebdomadaire qui cible les maisons d'édition, les bibliothèques, les librairies, les maisons de distribution de livres et les agents littéraires.

⁸⁹ Winston Manrique est un journaliste colombien de *El País*. Rédacteur de « libros-literatura » et co-éditeur de la section en ligne de « Cultura de EL PAÍS » (España).

Cf. <http://www.culturaiberoamerica.org/ponencias/winston-manrique-sabogal-colombia/>.

cinquante-six chapitres titrés en espagnol, en anglais ou en français, dont les exemples suivants illustrent le jeu polyglotte : Chapitre 4 : « Miss Penrose », chapitre 7 : « Saint-Martin d'Ardèche », chapitre 8 : « La amenaza del ruiseñor », chapitre 56 : « What is death like ? ». Les intertitres constituent un élément du péri-texte éditorial et sont accessibles : « [...] au public déjà restreint des feuilleteurs, et des lecteurs de tables des matières [...] »⁹⁰. Certains nous apportent des informations spatiales : « Crookhey Hall », « Saint-Martin d'Ardèche », « Madrid », « Santander », « Nueva York », « México », et d'autres renvoient à des personnes : « Miss Penrose », « Max Ernst », « Los doctores Morales », « Renato Leduc », « Remedios Varo ». À la lecture des titres des chapitres, le lecteur peut suivre les étapes qui jalonnent la vie de Leonora Carrington : son enfance au Royaume-Uni, son internat à l'Académie de Miss Penrose, son entrée à la Cour d'Angleterre, son amour fou pour Max Ernst, son internement à l'asile de Santander, etc. Ces intertitres peuvent ainsi proposer un éclairage sur le(s) genre(s) de *Leonora* pour un lecteur connaisseur de la vie de l'artiste. En effet, la restitution des moments phares de la vie de cette femme concourt à un ancrage dans le réel et aiguille vers la biographie dans la mesure où ils sont en adéquation avec le contenu du roman⁹¹.

1.6 Les éléments de clôture du livre

Dans son premier contact avec l'œuvre, la curiosité du lecteur peut l'amener à consulter également les pages qui précèdent la table des matières, avant d'entrer dans le texte. Elena Poniatowska lui laisse une certaine liberté puisqu'elle ne donne aucune consigne de lecture dans une instance préfacielle. Toutefois, elle fait le choix de mentionner sa méthodologie, son cheminement et ses lectures dans les « Remerciements » de *Tinísima* et *Leonora* et dans l'épilogue de *Querido Diego...*, qui donnent de nombreuses pistes sur le genre de l'ouvrage. Selon Marta Cichocka⁹², la postface peut renfermer trois objectifs de l'auteur.e, à savoir : remercier les personnes ayant facilité l'accès aux informations, préciser les termes du contrat de lecture et/ou

⁹⁰ Gérard Genette, *Seuils*, op.cit., p. 272 : « L'intertitre est le titre d'une section de livre : parties, chapitres, paragraphes d'un texte unitaire, ou poèmes, nouvelles, essais constitutifs d'un recueil. »

⁹¹ Les intertitres peuvent avoir une valeur anaphorique (chapitre 26 « Nanny ») ou cataphorique (Chapitre 29 « Tanguito »).

⁹² Marta Cichocka, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 217.

dévoiler quelques secrets de son atelier. Nous verrons que les ouvrages que nous étudions rassemblent ces trois caractéristiques.

Dans *Querido Diego...*, le rôle de la postface est fondamental car c'est grâce à elle que le lecteur peut déchiffrer certains éléments intertextuels comme les emprunts à *La fabulosa vida de Diego Rivera* : « Bertram Wolfe, a quien estas cartas le deben mucho de su información, consigna en *La fabulosa vida de Diego Rivera* que [...] » (QD, 72). Les lettres fictionnelles de *Querido Diego...* s'inspirent donc d'une biographie, celle du grand ami communiste de Diego Rivera.

Nous proposons de développer ce qui, dans *Leonora*, constitue un appareil signifiant de clôture du livre. Tout d'abord, c'est la section « Bibliographie » qui attire l'attention sur les lectures préalables à la rédaction et les sources à la base de la conception de l'ouvrage. Elle interpelle par son hybridité, caractéristique que nous serons amenée à observer plus loin de façon approfondie. Elle compte cent soixante-quinze références dans quatre langues (espagnol, français, anglais, allemand) ayant trait à la culture générale, la poésie, la peinture, au contexte historique, au Mexique des Tarahumaras, à la civilisation irlandaise et celte, etc. Les références bibliographiques sont importantes et variées, il convient donc de les regrouper par thématiques. Les écrits des et sur les personnages⁹³ ont permis à Elena Poniatowska d'acquérir une vision de l'intérieur grâce à leur point de vue personnel ; la vision extérieure naît, quant à elle, des textes des contemporains ou des critiques sur des figures historiques qui apparaissent dans le roman (dont André Breton⁹⁴, Benjamin Péret⁹⁵, Max Ernst⁹⁶, Edward James⁹⁷, Renato Leduc⁹⁸, Peggy Guggenheim⁹⁹, Robert Capa¹⁰⁰). Dix ouvrages sur Leonora et/ou Max Ernst, comme ceux de Julotte Roche – *Max et Leonora*, qui est un récit d'investigation –, de John Russell – *Max Ernst Life and Work* –, de Stefan Van Raay, Joanna Moorhead et Teresa Arcq – *Carrington Leonora, Varo, Remedios y Horna, Kati. Surreal friends* – lui ont permis d'étayer sa biographie, ses relations familiales et

⁹³ Tous les ouvrages de Leonora Carrington et pour n'en citer que quelques autres : *Nadja* d'André Breton ; *Obra literaria* de Renato Leduc, *Pages Mexicaines* d'André Pieyre de Mandiargues, *Self portrait* de Man Ray.

⁹⁴ Mark Polizzotti, *André Breton*. N.B. C'est Elena Poniatowska qui donne ces références incomplètes d'un point de vue bibliographique critique.

⁹⁵ Jean-Louis Bédouin, *Benjamin Péret*.

⁹⁶ Paul Eluard et Hans Arp Ernst, *Beyond Painting*.

⁹⁷ Margaret Hooks, *Edward James y Las Pozas*.

⁹⁸ José Ramón Garmabella, *Por siempre Leduc*.

⁹⁹ Mary V. Dearborn, *Mistress of Modernism : The life of Peggy Guggenheim*.

¹⁰⁰ Richard Whelan, *Robert Capa. A biography*.

amicales. Nous avons comptabilisé également vingt références à des ouvrages artistiques sur le surréalisme qui l'ont inspirée pour certains passages du roman, totalement surréalistes eux aussi comme nous le justifierons ensuite.

Cette profusion bibliographique ressemble à celle qui conclut un essai, elle atteste l'aspect véridique du récit et situe les informations sur une échelle de légitimité assez élevée. Le lecteur accorde sa créance à l'auteure car il connaît la rigueur et le sérieux avec lesquels Elena Poniatowska réinvestit ses recherches dans ses romans, confiance qui est corroborée ici à la fin du roman¹⁰¹. Le contrat de lecture est hybride car se superposent des composants renvoyant, d'une part, à la réalité et, d'autre part, à l'imaginaire.

Dans *Leonora*, en plus de cette bibliographie surprenante, figure une section tout aussi remarquable : six pages dédiées aux « Remerciements », où l'auteure évoque en détail la genèse du roman. Elena Poniatowska informe le lecteur que les contes de Leonora Carrington contiennent les événements les plus importants de sa vie, l'incitant à penser qu'ils sont la matière première de *Leonora* dont elle nomme ensuite l'appartenance générique : « [i]nicié una novela inspirada en Leonora Carrington ». En avertir le lectorat contribue à dissiper les doutes quant au genre de l'ouvrage¹⁰², certitude qui nous est confirmée un peu plus loin lorsqu'elle réitère que c'est un roman : « [...] que no pretende ser [esta novela] de ningún modo una biografía, sino una aproximación libre a la vida de una artista fuera de serie » (L, 506), comme si elle voulait parer à d'éventuelles critiques concernant la fiabilité du récit. Ces remerciements ressemblent à des justifications sur certains choix opérés, comme celui de ne pas avoir traduit certaines phrases puisées tout droit dans les entretiens de Poniatowska avec Leonora Carrington : « [h]ablábamos en inglés y en francés por lo que decidí no traducir sus frases literales para esta novela [...] » (L, 506).

Les deux aspects qui nous intéressent particulièrement sont ceux liés aux méthodes d'investigation d'Elena Poniatowska, les entretiens, précisément, et ses lectures. Elle complète la bibliographie en ajoutant certains textes comme ceux de Susan L. Aberth, Whitney Chadwick, Marina Warner, l'entretien de Paul de Angelis, auxquels elle ajoute les critiques de Tere Arcq et l'interview de Leonora Carrington par Elena Urrutia sur la confection de poupées (L, 507). En outre, elle glose certaines

¹⁰¹ Souvent, le contrat de lecture est noué dans l'incipit.

¹⁰² Cela montre que cette œuvre peut échapper au dessein premier de son auteure.

références bibliographiques (et émet des commentaires sur la qualité des ouvrages) en expliquant au lecteur en quoi elles lui ont été utiles. Elle relate par exemple comment *Villa Air-Bel*, *World War II*, *Escape and a House in Marseille* de Rosemary Sullivan lui ont permis de tirer de l'oubli la formidable mobilisation du journaliste américain Varian Fry, qui a sauvé des milliers de vies en aidant notamment une grande quantité d'artistes à émigrer depuis Marseille pour fuir le nazisme. Cette abondance de références vise à rendre compte de la somme de travail fournie, mais surtout de la base réelle de l'ouvrage en dépit de son intention fictionnelle revendiquée.

Cette reconnaissance indispensable de la référentialité attestée ne fait aucun doute. Dans le paratexte auctorial comme dans l'épitexte public et privé, Elena Poniatowska met aussi souvent l'accent sur l'importance que recouvre pour elle l'exactitude des informations contenues dans ses ouvrages. Ce scrupule nous a été confirmé lors de notre entretien avec l'auteure :

- **EP** : De que esté exacto, de que no te desmientan, de que no digan : « esta señora no sabe de lo que habla. »
- **RBF** : *Pero si es novela, por otra parte, la deja...*
- **EP** : Sí pero, te digo, me cuesta mucho trabajo¹⁰³.

Elle s'impose également le devoir de reconnaissance par rapport à ses informateurs. En effet, au début des « Remerciements », elle mentionne tous les entretiens qu'elle a réalisés et cite une vingtaine de personnes : Leonora, Kati Horna et Nora sa fille, Alice Rahon, Gilberto Bosques, Gunther Gerzso, Fernando Gamboa, Malú Cabrera et Harry Block, Mathias Goeritz, Jesús Reyes Ferreira, Juan Soriano, Manuel Álvarez Bravo, Juan O'Gorman, Raoul y Carito Fournier, Inés Amor, Antonio Souza, Alejandro Jodorowsky, Renato Leduc et sa fille Patricia (*L*, 504). Un peu plus loin, elle consigne à nouveau onze personnes dont certaines sont identiques à celles citées précédemment (*L*, 506) : Leonora, Gaby y Pablo Weisz, Rosita y Max Shein, Nora Horna, Ana Alexandra Grünen, Miguel y Helen Escobedo, Pedro Friedeberg, Joanna Morhead. La discipline journalistique à laquelle elle s'astreint (citer tous ceux qui ont contribué à la rédaction de cet ouvrage) lui impose de mentionner ses sources, mais c'est aussi un gage d'authenticité, de fiabilité. L'investigation à l'œuvre dans l'entretien, méthode de travail à laquelle la journaliste Poniatowska est particulièrement attachée, produit un résultat scripturaire qui favorise le passage de la frontière entre réalité et fiction :

También se podría destacar la existencia de un pacto tácito entre el periodista y la persona entrevistada ya que se asume que lo que el primero redacta en la entrevista es fiel a lo que

¹⁰³ Cf. Annexe 8, p. XXII.

el segundo dijo durante el encuentro mantenido entre ambos, la entrevista oral. Esta « veracidad » de lo contenido en la entrevista oral se construye y valida a la hora de redactarla a través de medios narrativos de ficción, rasgo que también ha sido apuntado por Lejeune como característica verosímil de la autobiografía¹⁰⁴.

Le lecteur érudit a lu – ou du moins il en a connaissance – les nombreux entretiens d'Elena Poniatowska avec des personnalités publiés dans les journaux nationaux, aujourd'hui rassemblés dans *Todo México*¹⁰⁵. Il est légitime que le lectorat considère comme véridique ce qu'elle rapporte de ces personnalités, les entretiens étant des transpositions à l'écrit d'un dialogue oral entre intervieweur et interviewé. Cette transposition adopte les recours scripturaux de la fiction en utilisant des « moyens narratifs ». Le filtre de l'écriture narrative ne détruit donc pas la « véracité » de la vie exposée. En dépit de la clarté avec laquelle l'auteure nous affirme que *Leonora* est un roman, l'ouvrage en lui-même suggère que la frontière entre la véracité et la fiction est ténue.

Nous trouvons dans *Tinísima* une même section finale constituée de « Remerciements » et que nous nous autorisons à diviser en deux grands axes¹⁰⁶ : les personnes qui ont encouragé l'auteure (pour diverses raisons : par leurs écrits, leur présence, leur aide...) et les lectures bibliographiques. Elena Poniatowska cite dix informateurs (dont un entretien qui a duré dix jours avec Vittorio Vidali, le dernier compagnon de Tina Modotti) de manière décousue comme dans *Leonora*. D'abord dans le premier paragraphe : « [...] como había yo entrevistado a Vittorio Vidali en Trieste, a Fernando Gamboa, a Gabriel Fernández Ledesma, a Adelina Zendejas, a Gilberto Bosques y a muchos otros [...] » (T, 661). Puis une page plus loin, elle remercie indistinctement les cent quatre-vingt-dix-sept personnes qui ont collaboré à la rédaction de cet ouvrage : ses informateurs (d'ailleurs, plusieurs sont communs à *Tinísima* et à *Leonora*, comme Lola et Manuel Álvarez Bravo, Pablo O'Higgins, Guadalupe Rivera Marín, Gilberto Bosques, Fernando Gamboa), ses amis (Carlos Monsiváis, Mariana Yampolsky, Sara Poot Herrera), des chercheurs (Margaret Hooks, Christiane Barckhauser-Canale, Mildred Constantine), les membres de sa famille (Emmanuel Haro Poniatowski, Paula Haro Poniatowski), les auteurs qui l'ont inspirée (T, 662-663).

¹⁰⁴ Alicia Rita Rueda Acedo, *Miradas transatlánticas: El periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero*, West Lafayette, Purdue UP, 2012, p. 7-8.

¹⁰⁵ Elena Poniatowska, *Todo México*, 8 volumes, México, Diana, 1990-2003. Ouvrage qui regroupe 78 entretiens.

¹⁰⁶ Nous organisons le commentaire en deux parties car Elena Poniatowska donne des explications de manière anarchique.

Comme pour *Leonora*, la lecture de ces pages risque de devenir lassante, mais nous pensons que cet excès de références est encore une fois mu par la nécessité d'être scrupuleuse, son manuscrit ayant initialement été destiné à être adapté au cinéma par le cinéaste Gabriel Figueroa¹⁰⁷.

Du côté bibliographique, un grand nombre d'ouvrages ressortissent à l'historiographie officielle : les journaux d'époque *Excelsior*, *El Universal*, *El Machete*, *El Universal Ilustrado* ; une dizaine d'ouvrages d'historiens réputés, dont plusieurs britanniques, ayant travaillé sur l'Espagne : Raymond Carr¹⁰⁸, Hugh Thomas¹⁰⁹, Pierre Vilar¹¹⁰, Burnett Bollotten¹¹¹ ; des livres de témoignages oraux : *Blood of Spain*¹¹², et des ouvrages comme *Prisoners of a good Fight*¹¹³, *The Lincoln Brigade*¹¹⁴ et des romanciers comme Gerald Brenan¹¹⁵ et Mercé Rodoreda¹¹⁶ – on remarque l'insistance sur les sources concernant la Guerre civile espagnole.

À l'issue de ce parcours à travers l'appareil péritextuel des ouvrages de notre corpus, nous constatons qu'un grand nombre d'éléments concourt à orienter le lecteur vers la littérature de témoignage et/ou la biographie alors que l'appellation « roman » est visible sur la quatrième de couverture. Nous allons donc dans un deuxième temps nous pencher sur le contenu textuel afin de montrer que le matériel issu de la réalité historique et biographique et les apports fictionnels interagissent. De la même manière que précédemment, notre réflexion s'axera sur la manière dont le lectorat est en mesure de « comprendre » le texte – tout ce dont il est porteur en termes de fiction comme de faits réels –.

¹⁰⁷ Cf. Annexe 8, p. XVIII-XIX.

¹⁰⁸ Historien britannique, 1919-2015. Il a écrit *España 1808-1975*, de nombreuses études sur la Seconde République espagnole et la Guerre civile espagnole.

¹⁰⁹ Historien britannique, 1931-2017, auteur de *La Guerre d'Espagne. Juillet 1936-Mars 1939*, Paris, Robert Laffont, 1961. Édition révisée en 1977, édition définitive publiée dans la collection Bouquins, 1986.

¹¹⁰ Pierre Vilar (1906-2003) a été un grand historien moderniste et hispaniste français, spécialiste de l'histoire de la Catalogne.

¹¹¹ Historien britannique, 1909-1987, spécialiste de la guerre civile et de la Révolution sociale espagnoles.

¹¹² *Blood of Spain: An Oral History of the Spanish Civil War* (1979) de Ronald Fraser est un témoignage oral sur la Guerre Civile espagnole.

¹¹³ *Prisoners of the Good Fight: the Spanish Civil War 1936-1939* est un ouvrage de Carl Geiser publié en 1986 qui retrace l'histoire du Bataillon Abraham Lincoln qui a intégré les Brigades Internationales.

¹¹⁴ Nous citons cet ouvrage sans certitude absolue car Elena Poniatowska n'a donné que le titre : Arthur Landis, *The Abraham Lincoln Brigade*, New York, Citadel Press, 1967.

¹¹⁵ Historien et écrivain britannique (1894-1987), il a passé une grande partie de sa vie en Espagne. Il est surtout connu pour *Le Labyrinthe espagnol*, un travail d'histoire sur la guerre civile espagnole.

¹¹⁶ *La plaza del Diamante* (1962) est un roman de l'écrivaine catalane sur la vie quotidienne en Espagne pendant la Seconde République, la guerre civile et l'après-guerre.

2. L'intergénéricité : une ligne de partage fluctuante

L'analyse du péri-texte a suggéré quelques pistes en vue d'un cadrage générique (nécessaire à l'établissement d'un contrat de lecture) qui demeure toutefois équivoque car les informations disposées en périphérie du texte sont parfois contradictoires. Nous nous centrerons cette fois sur les indices textuels pour montrer que l'écriture poniatowskienne se nourrit de nombreux genres (le roman, la biographie, la chronique...) sans toutefois se consacrer exclusivement totalement à l'un d'eux. Une analyse des différents procédés d'écriture exploités par Elena Poniatowska permettra de mettre en exergue cet espace dans lequel plusieurs modalités se côtoient. Comme c'est le cas des récits non-fictionnels dont l'enjeu réside dans la difficulté à réconcilier, d'une part, la fiction qui décrit des faits ayant réellement eu lieu et dont le lecteur a connaissance (comme *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh) et, d'autre part, l'impossibilité de les refléter fidèlement. Il est donc pertinent de prendre en considération ce que dit Ana María Amar Sánchez des récits non fictionnels :

[...] no es posible leer los textos como novelas "puras" quitándole el valor documental; pero tampoco puede olvidarse un trabajo de escritura que impide considerarlos como meros documentos que confirman lo real¹¹⁷.

Outre la littérature de témoignage et ce que la critique désigne comme non fiction, les ouvrages du corpus convoquent également un questionnement sur l'intégration de l'Histoire dans la fiction, donc le genre du roman historique.

2.1 Une réécriture de l'Histoire ?

2.1.1 Discours historique et métafiction historiographique : un rappel théorique

Le discours historique constitue la version considérée comme valide de la part des institutions, des gouvernements, des pouvoirs, et celui des manuels scolaires prétend donner un contenu vrai des faits du passé. Les historiens construisent l'objectivité de leur discours au moyen de procédures critiques et de techniques de recherches ainsi que d'un protocole méthodologique rigoureux (des concepts et des outils, notamment statistiques, qualitatifs et quantitatifs) qui garantissent une scientificité de leurs

¹¹⁷ Ana María Amar Sánchez, « La ficción del testimonio », *Revista Iberoamericana*, n°151, University of Pittsburgh, 1990, p. 449.

productions. Ainsi, sous la forme d'une narration, le discours historique induit une vérifiabilité légitimée par des citations, des références, des notes de bas de page et par tout l'appareil de renvois permanents à un langage premier (un matériau dit de première main). Aux États-Unis, au cours des années 1980, émerge une critique radicale de l'Histoire en tant que discours pouvant prétendre dire le vrai et le réel du passé. Le linguiste américain Hayden White, spécialiste de la « poétique historique », s'est intéressé à la manière de faire et d'écrire l'Histoire dans son article « The Burden of History »¹¹⁸, qui traite de l'utilité de l'Histoire dans le monde contemporain, avant de publier son œuvre majeure, *Metahistory*, qui remet en question l'objectivité historique sur laquelle se fonde le métier d'historien¹¹⁹. David Schreiber et Marc Aymes en rappellent l'une des idées centrales :

[c]'est la structure verbale elle-même qui vient donner aux événements historiques non seulement leur signification mais aussi leur statut d'événement réel. Dès lors, il n'est pas nécessaire de prendre en compte la visée référentielle du texte historique pour en comprendre le fonctionnement et celui-ci ne diffère pas fondamentalement du texte de fiction ou même des grandes constructions philosophiques de l'histoire dont l'emphase stylistique – au sens que White donne au mot style – n'est qu'une forme parmi d'autres. Il n'y a donc aucune raison de séparer la réflexion sur l'écriture de l'histoire des modalités d'écriture de la fiction¹²⁰.

Selon Hayden White, l'objectif de l'historien n'est pas de faire revivre le passé, mais bel et bien de nous libérer de ce qu'il appelle le « fardeau de l'histoire ». La dichotomie science-littérature est rompue, permettant une réflexion sur l'importance de l'imagination historique dans la représentation du passé. La pensée et le travail de White trouveront un prolongement dans ce que la chercheuse canadienne Linda Hutcheon désigne par « métafiction historiographique », qui « [...] would not seek to place itself in a position *between* theory and practice on the question of history, but rather would seek a position *within* both »¹²¹. La métafiction historiographique implique d'occulter la capacité d'offrir un discours objectif sur l'Histoire, ce notamment parce que la nature de l'Histoire est indissociable de l'identité de l'historien, de ses opinions et de sa culture. La subjectivité est donc inéluctablement inhérente à l'écriture historique du

¹¹⁸ Hayden White, « The Burden of History », *History and Theory*, vol. 5, n°2, 1966, p. 111-134.

¹¹⁹ La position de White a suscité nombre de réactions parmi les historiens. Dans *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*, pour contrer les théories du linguiste américain, l'historien moderniste français Roger Chartier, rappelle, à la suite de Michel de Certeau, qu'il existe des modalités de contrôle qui permettent de valider le discours historique et historien.

¹²⁰ David Schreiber et Marc Aymes, « Hayden White, l'ironie de la Métahistoire / En avant l'après-histoire ! ». <http://labyrinthe.revues.org/4028>, consulté le 15 avril 2016.

¹²¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 17. Notre traduction : « [...] qui ne chercherait pas à se positionner entre la théorie et la pratique sur la question historique, mais se situerait plutôt à l'intérieur des deux ».

simple fait qu'elle est produite par un « sujet ». De plus, comme le revendique l'écrivain mexicain Carlos Fuentes, la littérature serait en mesure de combler les vides de l'Histoire, lacunes dont les historiens eux-mêmes signalent l'existence¹²² :

La gigantesca tarea de la literatura latinoamericana contemporánea ha consistido en dar voz a los silencios de nuestra historia, en apropiarnos con palabras nuevas de un antiguo pasado que nos pertenece e invitarlo a sentarse a la mesa de un presente que sin él sería la del ayuno¹²³.

Cette déclaration sous-entend qu'une partie de l'Histoire nationale est occultée ou détournée par le discours officiel. Carlos Fuentes considère que la littérature constituerait une promesse de réparation et de comblement mémoriel face à une insatisfaction générée par l'Histoire officielle ou les études historiographiques. Il est donc primordial d'examiner les genres qui proposent une reconstruction de l'Histoire où la fiction s'érige comme moyen de connaissance historique, voire de remise en question des productions historiographiques ou biographiques. En quoi ces genres sont-ils, *in fine*, une projection de la réalité historique, empreinte d'intentions propres à chacun de ses auteurs ?

La dialectique réalité-fiction est au cœur de la métafiction comme le mentionne Marta Cichocka qui, dans son ouvrage de référence, cite Patricia Waugh :

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status and as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality¹²⁴.

Le caractère réflexif de l'écriture est primordial dans ces ouvrages qui questionnent la version officielle et qui laissent ainsi la place à un autre type de discours s'ouvrant à des interprétations différentes, comme c'est le cas avec l'essor du nouveau roman historique hispano-américain dans lequel les notions de fiction et d'Histoire s'entrecroisent.

¹²² Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire* (1977), Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1988, p. 302 : « [...] il faut, je crois, [...] questionner la documentation historique sur ses lacunes, s'interroger sur les oublis, les trous, les blancs de l'histoire. Il faut faire l'inventaire des archives du silence. Et faire l'histoire à partir des documents et des absences de documents. »

¹²³ Extrait de son discours en 1977 lors de la réception du Prix Rómulo Gallegos. Carlos Fuentes, « Una reflexión latinoamericana/1 », *El País*, 22 de octubre de 1977.

¹²⁴ Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London / New York, Methuen, 1984, p. 2, cité par Marta Cichocka, *op.cit.*, p. 181. Notre traduction : « Métafiction est le terme donné aux écrits fictionnels qui attirent volontairement, et de façon systématique, l'attention sur leur statut et sur l'artéfact afin de s'interroger sur le rapport entre la fiction et la réalité ».

2.1.2 Une inscription dans le nouveau roman historique hispano-américain ?

D'après Seymour Menton¹²⁵, *El reino de este mundo* (1949) de l'écrivain cubain Alejo Carpentier est le premier nouveau roman historique à être publié en Amérique Latine. Puis paraissent *El Siglo de las luces* (1962) du même auteur, *Terra nostra* (1975) du Mexicain Carlos Fuentes, *Moreira* (1975) de l'Argentin César Aira, *Daimón* (1978) d'un autre Argentin, Abel Posse, *El arpa y la sombra* (1979) de Carpentier. Tous ces ouvrages remodelent des faits historiques majeurs qui sont souvent basés sur une documentation extrêmement fouillée. Pour Magdalena Perkowska¹²⁶, c'est dans les années 80 que le phénomène du nouveau roman historique prend un essor considérable. La réinvention fictionnelle s'érige alors contre une approche monolithique de l'Histoire et constitue une interprétation du discours dominant. Pour caractériser la culture d'un pays, il faut prendre tous ses aspects en considération (variété ethnique et culturelle, langues, arts, lettres, croyances...) et ce type d'ouvrage permet une ouverture historique et anthropologique. Fernando Aínsa relève à ce propos l'exemple de l'œuvre de Augusto Roa Bastos quant à la reconstruction littéraire de l'Histoire du Paraguay avec *Hijo de hombre* (1960) et *Yo el Supremo* (1974) :

Gracias a la « reescritura » de Roa se han desvelado los mitos, símbolos y la variedad etnocultural de una realidad que existía, pero que estaba oculta por el discurso reductor y simplificador de la historia oficial. La nueva historia que emerge ahora de estas obras literarias parece más « auténtica » que la fáctica y pretendidamente objetiva del pasado.¹²⁷

Une nouvelle version des événements émerge, enrichissant ainsi la connaissance d'une époque.

Un premier regard sur la correspondance générique entre les œuvres étudiées et le nouveau roman historique semble indiquer qu'elles s'en écartent d'une part parce qu'Angelina Beloff, Tina Modotti et Leonora Carrington ne constituent pas des personnalités incontournables de l'Histoire nationale¹²⁸ et, d'autre part, en raison de la proximité temporelle¹²⁹ entre les faits narrés et la publication des romans. Mais *Querido*

¹²⁵ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina* (1979-1992), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 39.

¹²⁶ Magdalena Perkowska, *Historias híbridas, la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main / Vervuert, 2008.

¹²⁷ Fernando Aínsa, « Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana », *La invención del pasado : la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main / Vervuert, 1997, p. 113.

¹²⁸ Contrairement à Christophe Colomb avec Carpentier ou à Lope de Aguirre chez Abel Posse ou encore à Evita Perón dans le roman de Tomás Eloy Martínez. Toutefois, nous verrons dans notre troisième partie que leur image, notamment celles de Tina Modotti et d'Angelina Beloff, sont réhabilitées.

¹²⁹ Les romans se déroulent au début du XX^e siècle et *Leonora* se termine dans les années 2000.

Diego..., *Tinísima* et *Leonora* sont précisément des réécritures (aspect qui sera développé dans la deuxième partie), des réinterprétations de faits avérés sous un autre éclairage, celui d'une écrivaine quasi contemporaine des événements et des personnages. Elena Poniatowska a la volonté de mettre en avant des acteurs majeurs de l'Histoire du Mexique, toutefois moins mythiques que les grands héros de certains romans historiques hispano-américains.

2.1.3 Les personnalités : un double enjeu

Ainsi, nous envisagerons quels acteurs historiques connus sont présents dans l'écriture fictionnelle de Poniatowska afin de proposer une première approche des personnages du corpus. Nous allons voir comment s'effectue le passage d'une légitimité historique (en tant que récit crédible) à une légitimation de l'auteure (en tant qu'écrivaine). Cela nous permettra également de constater que les personnalités en question peuvent être à la fois des « produits » et des « producteurs » de l'Histoire.

2.1.3.1 Une légitimité historique : un ancrage dans le monde réel

La présence des femmes que nous avons déjà signalées dans l'Histoire est souvent ramenée à leurs illustres conjoints ou amants et le fait qu'un très grand nombre de figures historiques soient citées contribue à rattacher les ouvrages à des romans historiques comme le notifie la quatrième de couverture de *Tinísima* et de *Leonora* :

Tina Modotti compartió sus cuarenta y seis años de vida con personajes hoy legendarios como: Edward Weston, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Julio Antonio Mella, Vittorio Vidali.

Leonora vivió la más turbulenta historia de amor con el pintor Max Ernst. Con él se sumergió en el torbellino del surrealismo, y se codeó en París con Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Joan Miró, André Breton o Pablo Picasso [...].

Pour *Tinísima*, la maison d'édition qualifie les hommes qui entourent Tina Modotti de « légendaires ». En effet, un nombre très important de personnalités artistiques et politiques gravitent autour de la photographe et ce type de fréquentations se vérifie aussi dans le cas de Leonora Carrington. L'écriture s'en empare pour les intégrer au cercle des personnages féminins élaborés par Poniatowska. Edward Weston fait partie des pionniers de la photographie, Xavier Guerrero¹³⁰ est un muraliste mexicain qui, certes,

¹³⁰ Il est le premier peintre indigène et a été l'assistant de Diego Rivera, avec lequel il a partagé ses connaissances sur les techniques de peinture archaïque pour faciliter la réalisation des fresques. Il a également été militant de gauche et éditeur du journal *El Machete*.

n'a pas joui de la même notoriété que le grand maître Diego Rivera ; Julio Antonio Mella est une figure emblématique de la révolution cubaine, et Vittorio Vidali s'est rendu célèbre sous le pseudonyme de Carlos Contreras alias « Commandante Carlos » du légendaire cinquième régiment pendant la guerre civile espagnole. Dans *Leonora*, nous avons recensé plus de 240 personnages dont la quasi-totalité a un référent dans la réalité, ce qui a pour effet de les ancrer dans l'Histoire, en particulier dans le domaine artistique ; ainsi, l'auteure recrée une ambiance et rend compte notamment de l'émulation caractéristique de cette période. C'est en nommant cette pléthore de personnalités qu'Elena Poniatowska montre à son lectorat qu'elle domine son sujet et rend hommage aux hommes et aux femmes connus et anonymes qui ont fait l'Histoire artistique du Mexique.

2.1.3.2 Une légitimation de l'auteure : un procédé d'écriture rassurant

Par ailleurs, cette mention parfois surabondante de personnages issus de la réalité peut être mise en lien avec le manque de confiance qui habite parfois l'auteure. Il semble fondamental de relever qu'à de très nombreuses reprises, Elena Poniatowska fait part de son insécurité, de la nécessité qu'elle ressent de s'appuyer sur la réalité qu'elle nomme « ses béquilles » pour assumer son écriture. Dans de nombreuses interviews¹³¹, elle affirme ce besoin :

También he de tener una inseguridad bárbara porque toda la vida he sido periodista y siempre he necesitado hacer entrevistas, toda la vida he buscado la opinión de los demás, como muletas; claro, la opinión para vestirla en artículos, entrevistas o crónicas. Pero sola no me lanzo, no me siento lo suficientemente buena como escritora para lanzarme sola. He hecho algunos libros de ficción, pero durante años, para escribir necesité documentarme¹³².

Cette insécurité, ce manque de confiance l'ont conduite à utiliser les paroles d'autrui pour avoir du crédit. La somme de travail en termes de recherches et de documentation lui assure également la maîtrise totale et globale de son sujet que nous venons d'évoquer. Elle s'assigne cette particularité comme un trait de caractère dont on ne se départit jamais. Prenons pour exemple la page 384 de *Leonora*, qui condense à elle

¹³¹ Cf. Walescka Pino-Ojeda, *Sobre castas y puentes: conversaciones con Elena Poniatowska*, Rosario Ferré y Diamela Eltit, Santiago (Chile), Editorial Cuarto Propio, 2000, p 25 et p. 64.

Esteban Ascensio, *Me lo dijo Elena Poniatowska : su vida, obra y pasiones contadas por ella misma...*, México, Ediciones del Milenio, 1997, p. 94.

Entretiens avec Rachel Bisson-Fradet, annexe 8, p. XVI- XXXI.

¹³² Esteban Ascensio, *op.cit.*, p. 94.

seule vingt-trois personnages¹³³ appartenant à la catégorie des hommes et femmes historiques qui font partie des références de toute personne s'intéressant de près au Mexique et à son Histoire, mais qui à la fois pourraient sembler exhaustives et exagérées. Les longues énumérations n'ont pas pour vocation l'étalage de ses recherches, si l'on en croit ce que l'auteure elle-même déclare sur cette abondance : « [lo hago] por *acquis de conscience*, ser lo más exacta posible o porque siento que es una injusticia eliminar a alguien, pero después sí pienso que son demasiados personajes »¹³⁴. À l'instar de la citation sur les innombrables personnages qui peuplent *Tinísima*¹³⁵, elle rechigne à supprimer certains acteurs, ce qui explique pourquoi tant d'individualités peu renommées figurent dans les trois romans aux côtés de personnalités fameuses. Ce qui importe, c'est d'apporter un éclairage des voix, connues et méconnues, qui proposent une autre version de l'Histoire, comme dans le nouveau roman historique hispano-américain. Ces personnages, à la fois « produits » et « producteurs » de l'Histoire, s'auto-alimentent pour fournir un supplément de connaissances.

2.1.3.3 Une relecture centrée sur la femme

Il apparaît dans ce qui précède que *Tinísima* et *Leonora* ont en commun le souci de l'auteure de convoquer dans la diégèse, par le biais d'un ensemble de personnages, tout un monde idéologique et artistique caractéristique de l'époque. Au-delà de cette panoplie, une focalisation sur l'individualité générique féminine s'impose vite, que nous nous proposons d'aborder sous l'angle théorisé par Fernando Aínsa dans son article « La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana »¹³⁶. Selon lui, le nouveau roman historique hispano-américain : « se caracteriza por efectuar una relectura del discurso historiográfico oficial cuya legitimidad cuestiona »¹³⁷. En tant que relecture du discours historiographique officiel, ce genre littéraire vise à donner un sens à une actualité, à justifier une identité ou à rendre justice aux personnages marginalisés

¹³³ Chiki Weisz, Pablo Weisz, George Balanchine, Antonio Souza, María Felix, Juan Rulfo, Maka Tchernichew, Patsy O'Gorman, Mathias Goeritz, Gunther Gerszo, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Bridget Tichenor, Pedro Friedeberg, Eugenia Orendain, Benjamín López, Paul Antragne, Bona de Pisis, André Pieyre de Mandiargues, Kurt Seligmann, José Luis Cuevas, David Afaro Siquieros, Diego Rivera.

¹³⁴ Cf. Annexe 8, p. XXII.

¹³⁵ Cf. Annexe 8, p. XIX.

¹³⁶ Fernando Aínsa, « La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana », *Cuadernos Americanos*, México, UNAM, vol. 4, año V, n°28, julio-agosto 1991, p. 13-31.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 18.

en faisant d'eux des héros romanesques. Cette mise en valeur de ce(ux) que le discours dominant a écarté(s) se modélise ostensiblement chez Elena Poniatowska par une volonté de redonner de la considération à des femmes restées dans l'ombre de certains « Grands Hommes »¹³⁸. En effet, dans l'historiographie existante, Leonora Carrington est traditionnellement reléguée au statut de « compagne » de Max Ernst, Tina Modotti à celui de « disciple » du photographe Edward Weston et Angelina Beloff est « une des épouses » de Diego Rivera. Elena Poniatowska procède à un changement de perspective en campant le personnage féminin et sa voix au cœur du discours narratif. Le discours dominant n'est plus seulement masculin et cette autre écriture de l'Histoire permet de réhabiliter ou de rendre hommage à des femmes qui ont participé à l'Histoire culturelle mexicaine. Celles-ci sont mises au premier plan, mais ne sont pas pour autant transformées en héroïnes, au sens épique du terme.

Par ailleurs, Fernando Aínsa constate que « [e]sta abolición de la distancia épica se traduce en una deconstrucción y “degradación” de los mitos constitutivos de la nacionalidad »¹³⁹. Or, le grand mythe national qui traverse les trois ouvrages de notre corpus se nomme Diego Rivera. Le muraliste mexicain revêt différents visages : il est un camarade politique dans *Tinísima*, une connaissance qui évolue dans un milieu bourgeois-bohème dans *Leonora* et un mari égoïste dans *Querido Diego...*, où son image est écornée puisque, comme Carmen Perilli le souligne à propos du texte poniatowskien, « [...] su egoísmo, su infantilismo, su insensibilidad, su incapacidad de proteger al otro erosionan el mito [...] »¹⁴⁰.

2.1.4 La question de la vérité

2.1.4.1 Du vrai au vraisemblable et inversement

Dans le nouveau roman historique hispano-américain, l'historicité peut être fictive ou pseudo-historique dans son imitation des traits typiques du discours historiographique¹⁴¹ (sources historiographiques précises, citations de spécialistes, notes de bas de page...) ou bien étayée avec minutie, comme c'est le cas de *Tinísima* et de

¹³⁸ Ces femmes sont mises en avant dans *Las siete cabritas* et dans *Dos veces única*, par exemple.

¹³⁹ Fernando Aínsa, « La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana », *op.cit.*, p. 20.

¹⁴⁰ Carmen Perilli, « Historia de amor de un pájaro azul, *Querido Diego te abraza Quiela* », *Telar : Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Tucumán, año 1, 2004, p. 67.

¹⁴¹ Fernando Aínsa, « La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana », *op.cit.*, p. 20 : « La historicidad del discurso ficcional puede ser textual y sus referentes documentarse con minucia o, por el contrario, la textualidad revestirse de las modalidades expresivas del historicismo a partir de una “pura invención” mimética de crónicas y relaciones ».

Leonora. Dans les œuvres d'Elena Poniatowska, c'est la vraisemblance qui fédère les deux notions que sont l'Histoire et la Poésie telles qu'elles sont décrites par Aristote dans *La Poétique*¹⁴², l'objectif étant que l'histoire¹⁴³ semble « vraie » pour emporter l'adhésion du lecteur auquel un nouveau monde concevable est proposé. Il faut s'interroger sur les mécanismes qui poussent le lecteur à se laisser emporter par la fiction ou à prendre pour authentiques les faits racontés. Comment celui-ci arrive-t-il à adhérer aveuglément aux propos du narrateur, à suspendre son incrédulité, allant jusqu'à croire que les composants sont authentiques ?

Nous avons rappelé qu'Elena Poniatowska est connue pour ses chroniques et ses entretiens dans lesquels la vraisemblance n'est pas questionnée alors qu'elle l'est dans le cadre d'une œuvre fictionnelle puisqu'elle implique une conformité à la réalité :

[o]n parlera de la vraisemblance d'une œuvre dans la mesure où celle-ci essaie de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois ; autrement dit, le vraisemblable est le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous sommes censés prendre pour une relation avec la réalité¹⁴⁴.

La vraisemblance repose, d'une part, sur des croyances qui sont inhérentes aux connaissances et à la culture du lectorat et, d'autre part, sur ce que le texte donne à croire. Pour se conformer au réel, le système de vraisemblance est d'abord pris comme respect de la norme par rapport à l'époque et au lectorat tout en faisant la distinction entre « la vérité [qui] ne fait les choses que comme elles sont, et la vraisemblance [qui] les fait comme elles doivent être »¹⁴⁵. Il s'agit en effet de la bienséance, de la conformité par rapport à la culture, à l'opinion du public :

Le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'adresse, mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites¹⁴⁶.

Il s'agit non plus seulement de *mimesis* mais de *semiosis* (production de sens), de sorte que s'établit avec le lecteur un pacte concernant la vraisemblance. Ainsi, le travail du romancier est de créer une situation romanesque dans laquelle les faits ne sont pas forcément exacts, mais vraisemblables, pour donner l'illusion d'une réalité, d'une vérité. Or, il va de soi que la fiction n'est justement pas le produit de la réalité, en ce

¹⁴² Cf. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 50.

¹⁴³ Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 71-73.

¹⁴⁴ Tzvetan Todorov, *La notion de littérature*, op.cit., p. 88.

¹⁴⁵ Gérard Genette fait la distinction entre la vraisemblance et la bienséance par rapport à la culture en citant le Père Rapin : René Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, Œuvres, 1674. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 76.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 76.

qu'elle pose un monde imaginaire, totalement inventé. Certains passages dépassent les frontières de la vraisemblance, mais ils sont traités habilement de manière à maintenir le consentement du lecteur. Dans *Leonora*, Max et Leonora proposent à Alfonsina d'animer un spectacle dans son auberge et de nombreux villageois, curieux, s'y rendent. Cet événement prend une dimension surréaliste lorsque les spectateurs prennent part à leur numéro et que tout devient incontrôlable : « El público avienta botellas, vasos, sombreros, sillas, y grita en medio del caos de botellas rotas y sillas patas arriba : – yo soy el Arlequín de la fiesta – grita uno, y se contonea. – Yo soy Barba Azul y busco una nueva esposa – asegura un gordito. [...] St. Martin d'Ardèche invierte los roles porque mañana volverá a la normalidad » (*L*, 146-147). Cet épisode étonnant est coutumier dans la vie excentrique des surréalistes et semble même contaminer les gens qui les entourent. Le narrateur a préparé le lecteur aux extravagances des personnages principaux, mais pas des villageois. Depuis plusieurs chapitres, ce dernier relie d'ailleurs systématiquement ces passages invraisemblables soit à des personnalités fantasques (notamment les artistes du milieu surréaliste) qui n'avaient pas ou peu de limites, soit à des hallucinations ou à des propos totalement incohérents liés à la prise de stupéfiants. Prenons pour exemple cet extrait du chapitre 12 dans lequel Leonora raconte une histoire rocambolesque à Joë Bousquet¹⁴⁷ sur sa visite à La Reine Rouge¹⁴⁸ (*L*, 112), propos délirants qui ne sont pas pris au sérieux par le lecteur et qui n'entachent pas la vraisemblance dans la mesure où le narrateur a pris soin de préciser un peu plus haut que « [p]repara [Joë Bousquet] pequeñas bolitas de opio. Max y Leonora fuman con él, su guía » (*L*, 110). Le narrateur justifie pour le lecteur la présence d'une certaine folie qui cultive le pouvoir de l'imagination et l'état de délire des personnages qui est alors en lien avec ce que le lecteur connaît des habitudes des surréalistes et qui correspond donc à la réalité historique même si la scène inventée sort parfois du cadre.

2.1.4.2 Le « vrai » à contre-usage

Les données constitutives de l'édifice fictionnel sont rigoureusement exactes, ce qui notamment apparente *Tinísima* et *Leonora* aux romans historiques, censés produire ce que Roland Barthes appelle *l'effet de réel*. Celui-ci explique que le discours

¹⁴⁷ Le poète et écrivain français Joë Bousquet est sous opium depuis qu'il a reçu une balle dans la colonne vertébrale pendant la Première Guerre Mondiale.

¹⁴⁸ *Leonora* est parsemé de références aux aventures et aux personnages d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Cf. Notes n° 572, 573, p. 201-202.

historique ne connaît pas la négation car il est « uniformément assertif, constatif » et que « le fait historique est lié linguistiquement à un privilège d'être, étant donné que l'on raconte ce qui a été, non ce qui n'a pas été ou ce qui a été douteux »¹⁴⁹. De fait, tout discours historique a une prétention réaliste qui garantit un référent. Cependant, il s'avère que parfois, ce choix de faire prédominer l'exactitude alourdit l'acte de lecture. Au lieu de mettre de côté son exigence de vérité pour adhérer au propos, le lecteur s'interroge sur la profusion des informations et sur la véracité même du récit. Le processus qui conditionne l'illusion poétique, la fameuse « suspension consentie de l'incrédulité »¹⁵⁰, a pour intérêt un abandon de la vigilance du lecteur (lui permettant de se laisser aller à la lecture). Or, dans les textes poniatowskiens, ce concept est mis à mal, paradoxalement, par la tendance que manifeste Elena Poniatowska à donner de très nombreuses références. Avant d'interroger l'effectivité de la « suspension consentie de l'incrédulité » dans l'écriture poniatowskienne, il est intéressant de revenir à l'interprétation qui en a été donnée, entre autres, par Antoine Compagnon :

Suivant l'analyse magistrale de Coleridge, l'effet de réel est de l'ordre de la désillusion et non de l'illusion poétique. Trop de détail tue le détail ; l'accidentel et l'événementiel font obstacle à la valeur représentative de la littérature¹⁵¹.

Coleridge insistait donc sur la distance indispensable de la fiction par rapport à l'histoire pour que l'illusion poétique ait lieu. Elena Poniatowska va tout à fait à l'encontre de ce que préconisait Coleridge, lequel estime que l'écrivain, en faisant interférer des éléments bruts de la réalité pour renforcer un effet de réel, ne ferait que discréditer la littérature en établissant sa fausseté par rapport à l'histoire plutôt que de l'authentifier comme une fiction¹⁵².

Dans les nouveaux romans historiques, le texte fictionnel se dote ainsi de la mission de livrer une vérité vraie, renforcé qu'il est par une base référentielle. Elena Poniatowska pousse la référentialisation à l'extrême puisque tous les faits historiques et biographiques sont strictement exacts et visent davantage à la ressemblance et à la vérité plutôt qu'à la simple vraisemblance. Partant de ce postulat mimétique, nous procéderons

¹⁴⁹ Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *Social Science Information*, vol. 6, août 1967, p. 71.

¹⁵⁰ Concept repris par les critiques littéraires d'un texte de Samuel Coleridge (« willing suspension of disbelief », Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), *The Collected Works*, Princeton, Princeton University Press, 1983, t. VII, vol. 2, p. 6).

¹⁵¹ Antoine Compagnon, « Brisacier ou la suspension d'incrédulité », disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Compagnon.pdf>, consulté le 25/09/2015.

¹⁵² Antoine Compagnon éclaircit la confusion : « C'est donc parfaitement malgré lui et contrairement à son intention que la formule dont il est l'auteur a pu servir de devise aux théoriciens du réalisme. » (« Brisacier... », *op.cit.*)

à une analyse des procédés (de référentialisation vs fictionnalisation) afin de produire cet effet de réel¹⁵³ qui, comme le rappelle Roland Barthes, est une référence essentielle dans le récit historique¹⁵⁴ à travers les noms propres, les événements et les lieux. Aussi, nous nous appuierons sur les données biographiques des personnages en les situant dans un chronotope reconnaissable.

2.1.5 Fictionnalisation des événements historiques et des lieux

Chez Elena Poniatowska, avant d'être un espace de création, l'espace fictionnel est un lieu de mimésis. Dans sa définition du nouveau roman historique, Fernando Aínsa parle de « “verdad histórica” a través de la literatura » et l'auteure mexicaine s'engage dans la même voie puisqu'elle reconstruit un espace grâce à sa connaissance des trois pays évoqués de manière récurrente : la France, les États-Unis et le Mexique. Les lieux sont situés par des données géographiques alors que le contexte historique dans lequel se meuvent les trois artistes est assez longuement représenté. Dans les pages qui suivent, nous effectuerons un va-et-vient constant entre les éléments connus et utilisés de la réalité historique et les textes de fiction.

2.1.5.1 La France en guerre

Angelina Beloff vécut à Paris de 1909 à 1932. Nous allons signaler les références au contexte historique de la Première Guerre Mondiale et celles, assez vagues, liées à la géographie parisienne.

Angelina Beloff (Biélova de son vrai nom) étudie les Beaux-Arts en Russie et vient vivre en France pour embrasser une carrière prometteuse d'artiste, mais elle rencontre le peintre mexicain Diego Rivera avec lequel elle a un enfant qui meurt d'une pneumonie à quatorze mois. Aucune date ne renvoie à des événements historiques majeurs, plutôt à une routine traduisant les conditions de vie très rudimentaires du couple en raison du manque d'argent et de vivres dans la France d'après-guerre. En effet, dans sa lettre du 19/10/1921, la narratrice explique que « [l]as noticias siempre eran malas y la *conciierge* se encargaba de dármelas : “No hay leche en todo París” o “Dicen que van a interrumpir el sistema municipal de bombeo porque no hay carbón para que las máquinas sigan funcionando” » (*QD*, 12). La narration s'intéresse

¹⁵³ Cf. Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1993.

¹⁵⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 87.

vaguement à l'espace public alors qu'elle s'attache longuement au cadre de vie de l'artiste, à des objets emblématiques qui renvoient à la peinture (le chevalet, les pinceaux...) qui se trouvent dans l'appartement de la rue du Départ (*QD*, 32) où la famille réside. L'épistolière fictive ne mentionne que le nom d'une rue et situe les autres lieux par les noms des quartiers : Montparnasse, Montrouge ou Neuilly (*QD*, 11). La précision géographique et historique étant l'une des caractéristiques de l'écriture d'Elena Poniatowska, il est possible d'en conclure que ses recherches ont été moins abouties que dans les œuvres postérieures, à moins que l'auteure ne considère que la mention de certains lieux (comme le café La Rotonde) se suffit à elle-même pour activer chez le lecteur des référents implicites. C'est le point de vue également de Michael Riffaterre lorsqu'il fait état de l'écueil des critiques littéraires qui « mettent la référentialité dans le texte quand elle est en fait dans le lecteur, dans l'œil de celui qui regarde »¹⁵⁵.

Leonora Carrington vécut également à Paris, et aussi à Saint-Martin d'Ardèche (1938-1939) d'où elle dut partir précipitamment à cause de la Seconde Guerre Mondiale. Leonora rencontre Max Ernst lors d'une exposition à Londres et c'est lui qui la présente aux surréalistes, elle est intronisée par André Breton qui admire ses textes à tel point qu'il inclut le conte « La débutante » dans son *Anthologie de l'humour noir*. Écrivant en anglais, en français et en espagnol, elle publie des contes et des pièces de théâtre surréalistes dans lesquels l'humour noir côtoie l'onirisme. Les références à la ville de Paris sont peu nombreuses car le couple y passe peu de temps.

En 1937, Max Ernst et Leonora Carrington s'installent à Saint-Martin d'Ardèche, une commune située dans le sud-est de la France, dans une maison qu'ils décorent de leurs sculptures. Leonor Fini et Paul Éluard viennent leur rendre visite, Lee Miller les photographie. C'est un défilé permanent d'amis et de connaissances, notamment l'été. Le bonheur ne dure pas car, quand l'Allemagne et la France entrent en guerre, Max Ernst est emprisonné, d'abord en tant que ressortissant allemand, puis pendant l'Occupation, en tant qu'opposant au régime nazi. La mention du contexte ne fait qu'accompagner les péripéties des protagonistes et rappellent les obstacles qu'ils rencontrent dans les chapitres 19 et 20 respectivement intitulés « La guerra » et « La huida » :

¹⁵⁵ Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 93.

Hay tanto peligro que dos gendarmes lo conducen al campo de concentración de L'Argentière, a un lado de St. Martin d'Ardèche, con otros cien alemanes. Hasta nuevo aviso, los extranjeros serán puestos bajo vigilancia y más si son alemanes. Estar bajo custodia es esperar atrás de un alambrado. Leonora, inglesa, no corre peligro. Francia e Inglaterra son aliadas. (L, 154)

Le décret-loi du 12 novembre 1938 d'Edouard Daladier qui prévoit l'internement des « indésirables étrangers » (dont les réfugiés de la Guerre civile espagnole) est élargi par la loi du 18 novembre 1939, qui permet l'internement « de tout individu, Français ou étranger, considéré comme dangereux pour la défense nationale ou la sécurité publique ». Max Ernst est dénoncé et emprisonné, au même titre que d'autres artistes d'origine allemande comme Hans Bellmer, puis est transféré près d'Aix en Provence, au camp des Milles qui était une ancienne Tuilerie où on les laisse peindre¹⁵⁶ :

Nuevamente a los dos pintores les permiten pintar en el patio a petición de Bellmer, el judío polaco. Éste pinta un retrato de perfil de Ernst, hecho con los ladrillos de Les Milles sobre un fondo negro. (L, 156)

Une caractéristique essentielle du Camp des Milles réside dans l'ampleur et la diversité de la production artistique réalisée par les internés malgré les privations et le manque de moyens. Cette production abondante s'explique incontestablement par la présence de nombreux artistes et intellectuels, dont certains bénéficient déjà d'une renommée internationale, tandis que d'autres ne seront reconnus qu'après la guerre. Sous prétexte d'évoquer les conditions de vie des protagonistes et les relations entre les artistes, la narration rend compte des dates-clés, des décrets, du nom des Ministres de l'époque, comme dans la partie où est expliqué que de nombreux amis se mobilisent pour demander la libération de Max Ernst. Paul Eluard écrit à Albert Lebrun (président de la République française de 1932 à 1940) ; Marie-Berthe Aurenche fait appel au sénateur Albert Sarraut (qui était aussi Ministre de l'Intérieur), son fils Jimmy depuis les États-Unis contacte des personnes influentes en France. Max Ernst finit par être libéré à Noël mais quelqu'un le dénonce peu de temps après et il est arrêté à nouveau par la gendarmerie. Leonora vit très mal les tensions liées aux événements politiques en France : « La situación ha cambiado. Los boches ya entraron y en las calles de Sedán la ansiedad puede cortarse con cuchillo » (L, 165). La percée de Sedan est une offensive décisive qui marque en mai 1940 la victoire imminente des Allemands et qui implique dans la narration le non-retour de Max. Les nerfs de la jeune Leonora sont durement

¹⁵⁶ Cf. *Des peintres au camp des Milles*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 24.

éprouvés à force de l'attendre : « – Max no tarda, fue al Pont Saint Esprit, pero como se desbordó el Ródano, el regreso se hace lento » (*L*, 161). Une amie de longue date, Catherine Yarrow, venue lui rendre visite et voyant que sa santé mentale décline de jour en jour, convainc Leonora de s'enfuir en Espagne car rester dans la maison de Max Ernst pourrait s'avérer dangereux¹⁵⁷. En réalité, c'est une manœuvre pour la livrer à un employé de son père, Harold Carrington, lequel veut la faire interner dans un hôpital psychiatrique.

2.1.5.2 L'Espagne franquiste

Leonora raconte la fuite de France de la jeune Carrington, la traversée illégale de la frontière et son passage à Madrid jusqu'à son internement dans un asile psychiatrique à Santander en Espagne :

[...] hileras de ataúdes bordean el camino. Seguro que son franceses masacrados por los nazis. La violencia de la guerra entra por cada uno de sus poros. Ve cadáveres amontonados cuyos brazos y piernas cuelgan fuera de camiones militares. [...] Leonora baja la ventanilla de nuevo y vocea : « ¡Los alemanes asesinan a Francia, todo huele a muerte ! ». Tiene razón, porque Perpignan es sede de un inmenso cementerio militar. (*L*, 167)

Cette description semble fondée sur l'excès, d'autant que la voie narrative nous décrit depuis plusieurs chapitres une Leonora très affectée par l'arrestation de son amant et qui sombre peu à peu dans la folie et dans un délire paranoïaque. Cependant, notons que le texte poniatowskien n'est pas totalement inventé et reprend cette description quasiment à l'identique de son texte autobiographique *Down Below*¹⁵⁸ :

Je voyais devant nous, sur la route, des camions avec des jambes et des bras qui pendaient à l'arrière, mais je n'étais pas sûre de moi [...]. Des files de cercueils bordaient la route, mais je ne trouvais aucun prétexte pour attirer leur attention sur ce sujet gênant. J'avais très peur : *Ça puait la mort*. C'étaient évidemment des cadavres de gens tués par les Allemands. J'ai appris depuis qu'il y avait, à Perpignan, un grand cimetière militaire¹⁵⁹.

Down Below est qualifié de texte aussi fiable qu'un document historique et Julia Salmerón compare son degré de crédibilité à celui des mémoires de l'ambassadeur britannique Samuel Hoare¹⁶⁰ :

¹⁵⁷ Dès juin 1940, des civils français s'exilent du Nord vers le Sud.

¹⁵⁸ Le texte anglais paraît en février 1944 dans le n°4 de la revue *VVV*. Il est intitulé *En bas* en français et *Memorias de abajo* en espagnol.

¹⁵⁹ Leonora Carrington, *En bas* (1945), Paris, Le Terrain vague, 1973, p. 14-15.

¹⁶⁰ Samuel Hoare, *Ambassadeur en mission spéciale*, Paris, Vent du Large, 1948. L'ambassadeur britannique Sir Samuel Hoare – Lord Templewood – exerça de 1940 jusqu'en octobre 1944 une action féconde, en maintenant l'Espagne hors du conflit. Il raconte des anecdotes et dresse des portraits de Franco, de Serrano Suner, de Jordana...

[...] los paralelismos entre el documento de Hoare (las memorias de un político) y la versión de la vida de Carrington en España contada en *Down Below* son extraordinariamente similares en lo que concierne a la atmósfera política y social de Madrid. Sus descripciones de primera mano de la vida en Madrid durante el verano de 1940 son históricamente válidas, proviniendo de dos ciudadanos británicos muy diferentes¹⁶¹.

Dans le texte original, la voix narrative émaille son récit de verbes de doute qui traduisent la prise de conscience de ses propres divagations : « j'étais certaine »¹⁶², « j'étais persuadée »¹⁶³, « je me convainquis que »¹⁶⁴, à l'image de la formulation « je n'étais pas sûre de moi »¹⁶⁵, alors que dans la fiction poniatowskienne, l'abandon des verbes exprimant le doute traduit la folie de la protagoniste. La voix narrative ne nous rapporte pas l'histoire de manière directe, mais traduit la collusion de l'Espagne franquiste avec l'Allemagne en basant tous les délires du personnage de Leonora sur la figure de Franco, d'Hitler et de ce qui est allemand. À l'hôtel Ritz de Madrid, quand elle fait la connaissance d'un Hollandais, Van Ghent, qui lui confirme pourtant son identité en lui tendant son passeport, elle réagit très violemment :

- ¡ Está plagado de esvásticas ! – se horroriza Leonora –. Usted está en el bando contrario y yo estoy exponiéndome.
- ¿ Cómo van a ser esvásticas ?
- ¡ Usted tiene relación con los nazis ! – Leonora gira de nuevo en su delirio. (*L*, 175)

Leonora est certes déséquilibrée et son obsession pour que la guerre cesse et d'alerter le monde du danger imminent – « [...] grita mientras descende a la calle : “¡Hitler va a destruirnos !” » (*L*, 178) – est portée à son paroxysme dans ce chapitre. Toutefois, son attitude traduit habilement la place que prennent les accords secrets germano-espagnols¹⁶⁶ dans le contexte historique. Cessent ensuite les références à l'Histoire de l'Espagne étant donné que Leonora est internée à l'hôpital psychiatrique de Santander pendant plusieurs mois. Elle ne reprendra le fil de la situation sociale et politique en Europe qu'au chapitre 29, intitulé « Renato Leduc », qui est le nom d'un ami, le poète et

¹⁶¹ Julia Salmerón, « Las memorias políticas de Leonora Carrington: *Down Below* », *Cartografías del yo : escrituras autobiográficas en la literatura de mujeres en lengua inglesa*, Madrid : Editorial Complutense, p. 159.

¹⁶² Leonora Carrington, *En bas*, *op.cit.*, p. 14.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁶ Vu les avancées des troupes allemandes en France, le 12 juin 1940, Franco annonce une nouvelle politique de non belligérance en prévision de la victoire d'Hitler. Ainsi, non seulement l'Espagne n'est plus neutre, mais elle soutient officiellement l'Allemagne.

diplomate mexicain qui accepte de l'épouser pour lui permettre de quitter l'Ambassade du Mexique au Portugal où elle s'est réfugiée¹⁶⁷.

Au même moment, María del Carmen Ruiz Sánchez, l'un des pseudonymes de Tina Modotti, cherche elle aussi à échapper à l'étau fasciste qui se resserre. Depuis 1936 et jusqu'à la fin de la guerre d'Espagne, elle s'occupe de l'organisation du SRI (Secours Rouge International)¹⁶⁸ et de l'évacuation vers l'étranger des orphelins de guerre. Après la victoire des Franquistes, Tina Modotti quitte l'Espagne. Sur les 37 chapitres qui composent *Tinísima*, neuf sections sont consacrées à la guerre civile espagnole. Elles ont une importance flagrante puisqu'elles occupent les chapitres 23 à 32, soit 172 pages sur 660. Chaque événement est accompagné du jour, du mois et de l'année. Contrairement à *Querido Diego...* qui ne répertorie que rarement des dates précises à l'intérieur de la narration, *Tinísima* en consigne 199 dans les sous-parties, sans compter celles contenues dans le corps du texte.

La valeur chronistique de certains passages du roman sera développée plus loin ; pour le moment, nous allons nous attacher à la datation qui participe de l'effet de réel que ce récit engendre. À l'intérieur de chaque section, les événements sont précédés d'une date, située à droite de la page et chacune des sections peut être ponctuée de plusieurs dates qui scandent le récit. Dans les chapitres sur la guerre civile, le narrateur fait état de cinquante-huit dates qui sont alignées à droite (comme dans un journal ou un compte rendu) et à l'intérieur du récit huit autres apparaissent. Les énumérations des dates sont parfois exhaustives, éminemment précises et minutieusement rapportées. La guerre civile est traitée très en détail depuis les causes du soulèvement (section 25) à l'exil des vaincus (26 à 32) et le contenu descriptif en est plus ou moins long. Le narrateur décrit le conflit à travers les lieux mythiques, les figures phares, les batailles légendaires, les ravages matériels et humains subséquents, les luttes intestines entre les partis et les acteurs politiques, le rôle de la presse, l'intervention allemande et soviétique et des Brigades Internationales.

¹⁶⁷ « A la embajada de México cada día llegaban más hombres, más mujeres, familias enteras a pedir salvoconductos » (*L*, 235).

¹⁶⁸ Pour plus de détails sur le SRI (Secours Rouge International), cf. <https://secoursrouge.org/histoire-du-secours-rouge206/>.

2.1.5.3 Les États-Unis

La famille Modotti vit dans une très grande pauvreté à Udine, en Italie. Le père, parti travailler aux États-Unis, fait venir Tina qui débarque à Ellis Island. La voix narrative décrit succinctement son arrivée le 8 juillet 1913 (*T*, 54) car les conditions d'accueil des immigrants en Amérique sont relativement connues. À 17 ans, la jeune fille trouve rapidement un emploi de couturière auprès de sa sœur dans le prestigieux magasin de mode I. Magnin, qui propose notamment les dernières créations de Paris. Sa grande beauté est vite remarquée, et elle est alors employée comme mannequin pour présenter les collections. En 1915, San Francisco accueille l'Exposition internationale Panama-Pacific officiellement organisée pour célébrer l'ouverture du canal de Panama, mais surtout pour fêter la reconstruction de la ville après le séisme de 1906. C'est là que Tina rencontre celui qui deviendra son mari en 1917, le peintre et poète Roubaix de l'Abrie Richey, dit « Robo ». C'est cette période de sa vie qui est retracée dans la section 9 : « Robo y Tina se habían conocido en 1915, en la Exposición Pan Pacific » (*T*, 125-126). La jeune femme s'ouvre à l'art et découvre les œuvres d'Edvard Munch et des futuristes italiens, ainsi que les photos d'Edward Weston qui est déjà un artiste reconnu. Un an plus tard, elle abandonne le métier de mannequin et se tourne vers une carrière théâtrale, jouant dans des opérettes médiocres données dans un théâtre italien local. Tina Modotti et Robo arrivent à Los Angeles à la fin de 1918 et après quelques petits rôles, elle obtiendra les rôles principaux dans deux films, *I Can Explain* et *The Tiger's Coat*. Pour Tina et Robo, Los Angeles ne se limite pas à Hollywood et au cinéma. Ils font partie d'un cercle d'avant-garde composé d'artistes, d'anarchistes et d'intellectuels, tous fascinés par l'art, le mysticisme oriental, l'amour libre et la révolution mexicaine. En 1921, lors de leurs réunions, elle rencontre le photographe Edward Weston, de dix ans son aîné. Elle devient d'abord son modèle, puis sa maîtresse. Robo et Weston sont invités à exposer à Mexico par le directeur de l'Académie des Beaux-Arts, le poète Ricardo Gómez Robelo, ville où Tina Modotti les rejoindra en 1922.

Leonora, s'est exilée à New York, comme un grand nombre de ses amis surréalistes. Cinq chapitres sont consacrés à sa présence aux États-Unis, principalement à New York qui donne d'ailleurs son titre au chapitre 32. Comme à l'accoutumée, le narrateur précise le lieu de résidence qu'elle partage avec Renato Leduc lors de son

départ du Portugal : « Viven en el 306 de la calle 73 Oeste 73, en Manhattan » (*L*, 261). Selon l’auteure, cette précision excessive est « algo ligado al periodismo, seguramente, es un entrenamiento de decir dónde vive tal o cual persona »¹⁶⁹.

La ville de New York est une extension de Paris étant donné que l’avant-garde artistique européenne s’y est exilée¹⁷⁰ grâce – entre autres – à la mécène et richissime collectionneuse d’arts Peggy Guggenheim. C’est chez le galeriste Pierre Matisse que les surréalistes se retrouvent dès 1942, ils prennent le thé chez Tiffany’s (*L*, 262) et partent en week-end à Coney Island (*L*, 266). Les chapitres 33 et 34 dépeignent la vie dans cette ville : « Leonora gira bajo los rascacielos, se extasía con esta nueva vida fuerte y rápida que la marea » (*L*, 267), où elle finit par s’ennuyer car Renato est toujours absent. Tout ce qui a trait à cette ville est relié à l’art, aux expositions notamment. Les descriptions des particularités de l’espace urbain sont très sommaires et se réduisent à une énumération de lieux ou de rues. Au chapitre 55 par exemple, le narrateur revient sur le bien-être que procurent au personnage de Leonora les longues promenades : « Recorre la avenida Madison, la avenida del Parque, la avenida Lexington, la Quinta Avenida. Camina de la Calle Novena a la Trigésima sin cansarse » (*L*, 477). Le chapitre 56 fait mention de ses allers-retours Mexique-États-Unis pour rendre visite à ses fils ; Pablo habite à Richmond en Virginie, et Gaby à San Diego en Californie. Dans le récit, les localisations topographiques sont limitées au nom de la ville, parfois au nom de la rue sans plus de développement, ce qui ne crée pas d’empathie particulière avec les États-Unis, contrairement au Mexique.

2.1.5.4 Le Mexique

Dans *Leonora*, le Mexique est essentiellement celui de la ville de Mexico où Leonora vit une grande partie de sa vie, c’est pour cette raison que la narration s’y rapportant s’étend sur 21 chapitres (35 à 56). À leur arrivée au Mexique, Renato et Leonora s’installent dans une maison à Mixcoac (au nord-est de CDMX), le narrateur précisant même le numéro de l’appartement dans lequel ils emménagent ensuite (*L*, 289) ; il cite également la rue Río Lerma 71 dans le quartier Cuauhtémoc où se trouve l’Ambassade de Grande-Bretagne. Les endroits où Leonora se rend fréquemment sont ainsi précisément localisés.

¹⁶⁹ Cf. Annexe 8, p. XXII.

¹⁷⁰ Cf. troisième partie, p. 256.

Le lecteur découvre aussi des régions plus éloignées et méconnues comme le village de Taninul ou de Xilitla dans la Huasteca (située au nord-est du pays) où Edward James, le mécène et grand ami de Leonora, a construit ses sculptures dans un jardin botanique :

Xilitla es un pueblo cafetero en la Huasteca potosina, protegido por la Sierra Madre Oriental, con casas de madera y techos de dos aguas. James se adentra en un bosque de lluvia y descubre un pequeño paraíso al que llaman Las Pozas porque en el río Transuilín se forman pozas de agua clara. (L, 388)

Le Chiapas est évoqué à la fin du roman lorsque Leonora part en immersion afin de trouver l'inspiration pour la fresque *El mundo mágico de los Mayas* que lui a commandée Ignacio Bernal, le directeur du Musée National d'Anthropologie. Elle réside chez Gertrudis Duby Blom, dans sa maison *Na'Bolom* où son mari Frans Blom recevait les Indiens lacandons et le sage *Chan K'in* qui protégeait les forêts chiapanèques. Le narrateur ne s'attarde jamais sur des descriptions précises des lieux ou de la nature, mais utilise des données géographiques reconnaissables pour digresser sur les traditions, les coutumes, les croyances : « Xólotl era un dios capaz de transformarse en muchos seres dobles con tal de no morir hasta que se quedó pasmado en su última mutación. El sol necesitaba la sangre de los dioses y como Xólotl huyó, lo convirtió en un pez monstruoso » (L, 435-436).

Lorsque les personnages évoluent dans un pays, par exemple Leonora au Mexique, la situation politique ou sociale des autres, pourtant développée longuement dans *Tinísima*, passe presque inaperçue : « Sólo un hecho oscurece la fogosidad del ambiente, la Guerra Civil española, que Picasso abofetea con su Guernica, exhibido en París. En la casa de Cornualles comentan más el mural que la guerra » (L, 80). Au Mexique les artistes sont visiblement plus absorbés par les manifestations artistiques mondaines que par la guerre civile espagnole. À l'inverse, deux épisodes historiques majeurs de l'histoire mexicaine sont abordés et rigoureusement datés, le massacre de Tlatelolco (1968) et le tremblement de terre de 1983. Le récit sur le séisme n'occupe que la moitié du chapitre 55 alors que le chapitre 53, « Díaz Ordaz, Chin, Chin, Chin... », relate les circonstances de la répression meurtrière du mouvement de contestation. La voix narrative rapporte que depuis trois mois les étudiants manifestent dans les rues et s'organisent pour s'opposer à la politique du gouvernement qui finit par riposter : « [e]l 18 de septiembre, el ejército entra a la Universidad, detiene a funcionarios, secretarias y estudiantes » (L, 459). Le 2 octobre 1968, un meeting est

organisé par le Conseil national de Grève sur la Place des Trois Cultures. À dix-huit heures, au moment où le meeting prend fin, un hélicoptère de l'armée lance un feu de Bengale ; les francs-tireurs du *Batallón Olimpia* tirent sur les étudiants : « Todo iba bien hasta que un helicóptero sobrevoló la plaza. Tiró dos bengalas verdes, se desató la balacera y corrí hacia la avenida » (*L*, 461). La narration condense ici une suite d'épisodes alors que, dans d'autres passages, ce sont les éléments biographiques qui dominent¹⁷¹.

Dans *Tinísima*, Tina Modotti réside au Mexique de 1922-1939 puis de 1939 à 1942. Elle y effectue un premier séjour pour enterrer son mari Robo, qui avait contracté la variole, puis rentre précipitamment aux États-Unis lorsqu'elle apprend la maladie et le décès de son père quelques semaines plus tard. En 1923, elle retourne au Mexique où elle compte séjourner un certain temps puisque Edward Weston s'est engagé à lui enseigner la photographie en échange de son aide au studio ; elle devient donc officiellement son assistante. En 1926, elle sillonne le Mexique avec Edward Weston et le fils aîné de ce dernier, Brett, prenant des photos pour illustrer le livre d'Anita Brenner *Idols Behind Altars*¹⁷² (*Des idoles derrière les retables*), une réflexion sur l'art moderne mexicain et ses sources traditionnelles et précolombiennes (*T*, 211-12). Guadalajara, Celaya, Guanajuato : à nouveau, les villes ne sont qu'un prétexte pour aborder le contexte historique comme la rébellion des *Cristeros* qui occupe plusieurs pages de la section 13. La narration renseigne sur les pratiques secrètes des Mexicains catholiques qui se réunissaient dans des caves pour communier et prier : « [l]as entrañas de México huelen a nardos ; en sus intestinos arden los cirios » (*T*, 210).

Après leur périple à travers le Mexique, Weston souhaite retourner auprès de sa famille aux États-Unis alors que Tina Modotti s'implique politiquement et socialement¹⁷³. Sur le sol mexicain, elle mène de front son œuvre personnelle, les photographies de travaux d'artistes nationaux destinées à la publication de livres d'art et une activité de photographe plus alimentaire, réalisant de nombreux portraits en studio pour la riche bourgeoisie de la capitale. Depuis 1924, elle collabore au journal *El Machete* où elle traduit des articles de l'italien et pour lequel elle réalise des travaux de photojournalisme. *El Machete* est le journal du parti communiste mexicain, dont le

¹⁷¹ Cf. *La noche de Tlatelolco*, *op.cit.*

¹⁷² Anita Brenner, *Idols behind altars*, New York, Paison and Clarke, 1929.

¹⁷³ Elle aide les réfugiés qui ont fui les persécutions politiques en Italie par l'intermédiaire du Secours Rouge International.

comité éditorial est composé de Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros et Diego Rivera. Elle se rapproche de Xavier Guerrero, qui assiste Diego Rivera, lorsqu'elle pose pour les fresques à Chapingo. Elle en tombe amoureuse une fois que ses idées sur l'art et la politique s'affirment. Elle lui écrit d'ailleurs : « [t]ú fuiste quien me abrió los ojos, tú fuiste quien me ayudó en el momento en que sentía que bajo mis pies se había empezado a tambalear el puntal de mis viejas convicciones » (*T*, 93). La narration s'attache à décrire les activités de Xavier Guerrero qui tournent essentiellement autour du journal et de la peinture plutôt qu'à sa relation avec Tina. Il lui fait voir les choses différemment, l'encourage et l'incite à un activisme plus important¹⁷⁴ jusqu'à ce que le comité central du parti mexicain l'envoie à Moscou pour y passer trois ans dans une école du Komintern.

Elle participe au « Front uni pour Sacco et Vanzetti »¹⁷⁵ et fait la connaissance de deux hommes qui marqueront sa vie. D'abord Julio Antonio Mella, puis un Italien, Vittorio Vidali, envoyé par Moscou sous le nom d'Enea Sormenti et qui s'occupe de distribuer des fonds pour les prisonniers politiques, coordonnant également les activités du Secours Rouge International.

Modotti poursuit son travail de traductrice et photographe à *El Machete* et elle est très souvent en contact avec Julio Antonio Mella, le jeune révolutionnaire cubain en exil qui en est rédacteur en chef. Ils tombent éperdument amoureux. À cette période, Tina n'effectue pas de déplacements dans le pays ; aussi les sections relatives à leur relation amoureuse ne contiennent-elles que très peu de références topographiques, excepté celle du siège du *Machete* : calle de mesones, 54 (*T*, 34), et de leur domicile, fréquenté par les exilés cubains : Abraham González, 31. En 1928, Tina Modotti doit faire face à un procès où on l'accuse d'être complice de l'assassinat de Mella et malgré un véritable harcèlement policier et médiatique, elle est acquittée. Le narrateur renoue avec les allusions géographiques lors du séjour du personnage dans le sud du Mexique. Comme dans *Leonora*, le récit s'intéresse à une contrée isolée et méconnue du Mexique, Juchitán, dans l'isthme de Tehuantepec, décrit à travers les éléments naturels : « [l]os platanos, la hamaca en la terraza, los flamboyanes, el ruido reconfortante y eterno de las chicharras y otros murmullos de la tierra que no se oyen en la ciudad » (*T*, 112).

¹⁷⁴ En 1927, elle fait partie du comité « Ne touchez pas au Nicaragua », elle accueille chez elle des meneurs du parti communiste mexicain et des exilés d'Amérique Latine. Elle adhère au PCM en 1927.

¹⁷⁵ Le gouvernement des États-Unis s'apprête à exécuter les deux anarchistes italiens Nicolas Sacco et Bartolome Vanzetti dont la culpabilité concernant des braquages est controversée.

Après son séjour dans ce havre de paix, Tina Modotti est expulsée en 1930 par le gouvernement¹⁷⁶, mais revient au Mexique en 1939 après la victoire de Franco, où elle vit sous la fausse identité de Carmen Ruiz Sánchez. En 1940, le président Lázaro Cárdenas annule l'ordre d'expulsion qui la frappe. Elle entreprend quelques déplacements dans le pays comme elle avait coutume de le faire dans les années 20¹⁷⁷ : « Vittorio nunca ve a Tina mejor que cuando regresa de su viaje a Michoacán, Tlaxcala, Puebla y Veracruz » (*T*, 633).

Dans les trois ouvrages, la recreation d'un espace spatio-temporel fidèle et reconnaissable est fondée sur l'existence d'une réalité référentielle précise et identifiable dont l'objectif premier est de consolider la vraisemblance et de tendre vers la véracité. Les éléments extratextuels deviennent des composants textuels. Elena Poniatowska s'est beaucoup documentée et souhaite être le plus précise possible, comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises. Il ne s'agit pas d'une énumération destinée à faire montre d'un sérieux travail de documentation, mais d'une particularité de son écriture. Elle n'insère pas de notes de bas de page contenant des références bibliographiques comme Tomás Eloy Martínez dans *Santa Evita*¹⁷⁸, mais introduit à l'intérieur du récit des documents authentiques¹⁷⁹ diversement identifiables, que certains qualifient de sources fiables, voire de manuels d'histoire. Lors de notre entretien, Sara Poot Herrera¹⁸⁰ nous a livré sa vision de l'ensemble de l'œuvre d'Elena Poniatowska :

RBF: – *Tinísima* es una novela [...] pero tiene algo que ver con un libro histórico.

SPH: – Sí, Elena te da esa parte de la historia que la historia oficial no tiene. ¿Tú quieres saber de Nahuí Olín?, lees a Elena Poniatowska. Muchos libros de historia podrían ser sustituidos por sus libros. Son manuales.

RBF: – Pero no puede ser, por ser ficción la mayoría de las veces.

SPH: – ¿Cuál es la realidad, si la realidad también es otra ficción?¹⁸¹

Ces propos valorisants de Sara Poot Herrera tendent à effacer la frontière entre le supposé mensonge de la fiction et la supposée vérité des manuels, à faire du roman une version valide de la vérité. Elle met au même niveau des manuels d'histoire destinés à

¹⁷⁶ Au début de 1930, les membres du Parti communiste mexicain sont l'objet d'une répression sévère car on leur attribue la responsabilité d'un attentat contre le président. Conformément à l'article 33 de la Constitution mexicaine, qui permet au gouvernement de se débarrasser des ressortissants étrangers indésirables, Tina Modotti est arrêtée et expulsée.

¹⁷⁷ Elle ne prend plus de photographies, elle se contente d'accompagner Constancia de la Mora qui écrit un livre sur le Mexique.

¹⁷⁸ Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, Madrid, Alfaguara, 2002.

¹⁷⁹ Cet aspect sera longuement développé dans la deuxième partie de notre travail.

¹⁸⁰ Sara Poot Herrera est une universitaire mexicaine qui enseigne la littérature mexicaine contemporaine au Département d'espagnol et de portugais de l'Université de Santa Barbara en Californie.

¹⁸¹ Entretien réalisé à Mexico, au domicile de Sara Poot Herrera, le 08/08/2014 par Rachel Bisson-Fradet.

l'enseignement et à l'apprentissage et certains romans de son amie, ce qui n'est pas la prétention d'Elena Poniatowska. Une des tâches – plus humble – que l'auteure mexicaine s'assigne, est de faire connaître certains événements et certaines personnalités. C'est cette orientation qui va nous permettre à présent d'envisager une autre catégorie générique où ranger peut-être *Tinísima*, dans la littérature de témoignage, où l'histoire individuelle retrace l'Histoire nationale dans laquelle elle prend place.

2.2 *Tinísima*, un roman-témoignage ?

Nous postulons que *Tinísima* s'intègre par certains aspects dans la littérature de témoignage. En effet, Elena Poniatowska ne s'en tient pas seulement au discours historique¹⁸², qui finalement n'est qu'un prétexte, mais s'attache aux témoignages des « sans voix », des gens du peuple, à l'histoire des individualités, comme celle de Josefina Bórquez qu'elle a relatée dans *Hasta no verte Jesús mío*. Nous allons revenir sur l'émergence du genre en Amérique Latine à partir des années 60 notamment à Cuba, en Argentine et au Mexique, avant de souligner la valeur qu'Elena Poniatowska accorde au témoignage et ainsi, de suggérer des pistes de convergence entre *Tinísima* et ce genre.

2.2.1 Émergence et description du genre, quelques exemples représentatifs

C'est d'abord à Cuba que ce genre prend son essor avec Miguel Barnet, un ethnologue et écrivain dont l'œuvre majeure est *Biografía de un cimarrón*¹⁸³. Esteban Montejo, le héros de cette première pratique de l'écriture d'un témoignage, est un ancien esclave marron puis soldat *mambi* des guerres de l'Indépendance. Les entretiens avec le vieil homme se sont déroulés sur plusieurs années et ce récit de vie autobiographique, reconstruit, à travers un long monologue, des événements de son existence qui donnent des informations sur une période de l'histoire cubaine peu documentée. Esteban Montejo renseigne sur la fin de la colonisation espagnole, notamment sur les conditions de vie dans les baraquements où logeaient les ouvriers noirs à la fin de l'esclavage et sur l'exploitation dont ils étaient victimes.

¹⁸² Le résultat pourrait constituer une écriture contre-hégémonique du politique et de l'historique.

¹⁸³ Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón* (1966), La Habana, Academia, 1996.

En Argentine, le journaliste et écrivain Rodolfo Walsh est aussi un précurseur du genre avec le roman-document *Operación masacre*¹⁸⁴ qui naît de son enquête sur la répression d'un putsch au cours duquel plusieurs civils ont été clandestinement exécutés. D'autres œuvres plus tardives, mais non moins reconnues, comme *Me llamo Rigoberta Menchú*¹⁸⁵ de Elizabeth Debray-Burgos¹⁸⁶ pour le Guatemala et *Si me permiten hablar*¹⁸⁷ de la journaliste brésilienne Moema Viezzer, en Bolivie, sont aussi des ouvrages basés sur des entretiens, néanmoins, cette fois, ce sont des femmes du peuple, issues de minorités, qui prennent la parole. Force est de constater que le rédacteur du roman-témoignage est un écrivain expérimenté (scientifique, journaliste, anthropologue ou littéraire) qui rapporte une histoire personnelle préalablement racontée à l'oral par un témoin. Le produit relève d'un mélange de reportage journalistique, d'histoire orale et de recherches ethnologiques et sociologiques.

2.2.2 Le particularisme d'Elena Poniatowska

Au Mexique, Elena Poniatowska est une figure emblématique de la littérature de témoignage dans la mesure où la quasi totalité de ses textes sont testimoniaux. Systématiquement, elle allie les techniques narratives, l'essai anthropologique et la critique journalistique, ce qui est à rapprocher de la définition que donne Miguel Barnet lorsqu'il définit ce type de littérature :

La primera característica que debe poseer toda novela-testimonio es: proponerse un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolo por boca de uno de sus protagonistas más idóneos. [...] otro punto que considero importante para la ejecución de la novela-testimonio: la supresión del yo, o si no la supresión, la discreción en el uso del yo [...] ; contribuir al conocimiento de la realidad, imprimirle a ésta un sentido histórico. Éste es otro rasgo indispensable de la novela-testimonio¹⁸⁸.

Le roman-témoignage relève de ce désir de faire intervenir et d'entendre les voix du peuple à travers le témoignage direct ; la narration rapporte des faits réels et retranscrit un récit oral. Elena Poniatowska y accorde également une importance capitale et manie les personnes de la narration avec beaucoup d'habileté. *Tinísima* n'est pas de façon exclusive un roman-témoignage, mais intègre certaines modalités qui le rapproche de ce

¹⁸⁴ Rodolfo Walsh, *Operación masacre* (1957), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2008.

¹⁸⁵ Elisabeth Debray-Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.

¹⁸⁶ Elle est d'origine vénézuélienne et anthropologue de formation.

¹⁸⁷ Moema Viezzer, « *Si me permiten hablar* ». *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, México, Siglo veintiuno, 1982.

¹⁸⁸ Miguel Barnet, « La novela testimonio : socio-literatura », *Unión* 4 / 69, p. 108-110.

genre. C'est toujours l'intergénéricité qui gère la réflexion. Le roman est à la troisième personne, mais surgissent çà et là des phrases ou des passages à la première personne¹⁸⁹. Comme dans le roman-témoignage, l'utilisation du style direct est un pacte de lecture implicite à travers lequel le lecteur déduit que le discours est retranscrit tel qu'il a été dit, ce qui produit un effet de fidélité aux paroles originelles. L'auteure elle-même confirme que « intenté pasar a la literatura testimonios, palabras de entrevistas, y también lo que yo leía en los periódicos. Si parece un español antiguo es sobre todo por eso »¹⁹⁰, et elle attire l'attention sur le biais de cette fidélité qui pourrait entraver la lecture à cause des expressions démodées. La dimension auditive dans *Tinísima* passe également par les tournures familières ou les mexicanismes : « [a]púrate Esteban, tráelo ya » ou encore « [y]o me quedo mano [...] » (T, 523), ou « [l]es parece una cobardía permanecer sentados haciéndose pendejos oyendo pinches discursitos [...] » (T, 524). À l'instar de l'auteur-scripteur du roman-témoignage qui foisonne de mots de la langue populaire (mots déformés, gros mots, tournures, régionalismes) ayant pour vocation de formuler la mémoire collective, Elena Poniatowska varie les registres de langue pour caractériser ses personnages et s'approprie les voix des personnes interviewées comme une stratégie discursive¹⁹¹ pour créer une narration convaincante.

2.2.3 Ses professions antérieures : incidences sur son travail d'écrivaine

Son métier de journaliste à *Excelsior* puis d'écrivaine a amené Elena Poniatowska à fréquenter ou à interviewer de nombreuses personnalités qui ont connu Angelina Beloff, Tina Modotti ou Leonora Carrington afin de réunir sa matière première. La technique est très proche de celle des scripteurs des récits de vie. Les chercheurs spécialistes ou les anthropologues¹⁹² et sociologues de formation arrivent sur leur terrain ou dans le groupe à étudier avec un plan bien défini, une grille précise du champ que leur enquête va couvrir ; d'autres chercheurs travaillent avec un guide d'entretien. Elena Poniatowska est journaliste professionnelle et connaît tous ces

¹⁸⁹ Les changements de narrateur et les transcriptions des voix sont étudiées dans notre deuxième partie. Cf. p. 104-113 et p. 128-134.

¹⁹⁰ Michael K Schuessler, *Elenísima, Ingenio y figura de Elena Poniatowska* (2003), México, Editorial Planeta Mexicana, 2009, p. 285.

¹⁹¹ Nous nous interrogerons sur ce recours au discours conversationnel qui, comme le fait remarquer Daniel Vives, « [...] engage non seulement une déconstruction du pouvoir de la parole et de la parole du pouvoir mais également une métaécriture qui interroge les fondements mêmes de la création fictionnelle [...] » (Daniel Vives, *Études conversationnelles, Les cahiers du CRIAR*, n°23, Rouen, PURH, 2006, p. 7)

¹⁹² Comme Ricardo Pozas au Mexique avec *Juan Pérez Jolote* (1948).

ressorts¹⁹³, mais elle ne se comporte pas comme une anthropologue ou une sociologue lors des entretiens¹⁹⁴. Il est souvent fait état de son habilité d'intervieweuse, sa particularité étant de jouer la naïveté, technique qui lui a souvent valu – selon les critiques – des confessions ou de véritables révélations lors des entretiens :

Ella creó un personaje de entrevistadora que la consagraria : la graciosa impertinente, metiche implacable, que llegaba a todas partes con preguntas aparentemente tontas con las que terminaba acorralando a sus entrevistados. [...] Más de un político encumbrado se arrepintió de haberle dado una entrevista porque, debajo de esa apariencia de chamaquita simpática y torpe, llevaba una bomba entre sus preguntas¹⁹⁵.

Ses interviews ont été rassemblées dans *Palabras cruzadas* (1961) et dans les sept volumes qui composent *Todo México*, où elle puise son inspiration en reprenant le contenu de certains entretiens, reproduit (quasi à l'identique) dans les romans. Le lecteur rattache le récit à la réalité dans la mesure où une multitude de personnages a fait partie de la vie professionnelle ou personnelle de l'auteure tout en ayant conscience que le romancier s'en affranchit pour produire une autre version liée à sa liberté créatrice, instituant ainsi de nouvelles configurations des possibles. Elena Poniatowska reconnaît qu'elle n'a réalisé qu'une seule interview de Leonora Carrington et que les autres informations émanent de leurs conversations privées qu'elle s'empressait de recopier quand elle rentrait chez elle¹⁹⁶. La transcription de ces paroles est la plus fidèle possible mais nous ne sommes pas en mesure de confronter le texte à ses notes personnelles alors qu'il est aisé de prouver que certains passages de *Tinísima* reproduisent des témoignages oraux¹⁹⁷.

2.3 *Tinísima* : une chronique¹⁹⁸ ?

Les événements historiques peuvent être retracés par des acteurs de l'époque¹⁹⁹ à travers l'oralité. Depuis les années 70, la façon dont les faits sont appréhendés prévaut

¹⁹³ Elena Poniatowska a travaillé aux côtés d'Oscar Lewis et dit avoir beaucoup appris de la technique de travail de cet anthropologue.

¹⁹⁴ Excepté pour la réalisation du roman-témoignage *Hasta no verte Jesús mío* (1969).

¹⁹⁵ Guillermo Sánchez Cervantes, « Poniatowska : La Princesa Roja », *Gato Pardo*, octobre de 2011.

<http://www.gatopardo.com/reportajes/poniatowska-la-princesa-roja/> Consulté le 18/08/2014.

¹⁹⁶ Cf. Annexe 8, p. XXI. Cet aspect sera développé p. 131-132.

¹⁹⁷ Nous avons pu comparer certains passages de *Tinísima* à des entretiens auxquels Elena Poniatowska nous a donné accès. Cet aspect intertextuel sera développé dans la deuxième partie.

¹⁹⁸ Nous reprenons ici, sensiblement remaniés, des arguments développés dans notre communication « Le genre chronistique dans *Tinísima* d'Elena Poniatowska » au 14^{ème} Colloque International du CRICCAL 2014, Paris, du 23 au 25 octobre 2014, dans la thématique : La chronique latino-américaine (19^{ème}- 21^{ème} siècles).

sur le genre qui les aborde. Une œuvre, pour être recevable, n'a pas besoin d'être irréprochable d'un point de vue historiographique, comme c'est le cas depuis le XVI^{ème} siècle avec les Chroniques par exemple, considérées tant d'un point de vue littéraire qu'historique. D'ailleurs, la chronique constitue, au même titre que la fiction historiographique, une des modalités du récit de l'Histoire.

2.3.1 La chronique dans la production d'Elena Poniatowska

Le nom d'Elena Poniatowska côtoie ceux des chroniqueurs mexicains contemporains comme Carlos Monsiváis, Ricardo Garibay, José Emilio Pacheco, Jorge Ibargüengoitia, Paco Ignacio Taibo II, Juan Villoro. Nous avons mentionné dans l'introduction que l'auteure mexicaine s'est initiée très tôt à la chronique avec *Todo empezó el domingo*²⁰⁰ (1969), *La noche de Tlatelolco*, *Fuerte es el silencio* (1980) et *Nada, Nadie* (1988), ces deux derniers ouvrages étant selon Carlos Monsiváis « [...] dos libros extraordinarios del género »²⁰¹. Dans *Fuerte es el silencio*, certains événements de l'histoire mexicaine sont abordés comme la vie précaire de « los ángeles de la ciudad », les immigrés, le mouvement étudiant de 1968, la grève de la faim des mères des prisonniers, la rébellion du quartier Rubén Jaramillo à Cuernavaca. Cette chronique est accompagnée de photographies qui illustrent les faits comme dans *Nada, Nadie, las voces del temblor* qui rapporte, à travers les voix des survivants, l'horreur qui a suivi les terribles tremblements de terre du 19 et 20 septembre 1985 dans la ville de Mexico. La chronique est un genre que l'auteure mexicaine manipule avec aisance, c'est pourquoi nous montrerons dans la deuxième partie de notre travail comment elle s'immisce dans ses œuvres fictionnelles. Ainsi, afin de montrer en quoi *Tinísima* peut être qualifiée de « ornithorynque de la prose »²⁰², nous reprendrons préalablement les caractéristiques de

¹⁹⁹ Ce processus d'anamnèse est difficile pour le témoin et peu importe à l'écrivain si son modèle oublie volontairement ou pas. Le narrateur ne prend pas en compte ces éléments et se contente de reprendre ce qui est relaté. De la même manière, le lecteur tient pour réel ce qui lui est présenté.

²⁰⁰ Dans le supplément dominical du journal *Novedades*, Elena Poniatowska rédige des chroniques, illustrées par Alberto Beltrán, sur les coutumes et les événements qui ont lieu le dimanche dans la capitale mexicaine.

²⁰¹ Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (1979), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Era, 2006, p. 112.

²⁰² La chronique est qualifiée de « ornitorrinco de la prosa » par Juan Villoro dans l'article consultable sur : <http://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa>.

« De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos

la chronique énoncées par Darío Jaramillo Agudelo dans son *Anthologie*, qui corroborent l'aspect chronistique de certains passages :

En cuanto a las maneras de reconocerla, la crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales²⁰³.

2.3.2 Une subjectivité assumée ?

Selon Darío Jaramillo Agudelo, le genre implique donc l'usage de la première personne du chroniqueur. Même si *Tinísima* est écrit à la troisième personne et que la voix narrative est hétérodiégétique, sous ses traits se cache l'auteure. Françoise Léziart est d'ailleurs convaincue que « [c]omme le chroniqueur est témoin et acteur de ce qu'il raconte, il peut feindre de faire parler quelqu'un »²⁰⁴, affirmation partagée par Sara Poot Herrera qui, lors d'un entretien, nous a répété à maintes reprises qu'elle « entendait » la voix d'Elena Poniatowska dans bon nombre de ses ouvrages. Toutes deux sont amies de longue date et il s'agit là de ressentis qui échappent au critique comme au lecteur, mais qui constituent une information précieuse nous permettant de confirmer l'implication directe de l'auteure dans son roman comme le ferait un chroniqueur. Elena Poniatowska se sert de la voix narrative hétérodiégétique : « Los anarquistas no quieren tomar el poder sino anular todo el poder » (*T*, 513), ou exprime son point de vue par le biais du discours direct attribué à un personnage : « [q]uiero mi independencia, quiero un nombre para mí ; no quiero ser la sombra de Capa, la propiedad de Capa » (*T*, 511). Ces paroles de la photographe allemande Gerda Taro à Tina Modotti ressemblent à celles qui émaillent les discours d'Elena Poniatowska lors de ses apparitions officielles²⁰⁵.

2.3.3 La preuve par l'image

Une autre condition définitoire de la chronique réside dans la relation de faits véridiques dont *Tinísima* rend compte par les éléments en prise directe avec l'exactitude

entendidos como debate: la “voz de proscenio”, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona ».

²⁰³ Darío Jaramillo Agudelo, « Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno », *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 16.

²⁰⁴ Françoise Léziart, *La chronique au Mexique : Un genre littéraire ?*, Thèse de doctorat, Paris III, 1992, p. 731.

²⁰⁵ Ou encore dans les entretiens. Cf. Walescka Pino-Ojeda, *op. cit.*, p. 70 : « [...] yo nunca le he dado ningún valor al estatus, a ser la “señora de”, que existe mucho en América Latina. A mí, ser la señora de” no me importaba nada [...] ».

factuelle au moyen d'un collage hétéroclite. Nous avons précédemment relevé l'utilisation de documents historiques, l'insertion des entretiens dans la narration ou la mention de références topographiques et historiques, connues de tous. Il nous faut ajouter l'inclusion de photographies au fil de l'ouvrage.

L'imbrication du matériel photographique dans le texte est originale dans la mesure où elle est génériquement liée à la chronique ; renforçant ainsi l'hybridité générique de *Tinísima*. Cette insertion a plusieurs intérêts, variables en fonction de l'intention du texte. La photographie peut servir à authentifier, à retranscrire une ambiance, à annoncer un événement ou peut encore servir de maillage entre les chapitres.

Dans *Tinísima* la photographie est omniprésente, et ce dès la page de couverture qui reproduit le cliché d'une femme identifiable comme Tina Modotti et constitue une mise en lien directe avec l'Histoire référencée, comme nous l'avons expliqué plus haut. D'autre part, trente-sept photographies²⁰⁶ ouvrent chaque section du roman²⁰⁷ et apportent une valeur documentaire dans la mesure où elles augmentent le caractère authentique du récit. Ce phénomène est renforcé par la signature de grands photographes-reporters comme Robert Capa, Gerda Taro et Chim Seymour qui rattachent le récit à la réalité. Cette véracité des faits ainsi attestée par l'image est d'autant plus patente avec les photographies qui illustrent les neuf sections relatant les événements de la guerre d'Espagne²⁰⁸ comme si elles étaient des photos-reportage. L'histoire iconique en noir et blanc est accompagnée des titres et rend compte de l'enchaînement des épisodes historiques : « Voluntarias en un hospital, Madrid »²⁰⁹, « Hacia el Frente »²¹⁰, « Bombazo en Madrid »²¹¹, « La vida bajo las bombas »²¹², « Brigadas Internacionales en la casa de Campo de Madrid »²¹³, « II Congreso de Intelectuales. Valencia »²¹⁴, « Despedida de las Brigadas Internacionales »²¹⁵, « Adiós a las armas en la frontera francesa »²¹⁶, « Campos de concentración en Francia »²¹⁷.

²⁰⁶ Certaines sont consultables dans l'annexe 4, p IV-V.

²⁰⁷ Cet aspect sera repris dans la deuxième grande partie, p. 168-174.

²⁰⁸ Elles ont une importance flagrante puisqu'elles rythment les chapitres 23 à 32, soit 172 pages sur 660.

²⁰⁹ Chapitre 24, p. 422, Archive privée.

²¹⁰ Chapitre 25, p. 444. Photographie de Robert Capa.

²¹¹ Chapitre 26, p. 456. Archive privée.

²¹² Chapitre 27, p. 477. Archive privée.

²¹³ Chapitre 28, p. 493. Photographie de Robert Capa.

²¹⁴ Chapitre 29, p. 516. Photographie de Gerda Taro.

²¹⁵ Chapitre 30, p. 538. Photographie de Robert Capa.

²¹⁶ Chapitre 31, p. 555. Photographie de Chim Seymour.

Elena Poniatowska a ainsi pour habitude d'insérer des images qui illustrent les faits. Elle enchâsse des photographies dans le corps du texte dans *Nada Nadie* ou *Fuerte es el silencio* alors que dans *la Noche de Tlatelolco*, elles figurent au début de l'ouvrage, technique fréquemment utilisée dans la chronique journalistique. Dans *Tinísima*, les photographies accompagnent les textes et induisent une autre lecture, visuelle, enchâssée dans le récit. Dans le roman, les images ont plusieurs fonctions. Parfois, elles introduisent un épisode qui va être développé au fil du chapitre, d'autres fois, elles constituent une sorte de renvoi, de preuve de ce qui a été ou sera énoncé. Dans les chapitres consacrés à la guerre civile espagnole, le processus élaboré par l'auteure est intéressant dans la mesure où elle aurait pu se contenter de choisir une image violente qui aurait reflété les événements tragiques dont le rôle aurait été de corroborer la narration. Or, le choix d'Elena Poniatowska s'est porté sur des images d'archives et aussi sur des photographies de photographes renommés ainsi que nous l'avons mis en valeur.

À travers l'étude de deux clichés, nous allons voir comment les photographies interagissent avec le texte. Pour commencer, nous allons nous attacher à l'une des photographies de Robert Capa, celle qui ouvre la section 25 intitulée « Hacia el frente »²¹⁸. Il est de notoriété publique que ce photographe-journaliste étatsunien²¹⁹ s'est spécialisé dans le reportage de guerre. Robert Capa est envoyé sur le front espagnol par les revues communistes *Vu* et *Regards* avec son assistante Gerta Pohorylle²²⁰, et il prend là un cliché qui deviendra célèbre : « Mort d'un soldat républicain ». La photographie « Hacia el frente » est en noir et blanc et représente des soldats. Contrairement à « Mort d'un soldat républicain », elle ne véhicule pas un sentiment de mort mais d'espoir. Elle est en format paysage horizontal, légèrement prise en contre-plongée. On y voit des hommes en uniforme aux fenêtres des wagons d'un train sur lequel se détachent des inscriptions en lettres capitales blanches qui sont une consigne de la Unión de Hermanos Proletario (UHP) : « Jurad sobre estas letras, hermanos, antes morir que consentir tiranos »²²¹. Ces soldats sont accoudés aux fenêtres d'un train en partance pour le front. Ils brandissent leur poing et sourient à pleines dents comme pour garantir

²¹⁷ Chapitre 32, p. 567. Archive privée.

²¹⁸ Cf. Annexe 4, figure 1, p. IV.

²¹⁹ Dans les années 30, alors qu'il séjourne à Paris, il change son prénom hongrois pour André Friedmann avant de créer le personnage de Robert Capa.

²²⁰ Elle prendra le pseudonyme de Gerda Taro et deviendra sa compagne puis photographe à part entière.

²²¹ Dans *Tinísima*, la photographie a été coupée : il manque la partie « -r manos » de hermanos et « -anos » de « tiranos ».

une victoire assurée. L'expression de leur visage reflète tout l'optimisme du début du conflit. Cet état d'esprit enjoué est renforcé par la citation en-dessous de la photographie qui induit l'état d'esprit du moment. Dans le texte, la date qui figure en haut à gauche est celle du onze octobre 1936. Le récit met en scène le volontariat international pour soutenir la cause républicaine :

Vienen de Checoslovaquia, de Hungría, de Rumania, de Alemania. [...], de Austria, de Yugoslavia, de Gran Bretaña, se presentan todos los días. (*T*, 446-447)

Le narrateur rapporte que des volontaires sont venus du monde entier, que souvent ils sont communistes, mais pas seulement. Il y a des marxistes, des anarchistes, mais aussi des antifascistes plus modérés. Ces hommes prendront ensuite le nom de Brigades internationales²²² dont l'effectif est estimé à 35 000 hommes. C'est le Komintern qui recrute les volontaires, qui les entraîne et les arme. De ces descriptions, se dégage un sentiment de solidarité, d'espoir et de lutte commune, à l'image de la harangue de La Pasionaria : « Sed las heroínas de esta lucha gloriosa por la libertad del pueblo y la independencia de España » (*T*, 453), qui renvoie à l'enthousiasme émanant de la photographie qui ouvre le chapitre et de la citation qu'elle contient. Elena Poniatowska ne mentionne ni le titre complet ni la date de la photographie volontairement, car celle-ci ne correspond pas aux événements décrits dans le récit. En réalité, ce cliché a été pris à Barcelone en août 1936 et le titre complet est « Soldados republicanos parten hacia el Frente de Aragón ». La photographie dans ce chapitre a pour fonction de donner le ton, de traduire l'ambiance qui règne dans la ville catalane.

La photographie qui ouvre la section 26, « Bombazo en Madrid »²²³, révèle une autre fonction, celle d'anticiper les événements. Au premier plan, on observe un trou gigantesque dont on ne voit pas le fond et d'où s'échappent des tuyaux, des poutres, des fils électriques. Quelques badauds se sont approchés pour voir l'ampleur du désastre, et contre toute attente, ce cliché nous rappelle qu'en dépit de la guerre, la vie civile suit son cours (même si la devanture de la pharmacie est fermée) comme le prouvent les gens qui se promènent dans la rue. Le texte exprime la peur, la surprise, la panique à cause des bombardements qui rythment la vie des protagonistes :

Una sacudida estremece al Hospital Obrero ; se multiplican carreras en los pasillos, puertas azotadas, gritos al aire. « ¡ Están bombardeando de nuevo ! ». [...] Acurrucada, inmóvil, haciéndose lo más pequeña posible en medio de la cama, los ojos enormemente

²²² Leur présence sera à nouveau confirmée par la photographie du chapitre 28 : « Brigadas internacionales en la casa de campo de Madrid » de Robert Capa (*T*, 493).

²²³ Cf. Annexe 4, figure 3, p. V.

abiertos, pálida como una muerta, la mocita, la paciente más joven del Obrero [...] [s]e dispone a alcanzarlo cuando otra sacudida la detiene. Un bombardeo, a las cuatro de la tarde, a plena luz del día, ¿cuándo se había visto ? » (T, 468-469).

Le récit s'intéresse aux réactions et à l'angoisse des personnages de l'hôpital et reproduit par des exclamations, des interrogations et des répétitions l'aspect sonore des bombardements tandis que la photographie rend compte visuellement des conséquences et de la vie dehors, dans les rues, une fois les bombardements terminés. Cet effet d'annonce visuelle avant d'aborder le chapitre, crée des connexions entre les différentes appréhensions pour susciter une empathie, une plus grande émotion.

La longueur du roman et la profusion des informations ont contraint la voix narrative, comme s'il s'agissait d'un photo-reportage, à tisser un maillage solide entre les chapitres en s'appuyant sur les photographies et les évocations visuelles à l'intérieur mais aussi à l'extérieur de ces unités. Dans le chapitre 28, la situation chaotique engendrée par les bombardements empêche le déroulement de la vie quotidienne : « No puede terminar su discurso por el atronador zumbido de los aviones. [...] bombardean el centro mismo de Almería [...] quieren exterminar a los ciento cincuenta mil hombres, mujeres y niños que antes han tiroteado en Málaga » (T, 505-506), puis s'ensuivent des phrases au discours direct qui indiquent la panique ambiante : « “¡le tiran a la gente !” « ¡ Tíraos al suelo, pecho a tierra, pecho a tierra ! » » (T, 506). L'auteure matérialise le vide laissé par les bombardements en laissant un blanc typographique sous lequel est placé le paragraphe suivant :

En el centro de la ciudad, un círculo silencioso de hombres y mujeres rodea un enorme cráter dejado por una bomba. Dentro del cráter, hay tubos retorcidos, restos de ropa, y la masa aplastada de lo que alguna vez fueron seres humanos. (T, 507)

Ces deux phrases rappellent immédiatement la photographie du chapitre 26, et génèrent un mouvement de retour au seuil de ce chapitre. Le cliché, dont le rôle était d'anticiper les conséquences des ravages matériels des bombardements, est complété par le récit qui accroît le macabre tableau en mentionnant des corps déchiquetés des victimes.

Ensuite, la narration reprend le style parfois télégraphique de la chronique, sans s'attacher aux personnages, mais en reprenant l'actualité des combats et l'avancée de la situation :

14 de febrero de 1937 : Las tropas nacionales han cruzado el Jarama y tomado Pingarrón. Los republicanos vuelven a atacar en el Jarama y en las afueras de Madrid, con el general Miaja al mando. En la guerra aérea, vencen los republicanos. En Campoazuelos, Oviedo y León, avanza una brigada internacional que se encamina al frente de la Marañosa. *18 de febrero*: Los republicanos logran desalojar a los nacionales en Pingarrón pero al día

siguiente los nacionales lanzan a los moros y ellos recuperan el Pingarrón. 22 de febrero de 1937: Las Brigadas Internacionales combaten en el frente de Motril [...]. (T, 507)

L'écriture se fait plus journalistique dans les sections consacrées à la guerre civile. C'est le narrateur qui choisit de s'arrêter sur un épisode ou au contraire d'accélérer le rythme. La narration s'apparente davantage à un compte-rendu plutôt qu'à un roman et le souci de précision, d'exactitude historique, gêne la lecture car le lecteur est confronté à une multitude de lieux et de dates. De fait, la chronique remplit une de ses fonctions, celle de prendre en compte la chronologie des événements. Même si dans l'extrait qui précède, la protagoniste a complètement disparu, *Tinísima*, comme *Leonora* et *Querido Diego...*, rassemblent de nombreuses données biographiques, ce qui nous conduit à cibler maintenant notre analyse de l'hybridité générique sur l'orientation biographique des ouvrages du corpus.

2.4 *Querido Diego...*, *Tinísima*, *Leonora* : une intention biographique

Le biographique s'inscrit dans notre réflexion étant donné qu'il est un phénomène à la fois littéraire et historiographique »²²⁴. Dans une biographie scientifique (entendons une biographie documentée qui reconstruit des événements vrais, avérés par des sources), l'écrivain rapporte la vie d'une personne réelle, ce qui sous-entend que chaque information peut être soumise à vérification. La résurgence du genre est liée à la réintégration de la biographie au sein des sciences humaines et à la nouvelle considération de l'individu²²⁵, qui n'est plus relégué au second plan, voire condamné à l'oubli, de par son statut social, son sexe²²⁶ ou son rôle minime dans l'Histoire.

²²⁴ Anne-Marie Montluçon, Agathe Salha, *Fictions biographiques, XIXe-XXIe siècles*, Actes du colloque organisé à l'Université Stendhal-Grenoble 3 du 11 au 14 mai 2004, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 10.

²²⁵ Cf. Robert Dion, Frédéric Regard, *Les nouvelles écritures biographiques, la biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, Lyon, ENS Editions, 2013, p. 9-10 : « Toute une conjoncture culturelle a en effet contribué à cette réémergence du biographique. Ainsi, la réintégration de la biographie au sein de sciences humaines qui l'avaient discréditée n'a pas peu compté : on sait à quel point la sociologie et l'Histoire ont pesé sur la production littéraire du dernier tiers du XXe siècle [...]. De même la conjonction des offensives menées par la psychanalyse, le féminisme et la "déconstruction" contre l'idée d'un sujet unitaire sous l'emprise du seul conscient, a contribué à remettre à l'honneur les écritures du moi. »

²²⁶ Cf. María Elena De Valdés, *The Shattered Mirror : Representations of Women in Mexican Literature*, Austin, Univ of Texas Press, 1998, p. 5 : « Women's voices today are being heard as authentic and important to an unprecedented degree, although they are still far less in number than their male counterparts. ». Notre traduction : « Les voix des femmes aujourd'hui n'ont jamais été autant considérées comme authentiques et importantes, bien qu'elles soient encore bien moins nombreuses que celles de leurs homologues masculins. »

D'ailleurs, dans *Comment on écrit l'histoire*, Paul Veyne associe la biographie à la volonté de « sauver la mémoire des individus »²²⁷. Elena Poniatowska s'engage dans la même voie dans la mesure où elle redonne de la considération à ces femmes²²⁸. Cette réécriture féminine de l'histoire officielle permet de réhabiliter ou de rendre hommage à des femmes qui ont participé à l'Histoire culturelle mexicaine. Dans l'autre Histoire (c'est-à-dire ici pour nous dans l'historiographie traditionnelle), Leonora Carrington est reléguée à « la compagne » de Max Ernst, Tina Modotti, à celle de « la disciple » du photographe E. Weston et Angelina Beloff, est « une des épouses » de Diego Rivera. Elena Poniatowska met en avant des personnalités dont le rôle est défini comme second, de sorte que le lecteur peut légitimement s'interroger sur la fiabilité de cette version (sur l'origine de ces informations). Pour minimiser cette (hypothétique) tension dans sa construction textuelle, l'auteure mexicaine a conçu un genre hybride pour enchevêtrer cette h/Histoire à la fois comme diégèse et comme vision de l'Histoire, avec comme point de départ un référent biographique.

Là encore, il semble qu'Elena Poniatowska cultive l'utilisation de certains ingrédients génériques définis sans permettre une classification catégorique de ses ouvrages dans un genre unique. En effet, sa démarche invalide une partie de la définition que François Dosse donne de la biographie qui « [...] se veut aussi étayée sur du véridique, des sources écrites, des témoignages oraux. Elle est portée par un souci de dire le vrai sur le personnage biographé. [...] À la manière de l'homme de science, le biographe doit croiser ses sources d'information, les confronter pour se rapprocher de la vérité. »²²⁹ Pour *Leonora* et *Tinísima*, l'auteure recueille des témoignages oraux, elle les croise avec les sources écrites, sans que toutefois ne prévale l'effort d'objectivation de l'historien.

Les documents exploités par Elena Poniatowska proviennent d'entretiens, mais aussi de sources écrites très diverses comme les journaux d'époque, les livres d'histoire ou les récits d'investigation. Nous avons précédemment détaillé la bibliographie qui figure à la fin de *Tinísima*, section dans laquelle plusieurs ouvrages ressortissent à l'historiographie et témoignent d'un travail considérable. Il est temps d'expliquer que le projet de rédiger la vie de Tina Modotti n'est pas une initiative personnelle de l'auteure. C'est le cinéaste mexicain Gabriel Figueroa qui lui a demandé un scénario pour réaliser

²²⁷ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* (1978), Paris, Seuil, 1996, p. 72.

²²⁸ Nous verrons dans la troisième partie que ces femmes passent au premier plan.

²²⁹ François Dosse, *Le pari biographique* (2005), Paris, La découverte, 2011, p. 61.

un film sur la photographe. Le projet a dû être suspendu, mais Elena Poniatowska a continué à lire, à faire des recherches et à interroger des proches de la photographe (ses voyages la mènent à Mexico, en Italie, en Espagne, en France, en Allemagne, aux États-Unis). Elle mène une véritable enquête sans que son objectif soit *in fine* la rédaction d'une biographie. Pour *Leonora*, la bibliographie est tout aussi étayée comme nous l'avons montré, mais les références sont plus hétéroclites, elles s'attachent davantage à l'aspect biographique et artistique qu'à l'historiographique. Pour l'auteure, il est clair que *Leonora* est un roman qui mêle quatre ingrédients :

Leonora es una novela basada en entrevistas que tuve con la pintora, algunos de sus amigos y también en los libros que ella escribió, además de otros libros sobre surrealismo, principalmente publicados en Estados Unidos²³⁰.

L'auteure et Leonora Carrington ont été amies car leurs trajectoires très similaires les ont liées. Elles ont en commun une éducation bourgeoise : « El mundo de Leonora es para mí totalmente comprensible [...]. Las buenas maneras, el té de las cinco, tener intermediarios entre los niños y los adultos »²³¹, elles ont vécu à Paris, partagent le statut d'exilée, celui d'artiste reconnue, d'épouse d'homme célèbre²³² et ont des amis-artistes communs (Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Alice Rahon, Kati et José Horna, Günther Gerszo, Wolfgang Paalen, Luis Buñuel, Laurette Séjourné, Inés Amor...), ce qui facilite le travail de la romancière au moment de construire l'univers fictionnel, comme l'auteure le détaille longuement dans la partie dédiée aux remerciements²³³.

2.4.1. Une instance préfacielle inversée

Dans le cadre de la biographie, la préface représente un aspect paratextuel primordial car

[e]n général, le biographe expose les motivations qui l'ont conduit à accompagner la vie de son biographé et à en retracer le parcours. Il fait part à ses lecteurs de ses ambitions, de ses sources et de sa méthode qui constitue presque une sorte de contrat de lecture avec son lecteur. Cet exercice d'exposé des intentions est assez classique, mais il prend avec le genre biographique une importance singulière qui en fait un rite quasi obligé²³⁴.

Or, aucun des trois ouvrages n'a de préface ; c'est à la fin des œuvres qu'Elena Poniatowska consigne ses remarques personnelles²³⁵. Ainsi, la lecture n'est pas

²³⁰ Échange par courriels entre Rachel Bisson-Fradet et Elena Poniatowska daté du 27 juin 2013.

²³¹ Adriana Cortes, « Hablar de Leonora », <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/29/sem-adriana.html>, consulté le 25/12/2015.

²³² Voir supra, note 5 pour une courte biographie de Guillermo Haro.

²³³ Voir supra, p. 44-47.

²³⁴ François Dosse, *op. cit.*, p. 100.

²³⁵ Cf. « Les éléments de clôture du livre », p. 42-47.

influencée ou orientée, et il est possible de considérer que cette absence de préface participe à ce « brouillage » des genres. Il semblerait que clarifier celui auquel appartiennent ses ouvrages ne soit pas une réelle préoccupation de l'auteure mexicaine jusqu'à la publication récente de *Dos veces única*²³⁶. Ce dernier roman brosse l'existence exubérante et passionnée de la légendaire María Guadalupe Marín Preciado, Lupe Marín (1895-1983), mariée à Diego Rivera puis au poète et critique Jorge Cuesta. Elena Poniatowska y expose ses motivations et ses intentions dans une préface auctoriale qui révèle la genèse du roman. Elle mentionne des entretiens avec la protagoniste principale, Lupe Marín, ses enfants, ses petits-enfants et ses amis proches, matériel qui, comme à l'accoutumée, charpente la base de son ouvrage. La répétition à deux reprises de la question « ¿Por qué una novela ? »²³⁷ nous a interpellée, nous donnant l'impression que l'auteure voulait légitimer son livre et prévenir les objections des critiques. Elle allègue deux raisons dont la première est de livrer des informations sur le Mexique, motivation dont elle nous avait fait part lors de nos entretiens à Mexico à propos de *Querido Diego...*, *Tinísima* et *Leonora*²³⁸, et qu'elle reprend dans cette préface de son dernier roman au moyen d'une métaphore géographique :

Cuando llegué a México en 1942 me asombró encontrar en un mapa de la República Mexicana que muchas zonas por descubrir, pintadas de amarillo, se ofrecían a la vista de los alumnos de primaria. Venía de Francia, donde los jardines son pañuelos y se cultiva hasta el último pedacito de tierra²³⁹. Quise documentar a mi país no solo por sus aguas como las del Papaloapan, o sus jaraneros bajo los arcos del Café de la Parroquia, sino por sus personajes que eran en sí mismos un territorio florido y contradictorio : Carlos Pellicer, Tabasco ; José Revueltas, Durango ; Lupe Marín y Juan Soriano, Jalisco ; Diego Rivera, Guanajuato ; Octavio Paz, Mixcoac, en la capital ; Guillermo Haro, Puebla, o mejor dicho, Tonantzintla²⁴⁰.

La seconde justification qu'elle apporte est intrinsèquement liée à la première et elle nous intéresse particulièrement car elle instaure explicitement une continuité entre deux ouvrages de notre corpus et la biographie romancée de Lupe Marín :

Porque todas las respuestas de los entrevistados apuntaban a un relato fantástico, y porque tanto *Dos veces única* como *Leonora* o *Tinísima* pueden ser el punto de arranque para que un verdadero biógrafo rescate la vida y obra de personajes fundamentales en la historia y

²³⁶ Elena Poniatowska, *Dos veces única*, México, Seix Barral, 2015.

²³⁷ *Ibid.*, p. 10 et p. 11.

²³⁸ Annexe 8, p. XXI : « [...] yo no me fijo tanto sino en documentar mi país, yo siento que en México hay muchas cosas de las cuales no se sabe nada. »

²³⁹ Cette idée a déjà été évoquée dans son discours de réception du Cervantes : « También me intrigó ver en un mapa de México varios espacios pintados de amarillo marcados con el letrero: "Zona por descubrir". En Francia, los jardines son un pañuelo, todo está cultivado y al alcance de la mano. », consultable sur : https://www.uah.es/export/sites/uah/es/conoce-la-uah/la-universidad/.galleries/Premios-Cervantes/discurso_poniatowska.pdf, consulté le 03/05/2014.

²⁴⁰ Elena Poniatowska, *Dos veces única*, op. cit., p. 11.

en la literatura de México²⁴¹.

Elena Poniatowska a apporté, dans cette citation, sa réponse à la question inaugurale de notre travail, à savoir que les données biographiques sont un composant essentiel des trois ouvrages, qui ne sont pourtant pas des biographies à proprement parler, même si, dans le cas de *Tinísima* et *Leonora*, le récit à la troisième personne et au discours indirect constitue un trait qui les rattache à la modalité traditionnelle du genre en question. Il nous faut aborder à présent un autre aspect, l'ordre chronologique non respecté, pour observer dans quelle mesure, dans *Tinísima*, Elena Poniatowska prend des chemins de traverse.

2.4.2 Séquentialité temporelle

La biographie décrit généralement tous les aspects qui font partie de la vie et de la personnalité de l'individu, en évoquant ses souvenirs d'enfance, d'adolescence et son vécu d'adulte, d'homme ou femme mûr(e). Dans le paragraphe qui suit, nous nous appuyons sur la définition de François Dosse qui établit ainsi les canons de l'art biographique quant à cette temporalité et la façon dont l'individu s'y place :

En premier lieu, la biographie doit suivre l'ordre chronologique qui permet de soutenir l'attention du lecteur en quête d'un futur que dévoile progressivement la mise en intrigue²⁴².

Dans le cas de *Querido Diego...*, le récit est linéaire et suit une chronologie de dates précises (du 19 octobre 1921 au 22 juillet 1922), dans la logique du genre épistolaire qu'épouse le roman, mais il ne traite qu'un moment identifié de la vie d'Angelina Beloff, la courte période de neuf mois empreinte de la solitude qu'elle ressent suite au départ de son mari pour le Mexique.

Quant à *Tinísima*, la narration²⁴³ débute *in medias res* sur un dialogue entre Tina et son amant Julio Antonio Mella, chapeauté par la date du 10 janvier 1929. Mais la successivité temporelle est interrompue au chapitre suivant par une analepse qui ramène le récit au 04 janvier 1923 et s'intéresse au rôle de leader étudiant de Julio Antonio Mella à l'université de la Havane. Le récit s'égrène ensuite chronologiquement jusqu'à la fin du chapitre trois où il reprend par la mention du marqueur temporel « 10 de enero de 1929 ». La narration poursuit son cours jusqu'au 09/03/1929 (chapitre 8) qui relate le

²⁴¹ *Ibid*, p. 10.

²⁴² François Dosse, *op.cit.*, p. 58.

²⁴³ Nous procéderons à l'analyse détaillée du roman dans « Des instances narratives multiples » dans notre deuxième partie.

séjour de Tina Modotti dans l'Isthme de Tehuantepec. En effet, après son procès, Tina est libérée, mais elle est totalement anéantie ; alors, sur les conseils de Vittorio Vidali, un ami membre du parti²⁴⁴, elle décide d'aller se reposer et passe plusieurs semaines entre rêve et réalité, à l'abri des regards, à Juchitán auprès d'une Indienne qui, à la fin du chapitre lui demande ce qui l'a poussée à venir en ce lieu :

« ¿ Y cómo veniste [*sic*] a dar aquí ? » le preguntó Na'Chiña y Tina cerró los ojos y vio que había perdido algo. Devanó sus recuerdos precipitadamente, algunos en voz alta, otros piel adentro, para sí misma, unida a Na'Chiña en una rara complicidad. (*T*, 116-117)

Le chapitre suivant répond à cette question en effectuant un retour en arrière puisqu'il porte la date du sept janvier 1920. Cette analepse est la plus importante du roman car, sur cent treize pages (p. 117-230), sa biographie est retracée à partir du 07/01/1920 alors qu'elle avait 24 ans. *Tinísima* ne s'attache à la vie de Tina Modotti qu'à partir de cet âge, époque à laquelle elle entre dans le cercle des intellectuels bohèmes de San Francisco. Comme une biographie toutefois, le roman se clôt par son décès brutal dans un taxi le 6 janvier 1942 et ses funérailles au cimetière *Panteón de Dolores*²⁴⁵.

En ce qui concerne *Leonora*, même si le récit ne restitue pas la totalité des événements biographiques dans l'ordre chronologique, tous les moments importants de la naissance de Leonora Carrington jusqu'à sa mort sont mentionnés et sont scrupuleusement exacts. La narration reprend les étapes importantes qui jalonnent sa vie : sa date de naissance, 06/04/1917 (*L*, 426), son mariage avec Renato Leduc, son arrivée à Mexico le 31/10/39, ses grossesses à un an d'intervalle, le décès de son père Harold Carrington en janvier 1946 puis de Maurie, sa mère, en 1970. Quant à ses amis les plus chers, c'est leur décès qui est consigné avec une précision minutieuse : Robert Capa (le 25 mai 1954, *L*, 397), Paalen (il se suicide le 24 septembre 1959, *L*, 407), José Horna (le 04 août 1963, *L*, 427), et l'événement le plus douloureux est sans aucun doute la perte de son amie, de son double, Remedios Varo (enterrée au *Panteón Jardín* le 08 octobre 1963). Cette précision méticuleuse des dates induit, au même titre que l'énumération des lieux et des faits historiques, un effet de vraisemblance.

²⁴⁴ Vittorio Vidali est présenté sous plusieurs identités et entretient une relation évolutive avec Tina Modotti. D'abord comme un compatriote italien, ensuite comme un camarade du parti, comme un agent de liaison qui la fait fuir du Mexique et enfin, il sera son compagnon de lutte et de cœur.

²⁴⁵ Cf. Annexe 4, figure 11, p. IX.

2.4.3 Distanciation du biographé

La seconde règle est de ne jamais trop s'excentrer par rapport au héros de la biographie, de ne pas l'engluer jusqu'à le faire disparaître dans la toile de fond [...] ²⁴⁶.

La seconde caractéristique exposée par François Dosse est la nécessité de ne pas s'excentrer du personnage principal. *Querido Diego...* se focalise sur l'intimité d'Angelina Beloff et sur ses sentiments alors que des pans entiers de *Tinísima* ne mentionnent pas Tina Modotti. C'est le cas des sections chronistiques, mais pas seulement, et le récit contient des digressions historiques comme l'illustre ce passage :

Durante la colectivización, los kulaks, campesinos ricos, sacrificaron centenares de miles de cabezas de ganado. Caballos, ovejas, cabras, todo al matadero con tal de no apoyar los koljoses. La carne se convirtió en recuerdo. En todo el país, el (*sic*) radio y la prensa recomendaban la carne de conejo. Se publicó un manual para impulsar su cría ; la Unión soviética consumió carne de conejo en el desayuno, a mediodía y en la cena : conejo en su jugo, asado, frito, guisado, marinado, empanizado, molido, estofado, en albóndigas o en croquetas.

Las autoridades cayeron en cuenta de que la piel se desperdiciaba. Aparecieron gorras, guantes, bufandas, manguitos, cobijas de piel de conejo. El vasallaje cotidiano a las propiedades del conejo provino en línea directa del Sóviet Supremo. Sólo faltó un monumento al conejo. (*T*, 351)

Cet extrait sarcastique qui ouvre la section 21 sert de longue introduction à la mésaventure de Vittorio Vidali et de ses camarades quant au sabotage de leur élevage de lapins. Pour certains critiques, ces passages ne sont qu'un prétexte pour dissenter sur l'histoire des événements :

La cantidad de la información documental y el detallismo con el que se reconstruyen los tiempos de Modotti hacen pensar que la vida de la protagonista es apenas un pretexto para montar un fresco histórico ; a veces resultan abrumadores y pueden llegar a exasperar [...] ²⁴⁷.

Cette tendance perdure dans *Leonora*, mais s'appesantit davantage sur le versant artistique comme dans le chapitre 8 qui retrace la rencontre entre Max Ernst et Leonora Carrington. Le narrateur rend compte de l'enthousiasme des amis surréalistes de Max pour Leonora en rapportant au style direct leurs paroles : « Nush Éluard la toma de la mano : “Mira, yo soy la esposa de un poeta y vivo cada minuto como si fuera el último”. Lee Miller le asegura que “en esta vida todo está permitido si sabes cómo hacerlo” » (*L*, 86). Craignant peut-être que ces remarques ne soient mal interprétées, le narrateur prend soin, dans le paragraphe qui suit, d'expliciter le point suivant :

Los seguidores de Breton van hasta el fin de sí mismos, hasta el fin de su sociedad, son

²⁴⁶ François Dosse, *op. cit.*, p. 58.

²⁴⁷ Magdalena Perkowska, « La negociación del espacio de la mujer en la historia en *Tinísima* de Elena Poniatowska », *Estudios : Revista de investigaciones literarias*, 1997, n°10, p. 238.

videntes. Se adueñan de una verdad más allá de lo real, el surrealismo. Exigen liberar a hombres y mujeres de todo lo que les impide ser ellos mismos, cumplir con la necesidad biológica de hacer lo que se les antoje. El arte confinado a la tradición es como un animal enjaulado. Encarcelar a una criatura es quitarle su grandeza. Hay poco espacio para la fantasía dentro de la jaula del arte tradicional. Las inhibiciones, tan firmemente establecidas, todavía mantienen su poder, no importa cuántos permisos se den los hombres a sí mismos. (*L*, 86)

Certains vantent le caractère documentaire et informatif des ouvrages poniatowskiens, d'autres critiquent ce genre d'aparté qui rompt à la fois le style narratif et le rythme.

2.4.4 Quelle biographie ?

2.4.4.1 Biographie fictionnelle et fiction biographique

La part de biographie, d'historicité et de fiction des romans est difficile à quantifier. Dans cette perspective, il faut prendre en considération les travaux critiques qui rendent compte de la complexité et de la portée de la question :

[...] les textes littéraires contemporains présentés sous les noms de biographies fictionnelles (Cohn : 1997), de fictions biographiques (Schabert : 1982, 1991 ; Madelénat : 2000) et de biographies fictives (Dion : 2001) tendent à montrer en effet qu'on ne peut pas distribuer des types de textes dans deux catégories génériques mutuellement exclusives dont une comporterait des biographies, des écrits scientifiques et historiques alors que l'autre contiendrait des récits de fiction, des romans et des pièces de théâtre. Il existe en fait un faisceau complexe de relations qui se tissent entre les catégories génériques préexistantes, rendant ainsi possible la formation de nouvelles classes génériques²⁴⁸.

Les romans du corpus n'appartiennent pas aux catégories du roman biographique qui fait partie d'« une variété de roman qui se soumettrait aux règles de la biographie »²⁴⁹, c'est le récit de vie d'un personnage fictif reprenant la forme, les conventions du genre biographique. À l'inverse, dans le cas de la biographie romanesque ou romancée, la vie du biographé constitue le matériau pour une élaboration romanesque. Ce type de roman s'appuie sur des faits réels, mais le romancier, bénéficiant de la liberté créatrice associée à son statut d'écrivain, privilégie le sensationnel plutôt que la vérité, ce qui n'est pas le cas d'Elena Poniatowska.

On constate à nouveau, au cours de cette interrogation sur la dimension biographique des ouvrages du corpus, qu'ils puisent à cette source générique codifiée – mais l'est-elle tant que cela ? – afin d'en manier certains traits tout en s'en écartant par des particularismes. L'hybridité que nous explorons tout au long de cette première

²⁴⁸ Simon Fournier, « La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours », http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_11/libre/fournier.htm, consulté le 03/12/2013.

²⁴⁹ Anne-Marie Montluçon, Agathe Salha, *op.cit.*, p. 8.

partie est l'axe dynamique de l'écriture choisie par Elena Poniatowska et elle ne saurait renvoyer à un sous-genre ou à un exercice littéraire défectueux, contrairement à ce qu'en dit le critique Christopher Domínguez Michael à propos de *Leonora* :

[...] Poniatowska no quiso o no pudo escribir una verdadera biografía de Carrington y optó por un género híbrido que a mí rara vez me convence : la biografía novelada o la novela biografiada, que carece de la libertad de la novela y del rigor de la biografía²⁵⁰.

Chez Elena Poniatowska, nous souhaitons montrer que le niveau d'historicité est élevé et que la part d'exactitude factuelle, géographique et temporelle est mêlée à la fiction.

Nous remarquons que la codification des pratiques génériques biographiques n'est pas une chose parfaitement fixée. En cela, Jean Benoît Puech déplore une confusion terminologique entre les termes de biographie fictionnelle et de fiction biographique que certains ouvrages donnent parfois comme synonymes. Lui, s'attache à les différencier ainsi :

[...] d'une part, les fictions biographiques, qui ont recours, dans le domaine de la biographie authentique, à des procédés romanesques (par exemple, l'accès direct à la conscience du personnage, ou le dialogue au style direct) ; d'autre part, les biographies fictionnelles, qui ont recours, dans le roman, à des procédés du discours historique (par exemple la focalisation externe, et tout un système paratextuel de notes qui font référence aux sources nécessaires pour une éventuelle vérification des données)²⁵¹.

Il est facile de se laisser influencer par la forme de l'ouvrage comme c'est le cas de la fameuse nouvelle « Pierre Menard, autor del Quijote » (*Ficciones*, 1944) de Jorge Luis Borges, qui présente une note biographique réalisée à l'occasion de la mort d'un certain Pierre Ménard, écrivain de fait apocryphe. Borges joue avec les genres comme l'illustrent encore les sept fausses biographies de *Historia universal de la infamia* (1935) qui va jusqu'à donner la liste de ses sources, dont la dernière est pourtant totalement inventée. Jean Benoît Puech indique dans ce sens que

[l]e terme de « fictions biographiques » recouvrirait à la fois les variations romanesques autour de la biographie d'auteurs réels et les imitations de biographies « positivistes » créant des auteurs imaginaires²⁵².

La diversité des approches biographiques témoigne déjà d'une ambiguïté terminologique. De plus, les romans d'Elena Poniatowska, en tant que constructions hybrides, tendent à estomper les frontières entre les genres. Néanmoins et de toute évidence, ce sont les œuvres qui s'appuient sur la réalité mais aussi sur la fiction, celles désignées comme fictions biographiques, qui retiennent toute notre attention et dont

²⁵⁰ <http://www.letraslibres.com/revista/libros/leonora-de-elena-poniatowska>, consulté le 25/07/2014.

²⁵¹ Jean Benoît Puech, « Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation », Robert Dion, Frédéric Regard, *op.cit.*, p. 28.

²⁵² *Ibid.*

l'acception fédère les trois romans. En effet, ce sont des fictions biographiques car les trois référents ont existé comme l'attestent les biographies, les films, les mémoires et autres ouvrages historiographiques répertoriés dans l'appareil paratextuel²⁵³, ce qui corrobore les deux idées émises dans la conclusion de l'article de Jean Benoît Puech. La première établit que le référent des fictions biographiques existe, alors que celui des biographies fictionnelles n'existe pas. La seconde, postmoderne ou fictionnaliste, consiste à « [m]ontrer que toute fiction biographique est toujours une réécriture d'un ou plusieurs hypotextes antérieurs, alors que toute biographie fictionnelle est un texte unique dont l'objet n'est jamais évoqué par d'autres discours. »²⁵⁴ *Querido Diego...*, *Tinísima* et *Leonora* émanent d'un ou plusieurs hypotextes antérieurs comme l'affirment les bibliographies de chaque ouvrage et sont des réécritures. On peut donc parler d'hybridité intertextuelle²⁵⁵ puisque, comme nous allons le voir dans la deuxième partie, l'auteure s'inspire de documents historiques : extraits de lettres, journaux, entretiens, biographie de Diego Rivera de Beltram Wolfe...

2.4.4.2 Fictionnalisation des personnes réelles ou référentialisation des personnages ?

La mention des noms des personnages historiques dans la fiction littéraire est un des éléments qui engendre une hybridité générique puisque se mêlent la réalité historique des études historiographiques et de la biographie et l'invention, le vrai et le faux. Le lecteur assimile les noms propres des personnages féminins à des personnes de la réalité historique, connues pour en avoir été des acteurs. Tout est mis en œuvre pour que celui-ci s'y réfère, désireux d'établir le lien entre le livre lu et ce qu'il sait de cette réalité, alors qu'Elena Poniatowska privilégie la dimension fictionnelle, c'est-à-dire l'invention, de ses personnages. Le recours aux noms propres réduit la frontière qui sépare l'univers factuel et la création fictionnelle comme le rappelle Celia Fernández Prieto dans le cadre de la fiction historique : « El nombre propio pulsa resortes de la memoria, activa redes connotativas que integran la competencia cultural de los lectores

²⁵³ Voir supra, p. 29-31.

²⁵⁴ Jean Benoît Puech, « Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation », Robert Dion, Frédéric Regard, *op.cit.*, p. 38.

²⁵⁵ Gérard Genette dans *Palimpsestes* définit l'intertextualité comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétique et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » (*Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 8).

[...] »²⁵⁶. Certes, les référents des trois protagonistes ne jouissent pas de la même notoriété. Leonora Carrington et Angelina Beloff sont connues dans le cercle restreint du monde artistique pictural et n'ont pas été l'objet de biographies ou d'ouvrages à large diffusion alors que la vie de Tina Modotti a donné lieu à des publications dans plusieurs langues (italien, français, anglais, espagnol) des années 70 à nos jours. Tina Modotti a de multiples facettes ; elle a notamment scandalisé son époque par sa liberté sexuelle et amoureuse, elle est connue par la postérité pour être l'une des premières femmes photographe et elle a également marqué les esprits et suscité des controverses dans son rôle de militante communiste et d'agent stalinien. Le titre de Christiane Barckhausen Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*²⁵⁷, rend compte de cette aura mystérieuse qui entoure la personnalité de la photographe d'origine italienne. Dans les années 80, plusieurs chercheurs (Margaret Hooks, Christiane Barckhausen Canale et Pino Cacucci) effectuant leur enquête sur Tina Modotti partagent des informations recueillies, ce qui explique que les ouvrages sont basés sur les données biographiques pour produire un ouvrage plus ou moins fidèle à sa vie : *Verdad y Leyenda de Tina Modotti* ; *Shadows, Fire, Snow*²⁵⁸ ; *Tina Modotti : Amour, Art et Révolution*²⁵⁹ et *Tina ou la beauté incendiée*²⁶⁰ sont classés dans le genre biographique.

Néanmoins, dans les ouvrages qui composent notre corpus, à partir du moment où un personnage historique est introduit dans un roman, il devient un personnage de fiction²⁶¹. C'est ce qu'Elena Poniatowska revendique ouvertement : « Son novelas porque lo que yo no sé, lo invento. »²⁶² C'est dans des proportions difficiles à établir que se côtoient ainsi vérité et mensonge pour créer une autre Histoire (à la manière du nouveau roman historique, comme nous l'avons commenté plus haut). De fait, inévitablement, l'auteure a recours à la fiction pour construire sa narration. Tina Modotti et Leonora Carrington – Angelina Beloff dans une moindre mesure – étant des personnages qui ont été étudiés, la marge de manœuvre de l'auteure s'en trouve limitée dans le cadre d'une récréation de leur vie. Les personnages d'Angelina Beloff, de Tina

²⁵⁶ Celia Fernández Prieto, *op.cit.*, p. 183.

²⁵⁷ Christiane Barckhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, La Habana, Casa de las Américas, 1989.

²⁵⁸ Patricia Albers, *Shadows, Fire, Snow : The life of Tina Modotti* (1999), Berkeley, University of California Press, 2002.

²⁵⁹ Margaret Hooks, *Tina Modotti : Amour, Art et Révolution* (1993), traduit de l'anglais par Béatrice Vienne, Paris, Anatolia Editions, 1995.

²⁶⁰ Pino Cacucci, *Tina ou la beauté incendiée* (1991), Paris, Belfond, 1993.

²⁶¹ Cf. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1977), Paris, Seuil, 1986, p. 109-110.

²⁶² Cf. Annexe 8, p. XX.

Modotti et de Leonora Carrington d'Elena Poniatowska présentent, on l'a dit, de nombreux traits empruntés aux personnages historiques référentiels et qui se basent sur des données biographiques, des renvois à leur production artistique, et l'intégration d'éléments intertextuels à la fiction. Nonobstant, Elena Poniatowska ne peut pas demeurer totalement fidèle à leur personnalité. Elle a nécessairement recours à l'invention pour ce qui a trait à l'intime et modifie certaines caractéristiques en fonction des besoins de la fiction et de ses intentions, ce qu'elle reconnaît d'ailleurs volontiers. Elena Poniatowska, eu égard à la construction des personnages de Gabriel et Pablo, les fils de Leonora, les décrit comme des activistes qui luttent contre le gouvernement alors qu'en réalité elle condense plusieurs personnalités de jeunes étudiants qu'elle a rencontrés lorsqu'elle a rédigé la *Noche de Tlatelolco*. Elle-même, dans une interview de 2011, rapporte qu'elle a exagéré leur rôle :

– Los hijos participaron mucho menos que en la novela. Por el miedo a esta participación y porque Elena Garro empezó a denunciar a todos los intelectuales – por venganza personal o porque Octavio Paz los quería – a Leonora le entró un miedo espantoso y salió de México²⁶³.

Elena Poniatowska reconnaît l'écart entre les personnes que sont Gabriel et Pablo et les personnages qui font partie de sa fiction. De la même façon, le lien presque charnel que la Leonora de papier entretiendrait avec le Mexique est constamment mis en avant : « Leonora descubre a México despacio ; el país ya la ha descubierto a ella y la retiene » (*L*, 414). Toutefois, nous pouvons lire dans l'introduction au *Cornet Acoustique* la remarque suivante de Jacqueline Chénieux-Gendron :

Dans les lettres que Leonora écrivait à Henri Parisot, juste après la guerre, tandis que son mariage et la naissance de ses deux enfants l'ont enracinée au Mexique, la nostalgie et l'inquiétude se laissent percevoir : Je veux retourner dans le Nord, je ne m'habituerai jamais à ces pays tropicaux, je n'aime pas ça, malgré les perroquets, les crocodiles et le soleil²⁶⁴.

Il est patent que les raisons de la présence de Leonora Carrington au Mexique divergent légèrement. L'une l'attribue à des raisons familiales : ses fils Pablo et Gabriel, nés au Mexique de son union avec le photographe hongrois Emerico Weisz, ce qui l'empêche de partir vivre ailleurs ; l'autre laisse entendre que c'est son attachement au pays qui la ferait y résider. Ce n'est pas pour nous étonner car l'écriture poniatowskienne a pour dessein de faire l'éloge du Mexique, *leitmotiv* très récurrent dans la quasi-totalité de son œuvre et sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie.

²⁶³ <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/29/sem-adriana.html>, consulté le 27/11/2015.

²⁶⁴ Leonora Carrington, *Le cornet acoustique*, Paris, Flammarion, 1993, p. 14.

Cette situation limite entre Histoire, biographie et fiction que nous examinons est patente dans les controverses et les critiques qui précédèrent et suivirent la publication de *Tinísima*. Le déroulement de ce roman permet à Elena Poniatowska de revenir sur des aspects méconnus de la vie de l'Italienne. Le corpus photographique permet d'analyser la Tina Modotti photographe à travers ses œuvres, mais il reste peu de traces de son parcours en tant que militante politique (d'où le recours pour cette partie à la fiction). En fonction des orientations idéologiques et critiques qu'elle s'est fixées, l'auteure en fait une création fictionnelle pour bâtir une autre facette de sa personnalité et aborder différemment son passage dans l'Histoire, notamment afin de vanter le rôle de la femme (engagée) dans le Mexique et l'Europe du XXe siècle. Octavio Paz a reproché²⁶⁵ à *Tinísima* d'éluder certaines actions sordides de Tina Modotti en tant qu'agent stalinien et Fabienne Bradu signale qu'à la fin de sa vie, la Tina d'Elena Poniatowska est moins combattive de celle de Pino Caccuci²⁶⁶. Cela démontre que l'auteure a toute la liberté et le loisir de traiter ses personnages quand il s'agit d'un roman. Un autre auteur mexicain passionné d'Histoire, Fernando del Paso, fait état des possibilités qui se profilent et des choix qu'il a du faire, face à l'abondance des données, pour la rédaction de son roman *Noticias del Imperio*²⁶⁷ :

A veces el problema para un novelista que se enfrenta a una bibliografía tan grande es escoger. De Maximiliano se dijo que había tenido varias amantes y de la que más se ha hablado siempre es de la famosa Concepción Sedano, de Cuernavaca, que era hija o esposa, los historiadores no se ponen de acuerdo, del jefe de jardineros de la Quinta Borda. El novelista tiene el privilegio de elegir entre que sea hija o que sea esposa²⁶⁸.

L'écrivain choisit délibérément une orientation plutôt qu'une autre ou bien tait sciemment un aspect ou une version de l'Histoire pour servir son projet. Ainsi, l'écriture romanesque se libère des exigences liées à la vérité et à l'historiographie pour créer un univers fictif, le sien. Cette marge de manœuvre inhérente à la création fictionnelle n'est pourtant pas bien perçue par les proches de l'auteure mexicaine.

²⁶⁵ Octavio Paz, *Obras completas 7, Los privilegios de la vista II : Arte de México*, Barcelona, Círculo de lectores, 1993.

²⁶⁶ Pino Caccuci, *op.cit.*, p. 44.

²⁶⁷ Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, Madrid, Mondadori, 1987.

²⁶⁸ Juan José Barrientos, « La locura de Carlota : novela e historia », *Entrevista con Fernando del Paso, Vuelta*, n°113, abril de 1986, p. 33.

2.5 Une intention romanesque face à ses détracteurs

L'intention romanesque de l'auteure suffit-elle à la dédouaner vis-à-vis de son lectorat ? Sous couvert de l'appellation roman, l'auteure peut-elle entacher la mémoire non pas des personnages de roman, mais des personnes ayant réellement existé ? Elena Poniatowska a dû faire face à des critiques dans la mesure où, dans *Tinísima* et dans *Leonora*, elle désigne une personne réelle avec un nom, un prénom et une identité inscrits dans une temporalité et un espace.

Le projet d'écrire *Tinísima* n'a pas été du goût de sa mère, Paulette Amor Poniatowska, avec laquelle notre auteure entretient une relation très proche et très intense comme en témoigne *La « Flor de Lis »*²⁶⁹, un récit d'inspiration autobiographique qui raconte les impressions d'une petite fille dans le Mexique des années 40 et son amour incommensurable pour sa mère. Paulette Amor vécut dans le Mexique de Tina Modotti et n'était pas favorable à ce que sa fille passe du temps à faire des recherches et publie un ouvrage sur « cette communiste »²⁷⁰, comme elle le disait. Elena Poniatowska lui a ainsi dédié son livre « [...] para hacer[se] perdonar o porque además era un libro muy grueso y que [le] costó mucho trabajo. [...] a ella no le gustaba Tina Modotti nada, nada. »²⁷¹ Elena Poniatowska a bravé les réticences de sa mère – car son intention est de glorifier cette période qui voit poindre l'apparition des femmes dans l'espace public et artistique plutôt que de faire l'apologie de Tina Modotti²⁷² –, mais aussi celles de son ami proche, Octavio Paz.

La figure de Tina Modotti est très controversée car, semble-t-il, s'est opérée une instrumentalisation non seulement de la part de l'historiographie qui souvent la décrit comme une extrémiste/meurtrière, mais aussi du prix Nobel de littérature. Dans la revue *Vuelta* et un article intitulé « Tinísima Stalinísima »²⁷³, Octavio Paz se montre hostile à la rédaction de *Tinísima*. Il s'est opposé à ce roman basé sur la vie de Tina Modotti à tel

²⁶⁹ Elena Poniatowska, *La « Flor de lis »*, México, Era, 1988.

²⁷⁰ « [...] iba a haber una exposición de fotografías, entonces me pidieron que escribiera para el programa. Llegó mi mamá y me dijo : “ Tu vas encore écrire sur cette communiste ! ” porque a ella le chocaba Tina Modotti, bueno, odiaba a los comunistas. » Cf. Annexe 8, p. XIX.

²⁷¹ Cf. Annexe 8, p. XIX.

²⁷² Cf. Michael K. Schuessler, *op. cit.*, p. 283 : « Me fue seduciendo sobre todo la época, el personaje de Tina, no. A mí, la época de los veinte en México me emocionó mucho, me parece una época no sólo irreplicable, sino insuperable. ».

²⁷³ Cheron Philippe, Octavio Paz, « Tina stalinísima », *Vuelta* 81, 1983, p. 46-50.

point qu'il n'a plus adressé la parole à Elena Poniatowska pendant de nombreuses années alors qu'ils étaient amis de longue date²⁷⁴. À la question sur les raisons qui ont engendré cette brouille, Elena Poniatowska répond :

« Yo te dije que no hicieras ese libro – me dijo – que no te dedicaras a esa mujer ». La vio en la Guerra Civil de España, con Elena Garro, y dijo que era la compañera del comisario político Vittorio Vidali o el comandante Carlos Contreras, que hizo la defensa de Madrid y que era un hombre siniestro. Y que por lo tanto ella estaba muy ligada a los rusos y a ejecuciones como las de Andrés Nin y Carlos Tresca, que eran dos personas odiadas por el comunismo. Pero yo seguí escribiendo el libro y no me habló más. Decía siempre que yo era una pinche comunista, una cochina comunista y una descartada. Y yo sentí mucho el peso del rechazo, que fue de los ochenta a los noventa²⁷⁵.

Même le grand écrivain²⁷⁶ s'est laissé emporter par ses émotions à cause de la création d'un personnage de fiction qu'Elena Poniatowska a bâti comme une femme passionnée, tant dans sa quête créatrice que politique. Les innombrables zones d'ombre que recèle la biographie de Tina Modotti ont été propices aux théories les plus exagérées. Elle aurait elle-même commandité l'assassinat de Mella, c'est ce qui a soulevé des polémiques, notamment au Mexique sur sa représentation dans *Tinísima*, qui, selon certains critiques, est très éloignée de la réalité. Ainsi, le postulat de Käte Hamburger selon lequel, dès lors qu'un personnage est introduit dans un roman, il devient un personnage de fiction, n'est pas partagé par tous puisque la passion l'emporte sur la raison. Certains s'attachent à l'aspect biographique et/ou historiographique, générant par là-même une ambiguïté, pourtant levée sur la première de couverture par l'appellation « roman »²⁷⁷.

La fictionnalisation de la vie de Leonora a également posé problème à ses fils. Le journaliste de *El Universal* ayant réalisé une interview de Gabriel Weisz Carrington et de son épouse, précise dans son introduction que le but de la Fondation Leonora Carrington est « [...] que la artista Leonora Carrington sea más conocida por sus creaciones que por los chismes y anécdotas que aparecen en las novelas [...] »²⁷⁸. Comme cela a été mentionné auparavant, peu de travaux ont été publiés sur la vie de l'artiste britannique, il est ainsi relativement évident qu'il est fait allusion à *Leonora* d'Elena Poniatowska, d'autant que Gabriel Weisz assène :

²⁷⁴ En 1998, Elena Poniatowska publie *Las Palabras del árbol* qui est un éloge à Octavio Paz et dans lequel elle décrit son œuvre, mais aussi sa vie privée. Le livre rassemble des entretiens datant des années 50, des photographies, des poèmes, des anecdotes, des extraits de livres.

²⁷⁵ <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2001/4/1/cultura-9252.asp>, consulté le 27/11/2015.

²⁷⁶ Elena Poniatowska mentionne l'opposition « littéraire » de son ami au projet de rédiger *Tinísima*, qui ne doit pas être étrangère au fait qu'ils ont des divergences politiques. Il a soutenu le président Carlos Salinas de Gortari alors que politiquement, elle se situe plutôt à gauche.

²⁷⁷ Dès sa deuxième réimpression, en 2012, comme nous l'avons précisé auparavant.

²⁷⁸ <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-escenicas/2015/10/19/nace-la-fundacion-leonora-carrington>, consulté le 27/11/2015.

Es muy importante no caer en la cuestión anecdótica cuando se trata de un artista [...]. Es más complicado entrar en los aspectos artísticos de una obra, pero es más interesante que los amoríos que pudo tener. Un registro de la obra es fundamental para que la gente pueda verla directamente y no (ver) las falsificaciones que abundan²⁷⁹.

Le verbe « pudo » induit une hypothèse quant au nombre d'aventures que l'artiste a pu avoir. Supposition d'ailleurs confirmée lors d'un entretien dans lequel Elena Poniatowska déplore le mécontentement des fils quant à la mention, dans le roman, d'un amant alors que leur père, Emerico Weisz, partageait encore sa vie avec leur mère.

Entrevisté a sus dos hijos, que por cierto, no les gustó la novela, quién sabe si cambien después de opinión, no les gustó porque al final aparece un amante de Leonora, entonces eso ellos... Pero pues Leonora además, no sólo tuvo un amante, tuvo varios, pero yo nada más puse uno sólo y parece que eso les disgustó muchísimo²⁸⁰.

Cette inquiétude semble montrer qu'eux-mêmes considèrent *Leonora* comme une biographie ou qu'ils ne veulent pas faire la différence entre la Leonora de papier et celle de chair et d'os. Cette confusion semble fréquente car les romans du corpus sont parsemés de personnalités connues par un large public, ce qui induit une forte corrélation entre eux et la réalité, de la part du lectorat qui leur accorde une solide crédibilité.

Après avoir tenté de mettre en lumière tous les aspects constitutifs d'une hybridité générique, nous allons maintenant aborder une deuxième partie dont la problématique sera axée tant sur la polyphonie que sur l'intertextualité et sur l'intermédialité rendant compte à nouveau de toute la complexité des trois œuvres d'Elena Poniatowska.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Cf. Annexe 8, p. XXI.

DEUXIÈME PARTIE

La fabrique du texte

Nous avons commencé ce travail en envisageant le produit fini, le livre, alors que l'un des premiers sens du verbe fabriquer est de « [t]ransformer des matières premières ou semi-traitées en produits finis ou en objets manufacturés destinés à être livrés en grande quantité au commerce »²⁸¹. Dans cette deuxième partie, nous procéderons donc à une description des éléments qui composent les trois textes poniatowskiens qui se meuvent dans un espace générique fluctuant et examinerons comment ils se créent. Elena Poniatowska élabore ses textes à partir de matériaux divers et cette complexité met en tension, d'une part une pluralité de procédés d'écriture et, d'autre part une multiplicité de modalités de lecture. En d'autres termes, le processus d'hybridation, et plus particulièrement le dialogisme du roman, au lieu de supprimer les doutes liés à la véracité, les renforcerait malgré une documentation historique rigoureuse. Pour susciter la réflexion, à la manière de Dostoïevski, le narrateur va faire entendre, au sens premier du terme – en leur donnant la parole – les acteurs de l'époque ; ainsi, la rencontre, la confrontation, et surtout le dialogue entre les différentes sources, transcenderaient les genres pour créer un supra-genre, qui repousserait les limites des genres narratifs, où l'hybridité énonciative et discursive serait un trait dominant.

Notre problématique s'axe autour de l'écriture polyphonique poniatowskienne qui crée une multiplicité d'énoncés offrant ainsi au lecteur un vaste panorama multifacétique dans l'univers fictionnel. Cette polyphonie est façonnée d'abord par un éclatement du temps, par le passage de la troisième à la première personne et les changements de focalisations, mais aussi par un mélange des discours, des documents authentiques et d'une grande variété de textes (historiques, poétiques, musicaux...). Nous verrons ensuite que, dans la construction textuelle poniatowskienne, le texte fictionnel dialogue, d'une part, avec la littérature dans son ensemble grâce à de subtils jeux intertextuels, architextuels²⁸², hypertextuels²⁸³ ; et d'autre part, que la rencontre de plusieurs médias permet une expression totale du réel incluant les textes, les images, les mots, les sons... La notion d'intermédialité « opère une différenciation des interactions

²⁸¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/fabriquer>

²⁸² Pour Gérard Genette, l'architextualité est une : « [r]elation [...] de pure appartenance taxinomique. », *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 12.

²⁸³ Pour Gérard Genette, l'hypertextualité correspond à : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. *Ibid.*, p. 11-12.

et des interférences ENTRE plusieurs médias, et [...] oriente la recherche vers les *matérialités* et les *fonctions sociales* de ces processus.»²⁸⁴ Nous étudierons donc comment les différents supports s'insèrent dans la trame du texte et contribuent au tissage de celui-ci, entraînant parfois des reconfigurations mutuelles nées de la rencontre de ces médias.

1. Une écriture polyphonique pour une multiplicité des possibles

Nous rappellerons la définition de ce terme en nous appuyant sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine qui élabore sa théorie de la polyphonie comme principal ressort narratif romanesque à partir de son étude des œuvres de Dostoïevski. Il s'intéresse à la voix du ou des héros par l'intermédiaire du narrateur, en lien avec celle de l'auteur implicite, et précise que les points de vue des uns et de l'autre sont autonomes. La vision d'un personnage n'est plus seulement le reflet monologique de l'opinion de l'auteur-narrateur, mais à travers le roman se déploient des consciences indépendantes dont la multiplicité est mise en scène par des techniques narratives élaborées :

On voit apparaître, dans ses œuvres des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot (= le discours) du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot (= le discours) de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot (= discours) de l'auteur, *se combinant avec lui*, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original²⁸⁵.

Mikhaïl Bakhtine affirme que la voix du héros peut se combiner avec celle de l'auteur, c'est-à-dire que le narrateur serait à certains moments un porte-parole de la voix de l'auteur ou encore, ajoutera-t-il plus tard, elle peut également se différencier de celle-ci :

Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent en réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques²⁸⁶.

²⁸⁴ Jürgen E Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, n°16, 2006, p. 101.

²⁸⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1929), Paris, L'Âge d'homme, 1998, p. 33. (C'est nous qui soulignons).

²⁸⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard, 1987, p. 125-126.

Pour Bakhtine, ce type d'énoncé met en lumière ce qu'il nomme bivocalité. Cette interprétation double (ou multiple) des événements par les personnages est nommée « dialogisme » par le penseur russe. Ce principe domine la pratique langagière, car tout énoncé est pris dans un réseau d'interactions. En effet, tout énoncé est en interaction avec d'autres énoncés, puisque notre discours rencontre les discours antérieurs qui ont été produits, par rapport à ce même sujet. Dans la mesure où tous les mots ont déjà été dits par un autre énonciateur, nous parlons avec les mots des autres, car « il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi »²⁸⁷. Dans le modèle bakhtinien, la parole peut être discordante ou convergente. Ainsi, le concept de vérité est entamé et est rappelée cette impossibilité de connaître la vérité historique²⁸⁸. Notre propos consistera à montrer comment la présence multiple dans un énoncé de plusieurs voix (auteur, narrateur, personnages, *doxa*) qui peuvent entrer en convergence ou en divergence, acquiert un caractère hétéroglossique et dialogique.

1.1 Une polyphonie narrative

1.1.1 L'éclatement du temps dans *Tinísima*.

Nous avons vu dans la première partie que la composition de *Tinísima* est relativement complexe²⁸⁹. Sous la photographie qui chapeaute chaque section, une date apparaît en majuscules à droite. Les chapitres sont ensuite subdivisés en d'autres dates (environ 200) qui s'étagent de manière chronologique (à l'exception des chapitres 2 et 3) ou bien sont matérialisés par des espaces qui servent – semble-t-il – à avancer dans le temps : « Un mes después del Congreso Estudiantil [...] » (T, 26), ou à changer de lieu : « Se instalan en un departamento de la colonia Tabacalera » (T, 601). Le récit mené par un narrateur hétérodiégétique est porté par une voix narrative fluctuante qui livre plusieurs versions. Les variations de ces instances sont repérables grâce à la fragmentation du récit liée aux dates, notamment dans *Tinísima* que nous avons découpée en cinq unités²⁹⁰.

²⁸⁷ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Le Seuil, Paris, p. 8.

²⁸⁸ En référence à Jorge Luis Borges dans *Historia de la infamia*.

²⁸⁹ Cf. p. 64, p 77-81.

²⁹⁰ Découpage qui rejoint, à quelques détails près, celui de Marie Córdoba dans sa thèse (*op.cit.*) Une première unité est constituée par les chapitres 1 à 8, une deuxième par les chapitres 9 à 15, une troisième par les chapitres 16 à 23, une quatrième par les chapitres 23 à 32, et une cinquième par les chapitres 32 à 37.

Une première unité constituée par les chapitres 1 à 8 (110 pages) couvre la période du 10 janvier 1929, jour de l'assassinat de Julio Antonio Mella, au 09 mars 1929, date à laquelle Tina part à Juchitán pour s'éloigner du harcèlement médiatique dont elle est victime à la suite du procès qui l'accuse du meurtre de son amant. Le roman s'ouvre sur une date en haut, à droite de la page, le 10 janvier 1929, comme s'il s'agissait d'un journal intime ou d'une lettre, hypothèse balayée par une narration de quatre phrases à la troisième personne du singulier suivie d'un dialogue, technique classique du roman :

Ya viene su sonrisa bajo el ala del sombrero. En cuatro zancadas cruza la oficina de cables. En Tina disminuye la opresión. Se adelantan dos brazos que pronto han de envolverla.

– ¿Cómo estuvo, Julio ?

– Bien. ¿Pusiste el telegrama ? (T, 9)

Un narrateur hétérodiégétique décrit la scène et, en même temps, il rend compte de l'état émotionnel de Tina. Il est aisé pour le lecteur de faire le lien avec le titre du roman : le personnage décrit est Tina, la « Tinísima » de la page de couverture. Pour avoir connaissance de l'identité précise de son compagnon, le lecteur attentif recoupera immédiatement cette information avec la photographie qui ouvre le premier chapitre et dont la légende précise : « “Julio Antonio Mella²⁹¹” Fotografía de Tina Modotti ».

Le roman débute *in medias res*, présentant le couple que forment Tina Modotti, préoccupée par le danger qu'encourt son compagnon, et le Cubain Julio Antonio Mella qui, lui, semble faire fi de la menace de mort de « ese asno con garras²⁹² que gobierna Cuba » (T, 10). Dès la deuxième page le jeune homme se fait assassiner en pleine rue, alors qu'il marche au bras de Tina. Ainsi, le premier chapitre se clôt par la veillée de ses amis cubains « [que] [h]acen memoria de Julio, de La Habana, de la lucha » (T, 18). La narration n'est pas linéaire, comme le montre la date mentionnée dans le deuxième chapitre, celle du 04 janvier 1923, soit six ans avant le terrible drame qui frappe Tina Modotti. Le présent de narration laisse place à l'imparfait : « Los estudiantes de la

²⁹¹ Ce personnage, présenté dans la première partie, est un personnage historique important dans l'histoire révolutionnaire cubaine en tant que cofondateur du Parti Communiste Cubain et de la Fédération Estudiante Universitaire. Il a joué un rôle fondamental dans la formation et conscientisation politique de Tina Modotti.

²⁹² Le surnom de « asno con garras » mis dans la bouche de Julio Antonio ne lui appartient pas. C'est un surnom donné par Rubén Martínez Villena (avocat et révolutionnaire cubain) en 1925 suite à l'arrivée au pouvoir de Gerardo Machado qui rendit illégales les deux organisations précédemment citées et qui emprisonna Julio Antonio Mella. Ce surnom passé à la postérité représente la voix de cet avocat par le truchement de Julio. Nous ne pourrions analyser la multiplicité des filtres qu'appose l'auteure, mais nous les signalerons de manière ponctuelle afin de mettre en valeur la finesse de sa prose ainsi que l'étendue de ses connaissances et des jeux de voix.

Universidad de La Habana subían de prisa la larga escalinata » (T, 19). Le(s) narrateur(s) décri(ven)t les années universitaires du jeune Julio Antonio et met(tent) en avant son acharnement et sa véhémence dans la lutte sociale pour libérer Cuba, en mêlant imparfait et passé simple. Le changement de temps dans la narration favorise un retour dans un passé révolu, mettant ainsi l'accent sur le changement de narrateur : « Temerario, Mella lo fue desde niño [...] » (T, 21). Son activisme l'oblige à s'exiler au Mexique, où il est accueilli par les membres du journal *El Machete* : « Con su máquina de escribir en la mano, caminó hasta la sede del periódico *El Machete*, en la calle de Mesones, 54. El recibimiento no pudo ser más caluroso » (T, 32-33). Le chapitre reconstruit sa trajectoire depuis Cuba jusqu'à Mexico et s'achève – précédé d'un saut à la ligne – par « El Ratón Velasco recordaría esa bienvenida al entrar al local del partido a ver el ataúd de su amigo aquel 11 de enero de 1929 ». (T, 33).

Plusieurs niveaux se superposent ici. D'abord, nous pouvons constater que le récit se situe entre l'histoire de Cuba et la fiction de l'histoire. Dans le genre du roman-témoignage, il est à la frontière de plusieurs champs. Le passé des verbes renvoie au passé historique, alors que le présent du chapitre qui suit et qui précède ramène à la fiction. Ce mélange compose un récit à la fois discontinu et polyphonique. D'autre part, à la toute fin du chapitre trois, il semblerait que le narrateur « premier » ait cédé la narration à El Ratón Velasco. Enfin, la fonction de cet aparté est de ramener le lecteur au point de départ, au lendemain de l'assassinat ; l'adjectif démonstratif « aquel » dont la valeur temporelle désigne ce qui est éloigné dans le temps permet de ne pas perdre le fil, constitue un rappel, dans la mesure où le chapitre qui suit est la suite de la description des activités de Mella.

La date du 14/12/1927 ouvre le troisième chapitre et permet au lecteur de se resituer dans le temps. Entre dialogues et narration au passé, le lecteur apprend que depuis son arrivée au Mexique, le jeune Mella est politiquement très actif :

En febrero de 1927, Julio había ido al Congreso Mundial Antimperialista en Bruselas con José Vasconcelos y Ramón P. de Negri en representación de México. Era el delegado de la Liga Antimperialista de las Américas y de la Liga Nacional Campesina de México, también de la sección salvadoreña de la Liga Antimperialista. (T, 36)

C'est à cette époque qu'il s'est mis en couple avec Tina Modotti, avec laquelle il travaille à *El Machete*.

Ces deux analepses des chapitres deux et trois ne sont évidemment pas déconnectées du reste du récit dans la mesure où elles livrent des informations sur la

trajectoire du jeune Cubain et sur les raisons ayant entraîné sa mort. Les analepses et les prolepses alternent pour créer un récit polyphonique, discontinu, qui passe d'un personnage à l'autre.

Malgré une ellipse de deux jours (12/01/1929), le chapitre quatre constitue la suite du chapitre un, qui s'était achevé par la veillée de Julio. Nous assistons au procès de Tina au cours duquel est déclinée sa véritable identité – Assunta Adelaida, Luigia Modotti (*T*, 50) contre les faux noms qu'elle a pu adopter comme Rosa Smith Saltarini, (*T*, 49, 298) –, et reconstituée sa vie : son enfance, son exil, sa jeunesse, ses relations intimes. Le récit emprunte ensuite un déroulement chronologique classique (13/01, 14/01, 15/01, 16/01, 17/01...) ²⁹³ qui relate son procès, les accusations, les contradictions, l'intervention de ses deux amis, Edward Weston et Diego Rivera qui ont intercédé pour sa défense, sa libération jusqu'à son départ pour Juchitán au chapitre huit.

1.1.2 Changements de narrateur et de personne

Tinísima est un long roman de 664 pages dans l'édition utilisée, et qui se compose de trente-sept sections, que nous appellerons aussi chapitres, non pas constitués de numéros ni de titres, mais de photographies qui en font office. Sous chaque photographie, centrée par rapport au texte, sont indiqués le titre et l'auteur, ce dernier étant, nous le montrerons plus loin ²⁹⁴, une voix supplémentaire dans le récit : une sorte de commentateur extradiégétique sur l'histoire racontée. Le récit est à la troisième personne, mais s'opèrent des glissements de la voix narrative : la voix du narrateur initial semble couverte par celles d'autres narrateurs comme si les personnages devenaient des figures du narrateur. Cette fragmentation narrative correspond à une stratégie énonciative qui aboutit à une narration diffuse et ambivalente, prenant ses distances avec une instance unique responsable de la narration. Afin d'illustrer notre propos, nous allons reprendre des moments clés du roman, pour mettre l'accent sur les changements de personne.

²⁹³ À l'exception d'une courte analepse qui aborde sa rencontre avec Mella (*T*, 69).

²⁹⁴ Cf. p. 169-176.

Le lecteur est parfois confronté à un flou énonciatif²⁹⁵, accentué par le morcellement du texte et le passage de la troisième à la première personne de manière discontinue. Les chapitres neuf à quinze sont consacrés à l'évocation des souvenirs de Tina pour Na'Chiña comme l'indiquent les dernières phrases du chapitre huit :

“¿Y cómo veniste a dar aquí ?” le preguntó Na' Chiña y Tina cerró los ojos y vio que había perdido algo. Devanó sus recuerdos precipitadamente, algunos en voz alta, otros piel adentro, para sí misma, unida a Na'Chiña en una rara complicidad. (*T*, 116-117)

Le lecteur s'attend à un récit à la première personne, entrecoupé de monologues ou d'apartés, toutefois, l'évocation de son passé commence à la troisième personne :

07 DE ENERO DE 1920

Tina a sus pies, devota, parecía rezar. » (*T*, 118)

Le narrateur hétérodiégétique s'empare du passé de Tina Modotti qui est rapporté de manière linéaire jusqu'au « 10 DE ENERO DE 1929 Y LOS AÑOS POR VENIR »²⁹⁶ (*T*, 249). Pendant 131 pages, la parole est cédée à Tina qui se confie à Na'Chiña et où s'entremêlent la troisième et la première personne. Le lecteur n'identifiera que ce sont des mots proférés par Tina Modotti qu'à la quatrième phrase de cette sous-partie : « El juzgado era un espacio nuevo insospechado y quise lanzarme a la lucha [...] » (*T*, 249, nous soulignons). Aucun changement typographique ne permet de déterminer le passage de la troisième à la première personne, aucun signe de ponctuation ne facilite le repérage du discours direct, si ce n'est l'utilisation du pronom personnel « me » dans le cheminement de Tina entre le procès et son arrivée à Juchitán. Il s'agit d'un monologue parsemé de questions rhétoriques qui ne sont pas directement adressées à la femme indienne, mais plutôt des appels destinés à Julio – « Julio, mi amor, no Julio, no, Julio, Julio ¿ qué voy a hacer ? » (*T*, 249) – qui confèrent à la scène un certain dramatisme que le discours direct rend plus poignant. Tina Modotti effectue le bilan de son séjour. A son arrivée à Juchitán, « [m]overse lo menos posible para guardar fuerzas » était un réflexe de survie, « [d]espués el dolor cayó como un bloque negro » (*T*, 249). Au deuxième paragraphe elle se souvient que, « [p]oco a poco las fuerzas regresaron » (*T*, 249), et conclut que : « [e]n Juchitán pude respirar » (*T*, 250). Son récit n'est pas interrompu par les interventions de la vieille sage même si des apostrophes « Me lo dijo usted

²⁹⁵ Par exemple, le « hacen memoria de Julio, de La Habana, de la lucha » (*T*, 18) du chapitre un cité plus haut, fait partie du récit à la troisième personne, mais semble annoncer au lecteur un changement de la voix narrative au chapitre deux. Sont-ce les camarades de Julio Antonio Mella (« Teurbe Tolón, Sandalio Junco, Alejandro Barreiro y varios cubanos más » (*T*, 18)) qui vont rappeler sa jeunesse et devenir des figures du narrateur ?

²⁹⁶ Cette indication scinde ainsi le roman en deux parties.

Na'Chiña » (*T*, 249), « le dije, Na'Chiña, y usted me respondió ». (*T*, 250) rappellent que ce n'est pas un monologue, mais un soliloque. Les émotions de Tina sont livrées dans un flux de parole qui ressemble à une catharsis verbale nécessaire à son rétablissement. Ce changement de la troisième à la première personne était nécessaire, d'une part pour rendre ses confidences plus intimes, et permettre un laisser-aller de la jeune femme. D'autre part, le faire à haute-voix plutôt que mentalement ou dans ses rêves, comme c'est le cas dans d'autres passages, donne lieu à une connivence avec le lecteur, auquel est également destiné cette confession. Celle-ci s'achève assez soudainement par un échange entre Tina et la vieille sage : « – Todo eso ha sido mi vida, Na'Chiña, hasta aquí llegué. – Pues órale, pa'delante. », (*T*, 250). Après un saut à la ligne, le récit est repris par un narrateur qui raconte à la troisième personne du singulier : « Tina se limpió la cara y las manos de tierra, alisó sus cabellos, sacudió su enagua larga y se levantó » (*T*, 250). La dernière phrase du chapitre fait écho à la dernière phrase de la vieille indienne. Son séjour dans l'isthme de Tehuantepec a permis à Tina de se relever au sens propre comme au sens figuré et de continuer son chemin ; le récit peut lui aussi se poursuivre.

Ainsi, au terme de seize chapitres, ont été égrenées les vies de la protagoniste principale et de son amant, qui permettent d'apprécier la genèse de leur personnalité à travers des voix diverses. Cette construction parallèle, dialogique nécessite le concours du lecteur qui se doit d'être actif, attentif pour identifier les différentes voix du texte polyphonique.

Dans les chapitres suivants, le lecteur peut être dérouté par les changements de la première à la troisième personne. Les chapitres seize à vingt-trois qui vont du 02/03/1929 au 19/03/1936, s'attachent à l'expulsion de Tina Modotti du Mexique. Le récit, initié aux chapitres un, quatre, cinq, six, sept et huit, se poursuit au chapitre seize sur le même modèle qu'aux chapitres précédents. La narration est émaillée de lettres à ses amies (*T*, 281 et 282), à Edward Weston (cf. Note n°436) où la première personne prend logiquement la place de la troisième personne et interrompent le récit principal. Le changement est d'autant plus visible que les lettres sont placées en exergue après une espace ou insérées dans le flux narratif par des guillemets. L'exemple le plus notable de changement de narrateur est celui où Tina se livre à un véritable examen de conscience, une sorte d'autobiographie à la première personne introduite au discours direct par un tiret : « – De Udine, nací en Udine y siempre fuimos pobres, más que pobres, miserables

– Tina se detiene para exhalar el humo y darle una nueva chupada al cigarro – » (T, 394). Les phrases sont courtes, suivent la remembrance morcelée du personnage et sont entrecoupées des interventions du narrateur au discours indirect qui reflètent les pensées de Tina : « Un cigarro, ni modo, tiene que prender otro cigarro », « Una vocecita canta dentro de su cabeza. » (T, 397), ou ses souvenirs « [...] recuerda largas sesiones de maquillaje » (T, 397) et rend compte des questions qui lui sont posées : « ¿ [s]u dolor por la muerte de Mella ? » (T, 399). Les discours s'enchevêtrent et tous les actes de paroles se télescopent : les paroles prononcées à voix basse, à voix haute... Le retour à la troisième personne est assez brutal car, contrairement au flot de sentiments, il ne laisse transparaître aucune émotion. Le changement de personne marque un changement de perspective. Le narrateur se transforme en un chroniqueur qui relate les événements avec beaucoup de distance au moyen d'une voix neutre.

Les chapitres vingt-trois à trente-deux retracent le rôle de Tina Modotti au sein du Secours Rouge International dès les prémices de la Guerre Civile espagnole. À la suite de la Révolution asturienne de 1934, des ordres lui sont donnés : « – Camarada Modotti, deberá ir a España. Usted va a luchar al lado de los camaradas asturianos » (T, 408), elle y restera jusqu'au 04/04/1939, date à laquelle elle fuit l'Espagne et s'exile au Mexique à bord du *Queen Mary*²⁹⁷. À partir de ce chapitre, la narration se fait plus chronistique, les dates et les références historiques se multiplient (T, 561 ; 596) et sont combinées à des photographies d'époque, à des chants révolutionnaires et des extraits de journaux (T, 507). La voix du narrateur disparaît pour laisser la place à une voix impartiale :

4 DE FEBRERO DE 1939

Los llamados cuatro presidentes cruzan la frontera, el de la república, Manuel Azaña, el de las cortes, Diego Martínez Barrio, el de Euzkadi, y el de Cataluña, Luis Companys.

6 DE FEBRERO DE 1939

Los nacionales ocupan Figueras.

Franco ha ganado la guerra. En Burgos, no escucha las propuestas de Negrín. Exigen una rendición incondicional. (T, 561)

Dans ces deux extraits²⁹⁸, les phrases sont courtes et les informations concises et factuelles. Dans le premier, le nom des quatre Présidents est donné sans commentaire ni jugement de valeur quant à leur fuite : il s'agit seulement de constater qu'ils s'exilent.

²⁹⁷ Tina Modotti fait partie de la « diaspora » intellectuelle exilée à cause de la guerre civile espagnole et de la Seconde Guerre Mondiale.

²⁹⁸ Nous n'en choisissons que deux car les extraits similaires sont nombreux, notamment (T, 531, 419).

Dans le deuxième, daté deux jours plus tard, on a affaire à un semblant de télégramme. Cette voix presque inhumaine, rend ensuite la narration au narrateur principal :

8 DE FEBRERO DE 1939

Tina, cuyo pasaporte muestra que pocos días antes estuvo en Francia, no tiene problema para pasar la frontera. Le contó a Vittorio que ríos humanos bajaban de las montañas y se acercaban a la frontera [...]. (T, 561)

L'espace textuel est à nouveau morcelé sur le plan de la narration par le passage d'un narrateur unique à une irruption de toutes les voix. À partir du chapitre trente-deux, s'opère un retour à un narrateur unique (avec de nombreuses variations dans la focalisation) qui épouse le point de vue désabusé de Tina, laquelle ne chante plus les louanges du Mexique, mais semble à contrario, n'en voir que les aspects négatifs. Dans un premier temps, elle s'isole et, à l'exception de Vittorio Vidali, son compagnon, elle n'inter-agit avec personne ; ainsi la voix narrative se distancie du personnage de Tina et s'attache à décrire les événements et les activités politiques de celui-ci. D'ailleurs, le soir du 05/01/1942, Vittorio quitte la fête de Hannes Meyer plus tôt car il doit passer à *El Popular* pour terminer un travail avec le directeur. Habilement, la voix narrative reste centrée sur Vittorio : « Vittorio se despide » (T, 649), « Vittorio va a pie » (T, 650), « Vittorio la espera leyendo » (T, 650). Vittorio Vidali a presque oublié l'absence de Tina, lorsqu'à une heure du matin, on sonne à la porte et, alors qu'il demande où est sa femme aux deux hommes qui cherchent le mari de Tina Modotti, il a pour toute réponse : « – Falleció » (T, 650). Le choc est brutal pour le lecteur qui avait laissé Tina fatiguée prendre un taxi pour rentrer chez elle : « Su esposa, Tina Modotti, murió en un libre en la acera de aquí enfrente » (T, 650). S'ensuivent les formalités aux pompes funèbres de la Croix Verte, notamment la reconnaissance du corps.

Après un passage à la ligne séparé par un espace (nécessaire pour assimiler l'information et signaler un changement de focalisation ?), la narration reprend ainsi :

Cuando un libre se detuvo, en la esquina de Insurgentes y la casa de Villalongín, Tina dio su dirección de doctor Balmis [...] En el taxi sintió que ondeaba como río. [...] ¡ Julio, no mueras, te amo tanto ! (T, 651-652)

La légère analepse génère à nouveau une discontinuité dans le récit. Le lecteur visualise une sorte de montage « cinématographique » : le récit est au passé simple et à l'imparfait, et la voix de Tina apparaît au premier plan, au présent de l'indicatif. Dans la logique du récit, ce passage est une analepse mais nous pouvons considérer à l'inverse que le paragraphe précédent est une prolepse insérée dans le seul but de créer un suspense, un choc, celui de la mort brutale de Tina Modotti. Ce n'aurait pu être le cas si

la description de sa perte de connaissance dans le taxi avait été dite auparavant. Ce qui relie les deux parties est évidemment le substantif « libre » (qui signifie taxi). Le lecteur est perplexe car la narration mêle plusieurs voix : celle de Tina mourante « ¿ Se me reventarán los pulmones ?, la nouvelle Tina qui l'observe et lui parle : « Déjate ir, suéltate, así, tú solita, no hagas esfuerzo, vete con la corriente », la voix de José Guadalupe Rodríguez²⁹⁹, celle de Vittorio – quand il lui dit « eres una puta cara ! » – Nahui Olin, puis toutes les voix rencontrées au cours de son existence³⁰⁰. Ce flux ininterrompu de voix est étourdissant et rend compte de la suractivité de la remémoration précédant sa mort comme si tous les épisodes marquants de son existence se succédaient ; ses dernières pensées sont évidemment pour Julio Antonio Mella : « ¿ te acuerdas, Julio ? ». Le narrateur convoque de nombreuses voix qui s'effacent peu à peu pour ne laisser entendre que celle de Tina, à la première personne : « Qué fácil es morir, piensa, me voy, me estoy yendo » (*T*, 653).

À l'inverse, dans d'autres fragments, plusieurs voix énonciatives se manifestent. Le procès de Tina Modotti, en se portant sur divers acteurs, éclate l'unité de la narration. Au cours de celui-ci, les discours se multiplient ; le narrateur crée ainsi des questionnements, renforce des idées, fait naître des contradictions pour contrecarrer l'existence d'une supposée vérité unique et laisser au lecteur la possibilité de se forger un point de vue. Nous nous proposons d'analyser les quatre chapitres dédiés au procès de Tina Modotti, accusée d'avoir participé à l'assassinat de Julio Antonio Mella, comme exemple remarquable d'usage de la polyphonie. Dans les chapitres quatre à huit, sur cinquante et une pages, défilent tous les témoins, fiables ou non, les amis, les documents exhumés, les opinions, les sentiments éprouvés entre le 14/01/1929 et le 30/01/1929. Le laps de temps semble court, si l'on s'en tient aux dates, mais la narration s'étire à force de livrer des détails, des témoignages du même événement ; répétitions qui, à l'image du procès, tournent en rond et sont lassantes (tout comme le procès qui semble n'être qu'une vaste supercherie pré-orchestrée). Ce procédé de transfocalisation où « la "même histoire" serait racontée successivement selon plusieurs points de vue mais par le même narrateur hétérodiégétique [...] serait pourtant plus intéressant, car

²⁹⁹ Personnage décrit ainsi : « José Guadalupe, Jefe de las Defensas Agraristas llegaba muy seguido a la casa de Abraham González, era el que más venía, villista de hueso colorado, la hacía reír con su franqueza » (*T*, 121).

³⁰⁰ Voix que le lecteur reconnaît avoir lui-même entendues, et qui créent par là-même un morcellement du récit et accentuent la polyphonie.

l'objectivité supposée de la narration y accentuerait, comme au cinéma³⁰¹, l'effet de discordance entre les versions [...] »³⁰². L'analyse de détails permettra de mesurer les questions politiques, sociales et déontologiques suscitées par l'emploi d'un recours narratif qui mise sur la multiplicité, invitant le lecteur à reconstruire l'histoire.

La première version qui est donnée par le narrateur est celle de Tina Modotti. Alors que celle-ci envoyait un télégramme, Julio Antonio Mella s'entretenait dans une *cantina* (La India) avec José Magriñá qui l'informait que l'on essaierait d'attenter à sa vie car il menait un grand nombre d'activités contre le gouvernement cubain qui aurait commandité son assassinat. Après cette contextualisation informative, le jeu narratif entre les discours permet de pénétrer au cœur de la tension :

Cruzan Balderas. México, qué ciudad tan vacía, qué desierto [...].
 – Vámonos por Morelos, Julio. Es más ancha, menos oscura. [...]
 Al doblar a la izquierda en Abraham González, un estampido, una raya de fuego la inmoviliza. Otra detonación casi simultánea. « Es contra él » piensa Tina. (T, 10)

Ici, le narrateur décrit l'itinéraire du couple en croisant le discours direct et indirect tout en insérant les pensées de Tina qui a conscience que c'est Julio Antonio qui est attaqué. L'interprétation de Tina est insérée dans le flux de la narration au discours direct, à côté du constat du narrateur sur cette ville infrequentée. L'accent est mis sur le manque de passants dans la rue, donc un déficit de témoignages intensifié par la répétition de « qué » livre deux visions concordantes (Tina se sent en danger dans Abraham González). Ce tissage des discours fait pencher pour cette version des faits.

Les informations relatives au procès de la photographe sont relayées par les gros titres de la presse, dont le lecteur prend connaissance par l'intermédiaire de Luz Ardizana, amie et soutien inconditionnel de Tina Modotti lors du procès. Le narrateur en raconte le déroulement à travers ce personnage « [que] compra los periódicos » et « lee en voz alta » :

Luz se cala los gruesos anteojos, toma *El Universal*, luego *Excelsior*, *La Prensa* y *El Nacional*: « La creencia de que Tina Modotti conoce al asesino y que no quiere denunciarlo a las autoridades se robustece por las diligencias policiacas... » [...] « Tina cuenta sus amores y sostiene que es inocente ». (T, 57)

Elle parcourt différents journaux³⁰³ et nous livre les comptes rendus de la presse, que ce soit celle de l'organe du parti au pouvoir, *El Nacional*, ou celle des travailleurs, *El*

³⁰¹ Cela rappelle le film *Rashômon* d'Akira Kurosawa (1950).

³⁰² Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 45.

³⁰³ Elena Poniatowska montre la responsabilité de la presse dans l'accusation de Tina Modotti comme auteure du crime. À cette époque, la presse a perdu la liberté d'expression, acquise pendant la Révolution.

Universal, *Excelsior*, *La Prensa*. En convoquant ainsi diverses sources³⁰⁴, le texte fictionnel dégage une certaine incertitude générale quant à la culpabilité de la jeune femme (« la creencia », « sostiene ») et une tension entre le récit historique et les informations livrées par la presse. En outre, la narration anticipe ici légèrement, puisque les pages qui suivent vont décrire le procès dans son déroulement : le roman joue sur un effet d'annonce et crée une attente mêlée de curiosité chez le lecteur. Apparaissent donc ensuite les témoins du meurtre comme le mécanicien :

El señor Victoriano González, propietario de un taller mecánico en Abraham González, presenta una bala calibre 45, que *según él*, conserva alguna pelusilla del abrigo de Mella. (T, 60, nous soulignons)

Le complément « según él » soulève des questionnements de la part de la voix narrative. Le mécanicien tire des conclusions et échafaude des hypothèses, validées ensuite par le juge Valente Quintana. Le narrateur mentionne ensuite que les journalistes relaient des informations imposées par le gouvernement³⁰⁵ : « [L]os editoriales son voceros del gobierno y todos están contra ella » (T, 63), en collusion avec les juges dont il est dit : « participan al sacrificio con aplicación » (T, 60). Plus loin, dans la narration, nous apprenons que de nombreux témoignages, qui ciblaient des incohérences dans les déclarations de la prévenue, ont eu lieu même si chaque témoin est revenu sur son récit et a reconnu avoir menti, y compris le mécanicien qui « ahora asegura que ni siquiera pasó la noche en su casa de Abraham González » (T, 63). Les témoignages sont de plus en plus délirants : « Los incidentes absurdos, ofensivos se acumulan y Valente Quintana les da paso y los divulga con tal de desprestigiarse » (T, 65). Habilement, le narrateur a inséré le plus fiable, celui du boulanger, parmi d'autres, ubuesques, étant donné que c'est le seul qui pourrait inquiéter Tina car il a toujours maintenu ses déclarations. Ludwig Herberich affirme que Tina Modotti ne marchait pas dans la direction qu'elle indique et que cette dernière et Julio Antonio Mella étaient accompagnés d'un troisième homme. Elena Poniatowska reporte scrupuleusement dans le roman les paroles du

Cf. Daniel Cosío Villegas, *Sistema político mexicano. Las posibilidades de cambio*, México, J. Mortiz, 1972.

³⁰⁴ En tant que journaliste, Elena Poniatowska est muée par une volonté de ne pas restreindre ses sources aux journaux révolutionnaires, c'est pourquoi elle en cite de toutes les tendances politiques. Les événements d'août 1939 sont rapportés à travers divers journaux nationaux *El Popular*, *Bandera Roja*, ou étrangers comme *Le Temps* (T, 596).

³⁰⁵ Le narrateur est engagé, il donne son point de vue. Elena Poniatowska a utilisé cette technique dans ses chroniques : informations officielles *versus* informations individuelles.

boulangers publiées dans *Excelsior* le 13 janvier 1929³⁰⁶. Puis, un gendarme assure avoir vu les coups de feu venir d'une voiture ; pourtant, « [a]l final se desdice. En realidad, no quiere que sus superiores se enteren de que aquella noche no estuvo en su puesto » (T, 63). La voix narrative dément la véracité de ses propos : son statut de gendarme ne peut même pas être un gage de vérité, démontrant ainsi que le personnage de Tina Modotti doit affronter d'une part des faux témoignages et d'autre part, les préjugés masculins.

C'est à travers le regard de son amie Luz que le narrateur rend compte de la vision qu'ont les hommes de Tina³⁰⁷, image centrée sur la sexualité et non sur la femme accusée :

Ellos la miraban de arriba abajo buscando sus muslos. Tina se movía continuamente y cada pregunta suscitaba una reacción corporal. La seguían con ojos ávidos [...] las miradas de los hombres se colgaban pastosas en las comisuras de su boca, su lengua rosada que hacía asomar sobre los labios para eliminar la resequedad [...]. (T, 61)

Luz affirme que ce n'est pas de la provocation de la part de Tina, que « atraer era su naturaleza. » Les témoignages du procès sont entrecoupés de descriptions qui révèlent le regard concupiscent des hommes sur Tina : toutes les parties de son corps sont détaillées et font, dans cet extrait et dans ceux qui suivent, fantasmer les hommes : « Jijos, qué buena está » (T, 62), ou encore : « [...] mira, mano³⁰⁸, qué buena está la fuereña » (T, 74). Ces citations au discours direct reproduisent de manière spontanée les commentaires dits sur le vif des hommes. Cette utilisation de l'oralité donne des indications aux lecteurs quant à l'appartenance sociale des personnages qui profèrent ces remarques.

La presse se focalise également sur ses caractéristiques physiques lorsqu'elle titre : « [l]a atractiva veneciana de ojos negros y de mirar profundo »³⁰⁹, « [l]a bella protagonista del trágico suceso » (T, 61), ce qui tourne rapidement à la diffamation : « Tina Modotti si hemos de juzgarla a través de su situación social y aspecto físico, es

³⁰⁶ Pour bien comprendre cette période, les chapitres 9 « México City (1928-29) » et 10 « Mexico City (1929-1930) » de l'ouvrage de Patricia Albers est particulièrement éclairant. Patricia Albers, *Shadows, Fire, Snow : The life of Tina Modotti* (1999), Berkeley, University of California Press, 2002.

³⁰⁷ Nous reviendrons sur la portée de la question générique dans la troisième partie, « Tina, Ève ou Marie » p. 266-274.

³⁰⁸ Rappelons que « jijos » est une interjection du langage populaire mexicain qui exprime l'étonnement et « mano » un substantif de la langue familière synonyme de « hermano » ou « amigo ».

³⁰⁹ Valente Quitana la qualifie de « la atractiva veneciana de ojos negros y mirar profundo » dans *Excelsior* du 14/01/1929. Elena Poniatowska reprend à l'identique les mêmes qualificatifs.

una mujer moderna³¹⁰ a quien no traban los prejuicios ni estorban los escrúpulos de antaño » (*T*, 62). Le fait qu'un jugement de valeur sur la moralité de l'accusée soit émis en fonction de critères physiques interroge sur les prérogatives de la presse, qui est censée demeurer neutre. C'est de cette manière qu'Elena Poniatowska s'immisce dans le récit pour interpeller le lecteur. S'opère une véritable réflexion sur l'objectivité de la presse³¹¹ dont la voix se greffe sur le texte romanesque comme un personnage fictif, créant ainsi un effet polyphonique. Dans les gros titres, la culpabilité de l'artiste italienne est évidente : « La Magdalena Comunista », qui la compare à la femme pécheresse, coupable, belle, mais dangereuse en dépit de son désir de pénitence. Elle est « La Mata Hari del Comintern »³¹², surnom qui implique une trahison, l'accusant d'être une espionne qui aurait participé au crime à des fins politiques.

1.1.3. Changements de focalisations

Le changement de focalisation concerne notamment *Leonora*. Le roman compte 508 pages divisées en cinquante-six chapitres relativement courts (compris entre seize et treize pages) chapeautés d'un titre qui résume en quelques mots leur contenu ou qui fait référence à une anecdote évoquée. À travers ces titres, il est aisé de reconstituer l'existence de Leonora Carrington qui a traversé plusieurs océans, croisé plusieurs hommes et combattu ses démons.

Le premier chapitre, intitulé « Crookley Hall » débute *in medias res* et introduit le personnage de Leonora enfant :

Sobre el mantel de la mesa del comedor se agrandan los platos y los cuatro niños, Patrick, el mayor, Gerard y Arthur desayunan *porridge*; a Leonora le disgusta, pero la niñera, Mary Kavanaugh, dice que en el centro del plato de avena encontrará el lago Windermere, el más bello y más grande de Inglaterra. Entonces la niña, cuchara en mano, come la avena desde la orilla y empieza a escuchar el agua y mira cómo pequeñas olas se frisan en su superficie porque ha llegado al Windermere.

[...]

El comedor es oscuro, al igual que el resto de Crookhey Hall. Desde que es niña, Leonora conoce el hollín. A lo mejor la Tierra es una inmensa chimenea. El humo de las fábricas textiles de Lancashire acompaña sus días y sus noches, y su padre es el rey de la negrura, el más negro de todos, el que sabe hacer negocios. (*L*, 9)

³¹⁰ La connotation de « mujer moderna » fait référence au malinchismo mentionné par Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad*. Nous reviendrons sur cette vision négative de la femme (p. 149-50). Elena Poniatowska y fait aussi allusion dans l'entretien qu'elle nous a accordé (annexe 8, p. XXVIII).

³¹¹ Les journaux ne délivrent pas d'informations, mais s'apparentent à la presse à scandale : « Desde el día 12 de enero de 1929, los periódicos eran agenda íntimas, citas, cartas de amor » (*T*, 73).

³¹² Deux gros titres qui seront à nouveau cités à sa mort par les journaux (*T*, 654-655) ; ce qui montre que, treize ans plus tard, rien n'a changé, la presse est toujours vindicative.

Il s'agit d'une scène de vie quotidienne à Crookhey Hall, qui se trouve en Angleterre, dans le comté de Lancashire, entre une nourrice et les quatre enfants dont elle a la charge. L'attention de la voix narrative s'arrête sur la petite fille, Leonora, qui, suivant les conseils de sa nurse, imagine que son assiette de porridge est un lac. Cette capacité qu'a Leonora à rêver et à user de son imagination est un aspect fondamental de sa personnalité. Le lecteur entre dans l'histoire par une scène de petit-déjeuner dans une cuisine puis, subrepticement, la voix narrative adopte le point de vue candide de la petite fille. D'une scène triviale, on passe à une description poétique synesthésique, d'une focalisation externe à une focalisation interne. La voix narrative adopte le point de vue de Leonora-enfant : elle devient homodiégétique avec une focalisation interne, quand elle fait remarquer naïvement que « [a] lo mejor la Tierra es una inmensa chimenea ». Rappelons brièvement que la variation de points de vue au cours d'un récit constitue un changement de focalisation, celle-ci étant définie par Gérard Genette comme « une restriction de "champ" c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative [...] »³¹³. Le narrateur hétérodiégétique se présente tantôt comme omniscient, tantôt comme disposant uniquement des informations connues de tel ou tel personnage (focalisation interne). Cette alternance ressortit à la stratégie de brouillage systématique amplifiant la polyphonie et s'accompagne d'entorses aux conventions propres à chaque style de focalisation, comme le définit Gérard Genette dans le cadre de ses travaux :

En focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le « sujet » fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet : le récit peut alors nous dire tout ce que le personnage perçoit et tout ce qu'il *pense* (il ne le fait jamais, soit par refus de donner des informations non pertinentes, soit par rétention délibérée de telle ou telle information pertinente (paralipse), [...] il ne *doit* en principe rien dire d'autre ; s'il le fait, c'est de nouveau une altération (paralepse), c'est-à-dire une infraction délibérée ou non, au parti modal du moment [...] »³¹⁴.

Le narrateur multiplie les points de vue en mélangeant les types de discours et les focalisations dans le flux de la narration, ce qui crée une expression polyphonique ou une hybridation discursive. Cette plurivocité renvoie à nouveau à l'inexistence d'une vérité unique et fait émerger des interrogations. Ce procédé d'alternance des focalisations peut s'accompagner de variations dans le type de discours. Dans le récit, s'insèrent des remarques qui ne sont pas celles de la voix narrative et qui ne sont pas identifiables par des moyens typographiques :

³¹³ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, op.cit., p. 49.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

Ignora que la llaman “la inglesa”. Saben que es de allá por el cartero, que le lleva con frecuencia sobres timbrados en Gran Bretaña. Además, las inglesas son muy libres, a casi todas les falta un tornillo y ésta apenas se cubre. Un mediodía, los habitantes los encuentran desnudos a la orilla del río Ardèche. (*L*, 140)

À la lecture, le changement de niveau de langue est perceptible : en effet, « faltar un tornillo » ressortit au langage familier. Le narrateur rapporte le séjour de Max Ernst et de Leonora à Saint-Martin d’Ardèche et recourt au discours rapporté pour livrer cette idée préconçue sur les Anglaises : la troisième personne du pluriel « llaman » renvoie aux habitants du village. Cet enchevêtrement des discours tend à rendre compte des diverses images du personnage de Leonora. Cette expression laisse une place à l’humour dans le récit et anticipe, comme une prolepse, le chapitre sur la folie de Leonora. Dans d’autres passages, la voix narrative semble philosophique. Alors que Max Ernst est détenu dans un camp d’internement, le narrateur nous décrit une Leonora hagarde qui se laisse aller et sombre peu à peu dans la folie. Elle semble avoir perdu le contact avec la réalité : « – Dentro de un instante llegaré Max », dit-elle à Catherine Yarrow, une amie anglaise venue prendre de ses nouvelles. Juste après cette réplique, nous pouvons lire :

Estar loco es ir de un lado a otro sin saber a qué, sin saber por qué, perdiéndose en el camino. “Es vagar por lo desconocido con el abandono y el valor de la ignorancia”. (*L*, 160)

La première phrase semble être une définition de la folie alors que la deuxième introduite par des guillemets apparaît comme une citation. Qui parle ? La voix narrative s’efface pour céder la parole à une autre entité, comme si le narrateur lui-même laissait son esprit vagabonder, ce qui a pour effet de suspendre le récit. Le lecteur a le sentiment qu’il y a « quelque chose » derrière ces mots qui ont un pouvoir évocateur, non identifiable immédiatement, et qui ressemblent à un discours psychanalytique. Le lecteur reçoit une masse d’informations, émanant de sources variées³¹⁵. Par conséquent, il est d’abord désorienté car il a la sensation de ne pas identifier d’emblée les auteurs ou

³¹⁵ Elena Poniatowska s’est formée dans la tradition de l’écriture journalistique anglosaxonne du « Nouveau Journalisme », c’est pourquoi ces techniques littéraires sont présentes dans toute son œuvre. Cf. <https://nattarias.wordpress.com/escritos/el-nuevo-periodismo/> : « Este nuevo género cambia del esquema arbitrario y desgastado de los géneros informativos, que se empleaban más por tradición que por convicción, se ha pasado entonces a un nuevo método, más exigente, que supone en su esquema la elaboración previa de un proyecto de trabajo, la ejecución y evaluación correspondientes ». Este nuevo modelo en la historia periodística, procura que todas las actividades que buscan producir contenidos informativos, se canalicen de acuerdo con los criterios y la metodología del periodismo de investigación y la libertad creativa de la literatura. El esquema sitúa al nuevo periodismo en el marco de las ciencias sociales, tiene afinidades entre la investigación periodística y social. En el Nuevo periodismo “la investigación es asumida no solo como una de las metas posibles del quehacer informativo si no como un propósito primordial del trabajo periodístico ».

l'origine des paroles émises. Cette particularité manifeste une volonté d'amplifier la polyphonie dans *Leonora*, comme nous l'avons montré aussi dans *Tinísima* où le dialogisme permet la présence et la confrontation des discours.

1.2 Un espace de rencontre entre plusieurs discours inducteur de polyphonie

La lecture peut en effet être perturbée par les interrogations sur l'identité du sujet mais surtout par l'irruption systématique de voix. Dans *Leonora* et dans *Tinísima*, la part de récit menée par la voix narrative hétérodiégétique est constamment interrompue par des passages dialogués plus ou moins longs au discours direct. L'imbrication dans le récit de discours hétérogènes peut être étudiée avec profit par le biais des différents styles de prise de parole³¹⁶ direct, indirect et indirect libre. Certes, le maniement de ceux-ci est une pratique courante dans les romans, mais la particularité qu'en offre Poniatowska est qu'à de très nombreuses reprises, les différents styles sont intégrés dans le flux de la narration, avec ou sans démarcations, sans que soit expressément nommé le locuteur.

Dans un roman, le narrateur reformule les propos de ses personnages qui sont repérables par les transformations grammaticales. En effet, lorsque l'on passe du discours direct au discours indirect, certaines modifications sont à opérer comme la personne, le lieu et le temps. Le changement d'énonciation se reconnaît par l'emploi d'un verbe déclaratif et par les subordonnées.

Le explica que el cuadro se inspira en una ilustración de corrientes electromagnéticas de un libro de ciencia y que « todos remontamos la corriente a ciegas ». (*L*, 85)

La proposition subordonnée qui complète « le explica que » introduit les propos de Max Ernst à Leonora et elle est rapidement suivie d'un passage au discours direct intégré dans la narration. Cet exemple est significatif de la construction mixte de discours et de récit dans les romans *Leonora* et *Tinísima* :

[...] el juez Alfredo Pino Cámara le pregunta si Mella era celoso :
– Mella decía que antes que las mujeres estaba el triunfo de la causa. Así un hombre no puede ser celoso. (*T*, 62)

Même quand un verbe est introduit par le discours indirect, il est immédiatement doublé de sa traduction au discours direct. La narration au discours indirect est très rarement utilisée et quand c'est le cas, elle est intercalée entre des paroles rapportées au discours direct. La désaffection pour le discours indirect s'explique peut-être parce qu'il

³¹⁶ Cf. John L. Austin, *Quand dire c'est faire* (1962), Paris, Seuil, 1970 ; John Searle, *Les actes de langage : essai de philosophie du langage* (1969), Paris, Hermann, 1972.

subordonne le discours de l'autre, ce qui va à l'encontre de la démarche poniatowskienne qui privilégie le discours rapporté – même fictionnel – derrière lequel le narrateur s'efface laissant ainsi les personnages dévoiler leurs caractéristiques, par les idiomatismes, les relations qu'ils entretiennent les uns les autres. Le narrateur hétérodiégétique de type impersonnel n'est donc pas contraint de faire des interventions explicatives sur chaque personnage : il acquiert une autonomie par ses dires, même s'il donne quelques détails biographiques sur ces derniers ou plus fréquemment sur le contexte artistique³¹⁷ ou politique.

1.2.1 Les passages exceptionnellement exempts d'interruption

Dans *Tinísima* par exemple, quelques passages narratifs ne sont pas interrompus :

Durante 1931 y 1932 las tareas de Tina, en cambio, se confinan a Checoslovaquia, Hungría, Suecia y los países bálticos. Yelena Stásova no la envía ni a Austria siquiera, aunque todas sus misiones son un éxito. (T, 354)

Ces précisions peuvent être d'ordre historique comme dans la citation qui précède ou tourner autour de la biographie des protagonistes ; rédigées au présent de narration, permettant un compte rendu plus direct, plus vivant des faits pourtant passés. Nous n'avons relevé que deux exceptions, les deux analepses des chapitres deux et trois de *Tinísima* qui, elles, sont au passé :

Los Modotti habían vivido con la miseria cara a cara. La familia Modotti, en San Francisco, totalmente de acuerdo con la campaña en contra de la guerra, se unió a socialistas y sindicalistas norteamericanos [...]. (T, 128)

L'emploi de la troisième personne et les temps verbaux s'organisent par rapport au passé simple. Revenir à un passé lointain qui définit les convictions politiques des Modotti dessine le bagage intellectuel de Tina Modotti. Le récit s'appesantit aussi longuement sur le contexte historique³¹⁸ ou artistique. Pour exemple, le muralisme donne lieu à une définition de cinquante-deux lignes dont nous extrayons les suivantes³¹⁹ :

³¹⁷ L'*ekphrasis* des tableaux peut être considérée comme une voix qui décrit une œuvre d'art pour que le lecteur puisse capter la composition et la portée générale du tableau ou de la photographie.

Les photographies de *Tinísima* sont des témoignages au discours direct alors que les *ekphrasis* de *Leonora* s'apparenteraient à une interprétation des tableaux au service de la narration. Nous reviendrons sur ce point plus loin dans la troisième partie.

³¹⁸ Cf. p. 77-81 et p. 195-202.

³¹⁹ Ce long passage est interrompu par une intervention « ¡Ay, ay, ay, qué bonito amor ! » très courte de six mots entre guillemets. D'ordinaire, plusieurs commentaires oralisés ponctuent les descriptions les plus longues.

El arte era de todos. Todo se hacía entre todos. José Vasconcelos, el secretario de Educación, había decidido darle al arte las llaves del campo ; no más cerraduras ni cajas fuertes [...]. (T, 146)

La voix narrative décrit un grand projet communautaire accessible à tous et réalisé par tous sans distinction d'origine ethnique ou sociale³²⁰, sans pour autant mettre de côté les voix qui se dressent contre la façon dont certains artistes font la promotion du Mexique et de ses habitants :

Tenía razón Gómez Robelo. Varios Méxicos culturales que Tina y Weston descubrirían a través de los años se confrontaban. La gente « bien » odiaba los monotes de Rivera [...]. (T, 158)

À la fin du même chapitre, les idées liées à chaque tendance ne sont que succinctement abordées :

Vasconcelos quería liberar el alma, darles a los escritos y a los culturales un poder catártico. Había llegado la hora de la raza cósmica. [...] Salvador Novo, Julio Torri y otros se reían de esos desvaríos y el grupo de vanguardia de los estridentistas quería hacer polvo la grandilocuencia y romper los esquemas de la « langosta romántica » de la Secretaría de Educación. Manuel Maples Arce dedicó su poema « Urbe » a los obreros de México, [...]. (T, 159)

Le narrateur ne se lance pas dans une longue digression pour présenter les idées de José Vasconcelos³²¹, résumées par « la raza cósmica », ni les deux mouvements artistiques incarnés par Salvador Novo et Manuel Maples Arce, estimant certainement que la carrière de ces personnalités est de notoriété publique. Il convient de spécifier que là aussi, l'utilisation des temps du passé marque ces pauses didactiques dans lesquelles un rappel plus ou moins détaillé est fait des événements ou des mouvements artistiques importants qui définissent l'identité culturelle mexicaine.

Les passages les plus longs de *Leonora* concernent principalement les arts visuels. La description de la vie des surréalistes et de leurs dissensions tient une place importante, à l'instar des vingt-trois lignes interrompues par une seule phrase au discours direct et qui commencent par « [l]a vida social de los surrealistas es intensa » (L, 95) et dont le champ lexical (« altar » « oficiar », « fieles ») renvoie évidemment à la ferveur culturelle autour de la personnalité d'André Breton. Le narrateur signifie ainsi l'aura du théoricien du surréalisme, mais mentionne aussi ses lubies et son autoritarisme

³²⁰ Comme José Vasconcelos le définira, en 1925, dans son ouvrage philosophico-anthropologique, *La Raza Cósmica*.

³²¹ C'est une référence manifeste au chapitre sept « La inteligencia mexicana » de *El laberinto de la soledad* d'Octavio Paz. José Vasconcelos est également mentionné au chapitre précédent : « De la independencia a la Revolución ».

contre Dalí d'abord puis contre Antonin Artaud³²² qui vit dans la misère, à la suite de son expulsion du Bureau des Recherches Surréalistes. Le récit s'étire encore pour présenter des personnages dotés d'un rôle important comme Edward James, auquel sont dédiées treize lignes (un chapitre entier lui sera consacré ensuite) :

Fabulosamente rico, impulsó a artistas como Stravinsky, Christopher Isherwood, Aldous Huxley, George Balanchine, que después de aprovecharse de él lo tiran como a un calcetín [...] A los veintiún años, el joven heredero cambió Oxford por la fiesta perpetua. (L, 379)

James est surtout connu comme un amateur et mécène précoce du surréalisme : il aide Salvador Dalí et permet à René Magritte de séjourner dans sa résidence londonienne pour y peindre. Il adhère tellement à ce mouvement qu'il rénove sa demeure de Monkton dans le style surréaliste en y intégrant quelques-unes des plus fameuses œuvres comme le *Mae West Lips Sofa (en)* conçu par Dalí, ainsi qu'un téléphone-homard blanc. À partir de sa rencontre avec Leonora, naît une amitié très forte et très profonde. Il aime et admire profondément le travail de l'artiste et l'influence même :

« ¡ Admirable, admirable ! ¡ Tú haces que valga la pena venir a México ! » « ¿ Qué título crees que deberíamos ponerle a éste ? », pregunta Leonora. Su influencia es tan notoria que lo consulta con el pincel en la mano. (L, 355)

Le plan du discours se reconnaît à l'usage de la deuxième personne, à l'exclamation qui permet de rendre compte du caractère expansif et exubérant d'Edward James et aux guillemets³²³ alors que le plan du récit se distingue par les occurrences de la troisième personne. L'instance narrative réduit la distance entre les voix, les faisant fusionner dans le style indirect, délimitant les propos d'Edward James par des guillemets, sans passer par une rupture typographique, effaçant ainsi les frontières du récit.

³²² Il est fait référence à deux artistes aux portes de la folie, notamment Antonin Artaud dont certains aspects biographiques rappellent ceux de Leonora Carrington. Dans ses lettres comme dans toute son œuvre, il parle de la maladie, de la souffrance de son corps, de son attachement aux drogues, mais aussi des médecins, qui le torturent ou le soulagent, et de ses séjours à l'hôpital psychiatrique. Dans *les Tarahumaras* (1936), il relate sa rencontre avec cette tribu indienne et l'usage rituel qu'ils font du peyotl, une substance psychotique hallucinogène. Pour rendre compte des délires de certains personnages qui consomment des drogues (Joë Bousquet ou Max et Leonora), Elena Poniatowska s'est probablement inspirée de cet ouvrage d'A. Artaud et probablement de *The doors of perception* (1954) d'Aldous Huxley et de *The teachings of don Juan* (1968) de Carlos Castaneda.

³²³ « [...] les guillemets ont toujours pour fonction d'indiquer la fidélité au texte source. Par le choix de ce signe de ponctuation, les répliques de personnages sont présentées comme des paroles originales reproduites, la typographie a donc partie liée avec ce que Roland Barthes appelle "l'effet de réel" ». Françoise Rullier-Theuret, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, 2001, p. 9.

1.2.2 La fragmentation par le discours direct

Les énoncés cités ne sont pas toujours intégrés de cette manière à la narration. Le discours direct se détache du discours citant par la typographie qui produit une discontinuité visible dans le fil du discours grâce à ses marques et ses indices. Les deux points, les tirets éventuels qui signalent les tours de parole liés au changement de locuteur rompent l'exercice de la lecture. Cette écriture que l'auteure utilise dans la plupart de ses livres est une écriture oralisée et discursive qui permet aux différentes instances et voix de se manifester sous diverses formes.

En efecto, tiene cuerpo de modelo. « Sabes que Lee hacía la publicidad de Kotex ? », le chismea Eileen Agar. A Leonora le sorprende que sus nuevas amigas tengan una vida tan rica en desafíos.

– No he vivido nada, no sé nada – le dice a Lee Miller.

– Mejor así, le gustarás más a Max. Es un Pígalión. (*L*, 79)

Dans l'extrait qui suit, à l'intérieur du récit, le discours direct débute par des guillemets ouvrants, suivis du verbe déclaratif et du sujet ; et plus loin, c'est le tiret et le retour à la ligne qui permettent de séparer les répliques et marquent les changements de locuteur.

En effet, d'autres fois, l'identification du locuteur n'est pas immédiate, notamment lorsque les deux points sont absents et que le verbe déclaratif n'apparaît pas. Le chapitre quarante-et-un de *Leonora*, « De hilos y agujas », est dédié aux débuts de la relation amoureuse de Leonora avec Chiki : le narrateur y décrit leurs déambulations dans la ville et le bien-être que ressent Leonora loin de Renato, quand soudainement, apparaît un dialogue de dix-neuf répliques qui débute ainsi :

– Quisiera irme montada en un caballo blanco y salir por la ventana.

– Ya encontraste a tu montura húngara, ¿ verdad ? (*L*, 342)

Le lecteur sait depuis le deuxième chapitre, « La niña amazona », que Leonora s'identifie à un cheval : « I am a horse, I am a mare » (*L*, 22). C'est au chapitre neuf, par l'évocation de son autoportrait *The Inn of the Dawn Horse*³²⁴, que Leonora Carrington exprime son sentiment de liberté en se représentant à côté de son autre moi : la hyène avec le cheval à bascule Tártaro – offert par Max Ernst – et un cheval (une jument ?) blanc qui galope dans la forêt (on l'aperçoit par la fenêtre). Ainsi, logiquement, le lecteur interprète ces deux premières répliques de la façon suivante : Leonora est ivre de liberté aux côtés de Chiki Weisz qui lui confirme que ses sentiments sont partagés. Cependant, dès la troisième réplique, le lecteur se rend compte qu'il fait fausse route : « –Sí tengo más en común con él que contigo. ». Il prend conscience rétrospectivement

³²⁴ Cf. Annexe 6, p. XI.

qu'il n'attribue pas la deuxième réplique au bon locuteur. En réalité, c'est un dialogue entre Renato et Leonora. Il faudra patienter jusqu'à la fin (dix-neuf lignes plus bas) pour s'en assurer : « Renato sale dando un portazo y Leonora recoge su maleta, sus perros, su gata, la jaula de *Don Mazarino* y cierra la puerta » (*L*, 342). Elena Poniatowska fait le choix de ne pas introduire de verbe déclaratif, ce qui a pour effet de rendre compte de la brutalité avec laquelle la séparation s'est effectuée. C'est au lecteur d'être attentif, de distinguer les différentes voix.

1.2.3 Un enchevêtrement des discours

Nous avons observé que, dans le fil de la narration, sont insérés des passages au discours direct sans démarcations. L'absence de démarcations occasionne une rupture dans le style narratif et dans la reformulation du discours de l'autre, ce qui peut déstabiliser le lecteur. En effet, le rythme fluide de la lecture du récit est rompu, d'autant que les styles narratifs sont variés. C'est une caractéristique de l'écriture d'Elena Poniatowska alors qu'en général, « [...] toute intervention d'éléments discursifs à l'intérieur d'un récit est ressentie comme une entorse à la rigueur du parti narratif »³²⁵. Notre auteure combine les styles et en crée un autre, hybride, étant donné qu'elle met en contact une citation textuelle avec le style indirect libre à l'intérieur du récit. Le passage suivant de la section vingt-deux de *Tinísima* illustre le mélange des discours. Tina Modotti a été convoquée pour un interrogatoire par le Comité central du Komintern³²⁶. On lui demande de faire son autobiographie depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. Son stress est palpable car elle doit faire face à un jury de vingt camarades dont « la Stásova », qui l'a toujours soutenue, mais qui cette fois « [...] le niega el apoyo de una mirada amistosa » (*T*, 394) :

Yo salí en 1913; al llegar encontré trabajo en una fábrica textil, una industria más tecnificada que la de Udine. Soy operaria – explica Tina, su voz va haciéndose firme – puedo manejar una máquina de hilar.

Ninguna reacción en la sala. Sordos, mudos, ciegos. « ¿Qué quieren de mí ? », se pregunta en seguida, « ¿qué sentido tiene este relato ? » Sin pensarlo, prende otro cigarro.

– Continúe camarada. (*T*, 395)

³²⁵ Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, p. 65.

³²⁶ Le tribunal du Komintern a créé en septembre 1920 une Commission centrale de contrôle à combattre le « bureaucratisme » et l'hérésie idéologique et à juger des manquements à la discipline. Une grande partie des cas examinés concernent des affaires de trahisons, d'infractions aux règles conspiratives, mais aussi des affaires politiques.

Généralement, les interruptions au discours direct sont assez courtes, et dans cet extrait, Tina doit faire son autocritique ; la narration s'adapte par conséquent à l'exercice imposé au personnage qui s'exprime à la première personne et au passé simple quand elle relate son enfance. Le récit au discours direct est entrecoupé de commentaires au discours indirect libre avec une focalisation interne sur Tina et apparaissent d'autres remarques au style direct encadrées de guillemets qui traduisent ses pensées. L'un de ses auditeurs, toujours au style direct, l'incite ensuite à poursuivre son récit. Cette multiplication des interventions et cet entremêlement de voix sont déconcertants, mais augmentent la tension que ressent Tina, tiraillée entre ses propos maîtrisés devant le jury et son inquiétude face aux conséquences qu'ils pourraient occasionner. Elle n'est plus la personne qu'elle tâche de décrire avec sobriété ; cependant ses souvenirs l'envahissent : « Siente repugnancia por su vida anterior ; su falta de voluntad, su cobardía. ¡ Cuántas horas entregadas a la autocontemplación hasta caer en la molicie ! » (*T*, 398). La fiction permet d'accéder à deux visions (plurifocalisation), les sentiments personnels de la protagoniste *versus* l'apparente assurance dont elle fait montre. Le narrateur nous offre le point de vue *a posteriori* de son personnage principal sur ses actes, personnage qui dans les premiers chapitres fait figure de jeune femme libre et libérée alors qu'au chapitre vingt-deux, elle procède à son autocritique et renie totalement ses actes passés comme si elle était un autre individu³²⁷.

Le rôle de l'instance narrative est minimisé par la large place faite aux dialogues et par l'usage du style indirect libre dans lequel domine la voix du personnage tout en gommant la spontanéité parfois un peu brutale du style direct. Seuls certains mots permettent de circonscrire le discours rapporté au style indirect libre : ainsi, la voix qui cite ne s'efface pas forcément devant la voix citée, elle l'invite à se faire entendre. Les propos des énonciateurs se mêlent inextricablement dans une impression de fondu enchaîné entre les diverses voix à l'œuvre accentuant ainsi la polyphonie. Penchons-nous à présent sur l'origine de ces voix.

1.3 Diversification de l'appareil documentaire

Forte de son expérience de journaliste, Elena Poniatowska intègre systématiquement la voix des acteurs à ses interviews et, comme dans ses chroniques,

³²⁷ Nous reviendrons sur ce revirement dans la troisième partie, p. 224-226.

cette technique génère une vision de l'histoire mexicaine documentée à la source engendrant :

[...] el efecto de la cercanía, pero [...] al mismo tiempo [los conjuntos testimoniales] forman ejercicio de la literatura testimonial que acorta la distancia entre el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciadador, en una frontera cuya tensión, lejos de molestar al lector periodístico o literario, estimula su capacidad evocativa; tiene así un alto efecto expresivo y un profundo sentido del objetivo pragmático, del discurso informativo : dar cuenta, « informar »³²⁸.

En effet, ce brouillage choral de l'origine des voix et des sources peut également induire, chez le lecteur, l'impression favorable et recherchée d'une authenticité. Nous avons précédemment mis l'accent sur l'utilisation que fait l'auteure des sources historiques dans la constitution du discours fictionnel³²⁹ et allons étudier à présent, la manière dont elle replace et organise la matière première (lettres, photographies, entretiens, extraits de journaux...) dans son univers fictionnel. L'histoire telle qu'elle apparaît dans les livres d'histoire ou les encyclopédies est généralement référencée par des notes de bas de pages, ce qu'Elena Poniatowska ne fait jamais. En revanche, elle mentionne ses sources dans la bibliographie. L'enjeu n'est pas celui de la vérité dans une exigence scientifique de référentialité exacte, mais de la mise en évidence d'un processus d'écriture. La fiction s'élabore à partir d'éléments extratextuels qui deviennent des composants textuels. A ces documents écrits, s'ajoutent les dialogues à deux niveaux. D'abord la voix narrative introduit les dialogues qui, bien qu'ils constituent un indice patent de fiction³³⁰, servent à donner aux lecteurs une impression de vérité à travers l'utilisation des langues étrangères ou des registres de langue. Puis, l'auteure reproduit des dialogues authentiques, instaurant, de ce fait, un lien entre les éléments émanant d'une réalité extratextuelle et les choix opérés par elle dans la structuration du récit. L'absence de références dans le texte fictionnel, qui nous empêche d'ailleurs, lors de la lecture, d'identifier à quel niveau ces dialogues se situent, favorise donc une certaine confusion entre source véridique et source apocryphe. Dans les trois œuvres, Elena Poniatowska cite textuellement des extraits d'entretiens sans mentionner qu'ils en sont³³¹. Cette utilisation des sources sans références dans l'écriture fictionnelle est à double tranchant : le chercheur ou le lecteur curieux d'en savoir

³²⁸ Tanius Karam Cárdenas, « Periodismo, polifonía e intertextualidad en la obra periodística de Elena Poniatowska », *Razón y palabra*, n°33, Junio-julio 2003, <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n33/tkaram.html>, consulté le 09/10/2015.

³²⁹ Cf. p. 48-54, 90-94.

³³⁰ Quelques réserves sont à émettre dans l'œuvre poniatowskienne car ce sont généralement des dialogues authentiques.

³³¹ Nous reviendrons sur l'emploi de ces extraits, p. 131-134.

davantage peut, en confrontant l'histoire fictionnelle avec la vérité historique, percer les intentions du romancier, ou bien, il peut se laisser totalement emporter par l'illusion romanesque. Comme le remarque Marie-José Hanaï à propos des techniques mises en œuvre dans la métafiction historiographique :

L'intégration des documents au discours fictionnel montre parfaitement que la reconstruction du passé et des histoires individuelles qui le composent naît de la compréhension et de l'interprétation de ces traces, éléments médiateurs de la connaissance de la réalité historique, mais que la particularité de l'écriture romanesque est son aptitude à les absorber et à les transformer pour en faire des éléments de l'invention³³².

Un trait essentiel des textes poniatowskiens est une construction mixte de discours et de récits.

Tinísima est un véritable roman hétéroglossique, une sorte de « marelle » cortazarienne³³³ dans sa composition, qui englobe plusieurs formes et plusieurs voix et dans la liberté d'appropriation laissée au lecteur³³⁴. Le narrateur s'empare de diverses sources d'informations – des photographies, des journaux d'époque – et de formes narratives que le concept bakhtinien d'hétéroglossie permet d'analyser.

La narration apporte des visions fragmentées de Julio Antonio Mella et rend compte de manière exhaustive et méthodique de tous les éléments du dossier³³⁵, abordés lors du procès. D'abord, sont utilisées des photographies de Nicanor McPartland, véritable nom de Julio Antonio Mella, nu à Sierra de los Leones, et de Tina Modotti prise par Edward Weston. La publication de ces photographies (*T*, 71, 72, 74, 75) a pour objectif de critiquer la manière de vivre des deux amants en qualifiant ces clichés de pornographiques alors que certains journaux et artistes les caractérisent comme des nus artistiques (*T*, 74, 75). Tina déplore ce que la presse fait de la photographie de Julio : « lo hermoso, como aquel día en el bosque del desierto de los Leones en que Julio se adormiló desnudo y ella lo fotografió, se vuelve ahora soez » (*T*, 80). Ensuite, les journaux publient des extraits du journal intime de Julio Antonio Mella visant à le faire

³³² Marie-José Hanaï, *Le roman mexicain à la charnière des XXe et XXIe siècles : des écrivaines face à l'histoire*, Ouvrage inédit présenté en vue de l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, sous la direction de Milagros Ezquerro, Paris 4, 2009, p. 325.

³³³ Seulement, contrairement au roman de Julio Cortázar, il ne s'agit pas d'un hypertexte. Le lecteur ne peut pas choisir la façon de lire, relire ou réécrire le roman.

³³⁴ C'est également un des recours du Nouveau roman québécois comme *Trou de Mémoire* d'Hubert Aquin qui est un texte rempli d'incertitudes dans lequel il incombe au lecteur de choisir la version qui lui convient le mieux.

³³⁵ Nous nous restreindrons aux éléments qui renforcent l'hétéroglossie de *Tinísima* et éluderons d'autres comme un plan prétendument trouvé lors d'une perquisition qui serait le trajet emprunté ce soir-là par la victime et accuserait Tina Modotti d'avoir prémédité cet assassinat.

passer pour un homme à femmes et à discréditer sa relation sérieuse avec la photographe italienne. L'accumulation des gros titres et d'extraits des journaux révèle le sensationnalisme qui a déferlé quelques jours après l'assassinat de Mella. Le narrateur immerge son lecteur dans l'incertitude qui règne autour de ce meurtre en multipliant les documents et les commentaires. En effet, les passages que lit Luz Ardizana ou Tina représentent les consciences plurielles des Mexicains qui suivent passionnément les débats. Les premières victimes de cette cacophonie³³⁶, qui empêche une réflexion posée et censée, sont Tina et Luz. Le narrateur dépeint une Tina qui, comme les lecteurs des journaux, succombe à la curiosité et au sensationnalisme de la presse. Comme eux, elle croit chaque mot qu'elle lit dans les articles qui reproduisent des extraits du journal de Julio, ses mots passionnés adressés à d'autres femmes, et elle s'interroge : « ¿Quién es ? [...] Julio de pronto es un extraño. [...] ¿Quién fue Julio, en realidad ? » (T, 82). Cette question sur l'identité revient à plusieurs reprises dans le roman à propos de Julio, de Tina³³⁷, de Vittorio Vidali, de Diego Rivera, étant donné que la narration livre des versions caléidoscopiques, des visions fragmentaires des personnages éparpillées tout au long du roman. Ici pourtant, le narrateur intervient et signale lui-même que : « *Excelsior* no aclara que el diario se remonta a 1920, nueve años antes del asesinato y Tina, como los ávidos lectores, cae en la trampa, abre el diario en cuya tapa se lee *Lest we forget*, con sus días fechados en inglés » (T, 81). Le commentaire métalittéraire rappelle au lecteur que les documents sont trompeurs, et signifie ainsi que l'opinion publique est manipulée. La crédulité est humaine puisque même les personnages qui subissent des diffamations tombent dans le piège des apparences et se font manipuler par les publications.

Le lecteur est pris dans un flux de témoignages, dans ce roman fait d'échanges et de conversations, et l'accumulation de commentaires infondés et révoltants a pour but de le mener à conclure à l'innocence de Tina au vu des témoignages incohérents et mensongers qui ont été détaillés dans le récit. Cette construction discursive est caractéristique des entretiens où prédominent les voix testimoniales dont la présence est mise en exergue par une situation d'énonciation qui rappelle l'entretien journalistique,

³³⁶ Le deuxième sens de ce terme nous semble particulièrement adapté à notre propos :

1. Rencontre ou répétition de sons, de syllabes qui blesse l'oreille (dissonance).

2. Mélange confus de plusieurs bruits, de plusieurs voix.

Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2009, Dictionnaires Le Robert.

³³⁷ « Luz descubría una nueva cara de su amiga » (T, 55). « Al releer el artículo descubría una nueva cara de Tina, algo que jamás comentaría con ella » (T, 72). Ces questions sur les apparences, les convictions participent de cette réflexion sur la véritable identité, individualité, personnalité des personnages.

sauf qu'ici, dans *Tinísima*, les traces de l'interlocuteur ont disparu. Elena Poniatowka incorpore un genre dit mineur par des matériaux divers, comme l'entretien, qui est présenté comme un méta-genre dans la tradition du Nouveau Journalisme. Dans certains passages comme celui qui traite du procès, *Tinísima* est agencée comme une métafiction, un méta-essai.

Le rythme de la narration retranscrit l'atmosphère asphyxiante et les pressions subies, physiques et morales, et sert également à reproduire les différentes attaques, les monologues, l'état émotionnel de Tina Modotti. La polyphonie est mise au service de la justice qui triomphe dans la réalité comme dans la fiction puisque Tina n'est pas condamnée. Valente Quintana est destitué de son poste de chef des commissions de sécurité et remplacé par le commissaire Talamantes. Une orientation politique³³⁸ plutôt que passionnelle a été donnée au crime ; ainsi José Magriñá³³⁹ a finalement été écroué pour le meurtre de Julio Antonio Mella, culpabilité directe dont le narrateur semble douter : « [e]l agente dedujo que Magriñá tuvo todo el tiempo del mundo para dar instrucciones a un pistolero » (*T*, 108). Le choix du verbe laisse entendre que ces déductions sont encore une fois discutables et donne une vision très critique de la justice mexicaine dont il dénonce la corruption³⁴⁰.

2. Une écriture dialogique

Le récit poniatowskien refuse une instance narrative unique en multipliant les focalisations et en insérant des documents de nature variée qui ont pour effet de briser la linéarité de la narration. Selon Mikhail Bakhtine, le roman existe en tant que genre dans la mesure où il rend compte de la multiplicité et de la diversité du langage. Dans *Esthétique et théorie du roman*, il analyse une gamme de dialectes, de variation de langues, allant du langage soutenu et professionnel à la « jerga » et remarque que

³³⁸ C'est d'ailleurs ce que réclamait Diego Rivera.

³³⁹ José Magriñat (orthographié avec un -t dans les livres d'histoire) était considéré comme un assassin au service du dictateur cubain Gerardo Machado.

³⁴⁰ Un siècle plus tard, les choses n'ont pas vraiment changé. Voir les événements d'Iguala en septembre 2016 (enlèvement de 43 étudiants de la commune d'Ayotzinapa) ou l'article d'Elena Poniatowska : « AMLO no cometió ni un error », *La Jornada*, 08/07/2018 dans lequel elle écrit que « [l]a corrupción es un cáncer que afecta a la implementación de muchas políticas públicas, tanto educativas como de salud y otros ámbitos. », <http://www.jornada.com.mx/2018/07/08/opinion/a08a1cul>.

chaque sous-catégorie de langage regroupe un vocabulaire qui lui est propre. C'est grâce à ce mélange de styles de langage que le roman raconte une histoire. Nous montrerons qu'Elena Poniatowska entremêle plusieurs formes narratives, chacune recelant ses propres caractéristiques aussi bien syntaxiques que langagières, créant une voix collective, à l'image de la chronique *La noche de Tlatelolco*. Elena Poniatowska a établi un pacte implicite avec son lectorat qui sait que le(s) témoignage(s) demeure(nt) sa base méthodologique et que les entretiens ont eu lieu avec des personnes réelles. On peut parler de dialogie et de bivocalité car leur voix est la source d'une réécriture attentive aux paroles originelles, le tissage de celles des personnages et du discours narratif se fondant sur cette trame.

Le terme de « réécriture » nécessite d'être précisé car il comporte trois acceptions communément présentées dans les dictionnaires, et qui peuvent servir de base à notre réflexion. Le verbe « récrire » ou « réécrire », comme l'indique le préfixe itératif, indique une action de répétition qui suppose l'existence d'une entité antérieure sur laquelle l'écriture agit à des degrés divers. La première acception met l'accent sur l'écrit, réécrire ; c'est « donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit »³⁴¹ ; il s'agit de modifier, en amendant, améliorant, simplifiant, actualisant ce qui est déjà écrit. La réécriture peut également être tournée vers le destinataire : « écrire une nouvelle fois (une deuxième, une troisième... fois) un texte à quelqu'un. »³⁴² Cette fois, c'est dans une perspective communicative, orientée vers un lecteur avec lequel on entretient un échange. La réécriture peut également, au sens figuré, avoir le sens de « réinventer, donner une nouvelle vision de quelque chose ». Dans ce dernier cas, la réécriture n'est pas à proprement parler ré-écriture, texte à partir d'un texte, car la recreation accorde davantage d'importance à l'invention et à l'imaginaire.

Nous verrons que la pratique de la réécriture qui traverse les textes poniatowskiens concerne la première et la troisième définition dans la mesure où l'auteure retravaille des textes existants en citant des fragments littéraires ou en les modifiant légèrement, mais les utilise aussi comme une source d'inspiration dont elle s'éloigne pour construire ses fictions. Dans le champ de la littérature, la réécriture est :

[...] l'action par laquelle un auteur écrit une nouvelle version d'un de ses textes, et, par métonymie, cette version elle-même. Mais la réécriture désigne aussi de façon générale, et plus vague, plus instable, toute reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imite, la transforme, s'y réfère, explicitement ou

³⁴¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9%C3%A9criture>.

³⁴² *Ibid.*

implicitement (dans ce cas, certains critiques proposent d'employer le terme de « réécriture » pour spécifier un usage de création littéraire par retravail d'un énoncé masqué)³⁴³.

Deux types de réécriture se détachent de cette définition. D'abord la réécriture autographe implique que l'auteur du texte originel est le même que celui du texte réécrit. Il fait ainsi un retour sur sa propre production textuelle afin de corriger ou d'améliorer le texte premier. Le second type de réécriture est celui de la réécriture allographe : le texte repris est étranger à l'œuvre de l'auteur réécrivant. Dans sa thèse, *La réécriture dans l'œuvre de José Emilio Pacheco. Une poétique du déjà-lu*, Anne Garcia explique que, dans le cadre de la réécriture, l'auteur réécrivant

[...] se présente d'abord comme lecteur, avant de se constituer comme scripteur. L'intention qui l'anime au moment de reprendre le texte d'un autre est plus difficilement identifiable et les procédés de reprise peuvent être extrêmement variés, d'où le caractère « plus vague, plus instable » de ce second type de pratique³⁴⁴.

Elena Poniatowska a fait de la réécriture un axe central d'une grande partie de sa production littéraire, ce qui va constituer un obstacle au moment d'analyser les sources de ce processus. Notre analyse débutera par la mention du texte originel, étant donné qu'Elena Poniatowska prend pour référent premier le déjà-écrit ou le déjà-dit, mais s'ouvrira aussi au dialogue avec le monde extra-artistique dans la mesure où l'auteure ne se limite pas à l'intertextualité.

2.1 Transcriptions de voix réelles

La matière première des romans du corpus est constituée de témoignages d'hommes et de femmes qui ont connu ou côtoyé les référents dans la réalité des protagonistes. Dans une démarche propre au journalisme, dont elle fait la base de son travail de romancière, et où l'intrahistoire chère à Miguel de Unamuno trouve une place idéale, Elena Poniatowska les a retrouvés et s'est déplacée pour recueillir les paroles des acteurs de l'époque. Nous pouvons donc considérer que leurs dires sont fiables par leur authenticité, ou du moins qu'ils sont des témoignages directs et individuels de leur époque et qu'ils sont à ce titre précieux. Toutefois, il faut rappeler que la retranscription

³⁴³ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/PUF, 2002, p. 501.

³⁴⁴ Anne Garcia, *La réécriture dans l'œuvre de José Emilio Pacheco. Une poétique du déjà-lu*. Thèse : Littératures. Université Paris-Est, 2016, p. 56.

de ces paroles passe par plusieurs filtres : celui de la mémoire des déclarants et celui de la plume de l'auteure ; c'est en cela que le principe dialogique est actif, étant donné que la narration entretient une relation particulière avec d'autres discours, notamment des témoignages oraux – renvoyant à la littérature testimoniale et conversationnelle –, c'est pourquoi nous nous attacherons à explorer les différentes manières dont l'auteure récolte les informations et procède à une réécriture de celles-ci.

2.1.1 Les conversations informelles avec des témoins impliqués

À propos de *Querido Diego...*, Elena Poniatowska explique que :

[t]odos mis otros informes, que no sean los de Wolfe, son de dos personas. Uno es Gabriel Fernández Ledesma, y otra que también *me contó un poco* como era la "Pascua Rusa" (las festividades en pascua en la iglesia rusa en París), fue Lya Cardoza y Aragón, la esposa de Luis Cardoza y Aragón³⁴⁵.

Pour ce roman, il est évident que l'auteure n'a pas multiplié les sources ni les lectures³⁴⁶ pour construire son ouvrage. Elle se base sur les explications d'amis, ce qui confère à ses informations un caractère approximatif reposant sur des conversations. D'ailleurs, elle ne mentionne même pas ce qu'elle a exploité des dires de Gabriel Fernández Ledesma. Soit Elena Poniatowska ne souhaite pas préciser où elle a recensé les informations lui permettant de recréer le contexte du Paris des années vingt et trente, soit sa connaissance de l'époque est précise et elle n'a pas besoin d'effectuer de lectures complémentaires³⁴⁷. Quoi qu'il en soit, elle ne met pas de point d'honneur, cette fois, à faire preuve d'une exactitude à toute épreuve et le travail de réécriture fait dialoguer les dires de quelques témoins, ses propres souvenirs et son imagination.

2.1.2 La dimension culturelle à travers les voix du quotidien

D'autres fois, ce sont les voix de la rue, la voix des Mexicains qui surgissent comme dans cet extrait de *Leonora* :

Los mexicanos, tan humildes y tan humillados, son impredecibles :
 – ¿Ya llevó al Niño de Atocha a vestir ? ¿Puedo ser el padrino de arrullo ?
 – Fui a darle el pésame a la Guadalupeana.
 – No hay que olvidar el aguardiente del altar de muertos.
 – Vamos a hacerle sus quince años a m'hija, no importa si tengo que robar.

³⁴⁵ Krista Ratkowski Carmona, *op. cit.*, p. 38, nous soulignons.

³⁴⁶ *Querido Diego...* est en partie une réécriture de *La fabulosa vida de Diego Rivera* de Bertram Wolfe, biographie sur laquelle nous reviendrons en détail, p. 163-167, 226.

³⁴⁷ Il est probable qu'elle se soit inspirée de ses souvenirs lorsqu'elle et sa famille vivaient à Paris (cf. p. 148) et de ceux de sa mère retranscrits dans *Nomeolvides*. (Paula Amor Poniatowska, *Nomeolvides*, traduction et prologue d'Elena Poniatowska, México, Plaza y Janés, 1996.)

- Ya terminó el novenario, hoy es el levantamiento de la cruz.
- No hay nadie porque todos se fueron al camposanto, es que tienen difunto.
- Quiero regalarle mis trenzas a San Antonio para que me consiga marido aunque esté viejo.
- Ni de izquierda ni de derecha, sino todo lo contrario.
- *El señor cura se cogió a mi hermana con todas las bendiciones papales. Allá están en la sala, enmarcadas en oro.*
- Hay que llevarle sus Mañanitas a la virgencita. (L, 413-414, nous soulignons)

L'auteure, par mimétisme, introduit dans son roman, des phrases entendues dans la rue, comme elle a coutume de le faire dans ses chroniques. Cette procédure picassienne permet d'opérer un rapprochement entre la technique du collage du peintre et l'écriture de la romancière, et les emprunts subissent des réécritures qui présentent certaines spécificités culturelles mexicaines. Dans le florilège ci-dessus, des figures religieuses emblématiques sont citées, comme le Niño de Atocha³⁴⁸, si cher à Jesusa Palancares dans *Hasta no verte Jesús mío*, ou La Guadalupana, ainsi que les pratiques liées à la religion ou aux superstitions comme la Neuvaine³⁴⁹, la fête de Saint Antoine de Padoue³⁵⁰ ou encore les fêtes traditionnelles comme la Quinceañera³⁵¹ ou *El día de Muertos*. Insérées dans le cadre textuel, ces affirmations dites dans la langue simple, de tous les jours, immergent le lecteur dans les traditions mexicaines et fait dialoguer des répliques isolées, ce qui a également pour effet de rendre compte de phénomènes linguistiques qui définissent les individus. Rocío Oviedo Pérez de Tudela³⁵² fait remarquer que la chronique *El último guajolote* débute par le cri d'un vendeur ambulant « ¡Mercaráaaaaaan chichicuilotitos vivos ! ¡ Mercaráaaaaaan chichicuilotitos cocidos »³⁵³. Ce texte a été publié en 1982, mais, très tôt, depuis *Todo empezó el domingo*³⁵⁴ en 1963, la littérature d'Elena Poniatowska est empreinte de voix, c'est-à-

³⁴⁸ C'est une figure très populaire au Mexique, semblable à celle de l'enfant Jésus, à laquelle on adresse des prières, et de laquelle on espère recevoir protection et faveurs.

³⁴⁹ C'est une série de prières ou d'exercices de piété répétés pendant neuf jours consécutifs dans le but d'honorer un saint ou d'obtenir une faveur.

³⁵⁰ Le treize juin, les fidèles de l'Eglise Catholique invoquent Saint Antoine de Padoue, espérant trouver un mari ou retrouver des objets perdus.

³⁵¹ Cette cérémonie du quinzième anniversaire symbolise la sortie de l'enfance et représente un des événements les plus importants de la vie des jeunes filles mexicaines.

³⁵² Rocío Oviedo Pérez de Tudela, « El diálogo con la imagen », *¿Por qué Tina? y otros estudios : Retratos a pie de calle*, Madrid, Verbum, 2016, p. 62.

³⁵³ Elena Poniatowska, *Luz y luna, las lunitas*, México (1994), Era, 2001, p. 151.

³⁵⁴ « A finales de los años cincuenta la escritora Elena Poniatowska y el artista Alberto Beltrán trabajan juntos en un proyecto decididamente costumbrista: una crónica semanal en el suplemento dominical del diario *Novedades*. Es en ese momento el costumbrismo vive todavía momentos de gran prestigio, y a los viejos hábitos de diversión y ritos de la capital se les cubre con añoranza y respeto. Las crónicas de Elena Poniatowska son apuntes incisivos, divertidos, plenos de gracia formal, que transmiten la alegría y la curiosidad de los paseantes que siempre localizan lo distinto en lo tantas veces contemplado. » <http://www.fundacionelenaponiatowska.org/bibliografia/todo-empezo-el-domingo.html>.

dire qu'à la manière d'un magnétophone, elle capte les voix de la rue, celles du quotidien, à l'image d'un reportage saisi sur le vif. Dans l'extrait de *Leonora*, certains propos sont livrés bruts à savoir sans filtres. Le registre populaire, caractérisant des groupes sociaux particuliers, devient vulgaire : « el señor cura se cogió a mi hermana » et l'introduction de l'oralité populaire³⁵⁵ dénoncent de manière humoristique, les pratiques perverses de certains hommes d'église. Le changement de registre avec « se cogió » est amplifié par le contraste avec la formule de politesse « señor cura » et l'ironie de l'accusation contextualisée dans un lieu saint auréolé d'or est absolument savoureuse.

2.1.3 La retranscription différée d'entretiens.

Les entretiens sont une constante dans les œuvres fictionnelles comme dans le travail de journaliste d'Elena Poniatowska dans le cadre duquel elle en a réalisé des centaines. Dans *Todo México*, sur soixante dix-huit entretiens, vingt-quatre sont consacrés à des femmes³⁵⁶. La majorité de ces femmes sont mexicaines ou résident au Mexique (seules trois femmes font exception : Marlène Dietrich, Amalia Rodrigues, Simone Signoret). Dans ce genre d'entretien, tout est scrupuleusement consigné, retranscrit grâce aux enregistrements. Cependant, dans le cadre de son travail d'écrivaine, les transcriptions qu'Elena Poniatowska effectue sont plus ou moins fidèles et plus ou moins complètes en fonction de ce qu'elle jugera utilisable ou utile afin d'optimiser la cohérence du récit. Il s'agit de consigner des données avec une marge de fictionnalité. Nous allons voir que certains passages sont strictement authentiques, d'autres romancés dans la veine de l'écriture postmoderne qui est par nature infidèle à l'original et parodie par la réécriture.

À propos de *Leonora*, l'auteure explique qu'elle n'a pas utilisé de dictaphone : « [l]o único es que yo jamás pude grabar, no es una... es un libro sobre ella pero no es... es sobre lo que yo oía. Entonces yo cuando salía de su casa, pues trataba de

³⁵⁵ Nous n'entrerons pas dans le débat des stéréotypes sociolinguistiques. Cf. infra, p. 135.

³⁵⁶ L'actrice María Félix, la vedette Yolanda Montes (Tongolele), la chanteuse de rancheras Lola Beltrán (*Todo México*, vol. 1), l'actrice Dolores del Río, la photographe Lola Álvarez Bravo, la chanteuse, actrice et politicienne Irma Serrano, l'actrice allemande Marlene Dietrich, la peintre María Izquierdo (*Todo México*, vol. 2), la journaliste et peintre Rosario Sansores (*Todo México*, vol. 4), la chanteuse Gloria Trevi, l'actrice María Rojo, la danseuse Pilar Ríoja, la révolutionnaire Benita Galeana, la poète Guadalupe Amor (*Todo México*, vol. 5), l'astronome turque Paris Pishmish, l'actrice Silvia Pinal, la fadiste portugaise Amália Rodrigues (*Todo México*, vol. 6), la chanteuse Amparo Ochoa, la politicienne Rosario Ibarra de Piedra, l'écrivaine Josefina Vicens, la chanteuse et actrice Angélica María, la chanteuse espagnole María Conesa et l'actrice française Simone Signoret (*Todo México*, vol. 8).

recordar todo lo que ella me decía y de *escribir*, de escribir lo que había pasado, lo que me había contado, entonces así hice la novela, sí. »³⁵⁷ Elle n'a pas pris de notes pendant ses rencontres avec Leonora Carrington mais elle a transcrit manuellement leurs échanges a posteriori : « [...] fueron entrevistas que nunca grabé y que siempre *reconstruí* al llegar a mi casa o al día siguiente »³⁵⁸. Cette façon de conserver les dires de Leonora Carrington est similaire à la méthode utilisée pour la rédaction de *Hasta no verte Jesús mío*, même si les propos rapportés ne sont pas aussi fidèles que ceux de Josefina Bórquez puisqu'avec Leonora Carrington, Elena Poniatowska ne prenait pas de notes³⁵⁹. Cette retranscription est moins précise puisqu'elle passe par la mémoire et donc l'interprétation d'Elena Poniatowska, bien que celle-ci soit rompue à l'exercice, des oublis et des inexactitudes en découleront forcément et entameront la fidélité au discours originel. Cependant, ce qui importe est de mettre en avant l'existence de la voix de Leonora qui revit sous la plume d'Elena Poniatowska, faisant ainsi dialoguer et se confronter les voix des deux femmes.

2.1.4 Les enregistrements

Pour *Tinísima*, en revanche, les entretiens sont réalisés avec un dictaphone :

Entonces me dio tristeza, sobre todo con los personajes que yo había entrevistado, con viejos comunistas, personas como muy valiosas, que además yo hacía entrevistas larguísimas con ellos porque hablaban de Tina Modotti durante diez minutos, y durante casi dos horas de sí mismos, de su propia vida. Y yo todo lo *transcribía*. Pero sí me resultó... hablaban sobre todo de ellos, entonces me dio mucha tristeza de que me hubieran contado su vida y todo, y que todo se perdiera, que no sirviera para nada. Entonces fue así como dije, bueno, por lo menos voy a hacer una novela³⁶⁰.

Ces déclarations ne livrent pas des informations directes sur les personnes de la réalité, mais représentent des informations permettant de contextualiser les événements. Elena Poniatowska a le sentiment d'avoir une dette envers ces témoins et retranscrit toutes les informations données – même celles qui s'éloignent de son sujet – dans le but de réécrire ces précieuses déclarations. La conservation des témoignages est essentielle pour l'écrivaine mexicaine, pour preuve, en avril 2018, a été inauguré le centre culturel de la Fondation Elena Poniatowska où sont conservés « [...] más de 50 años de

³⁵⁷ Cf. Annexe 8, p. XX.

³⁵⁸ Cf. Annexe 8, p. XXI, nous soulignons.

³⁵⁹ « Entonces me puse a escribir en un cuaderno [...]. eso me sirvió porque, de regreso en mi casa por la noche, reconstruía lo que me había contado. » (Elena Poniatowska, « Vida y muerte de Jesusa (1) », *Luz y luna, las lunitas*, op.cit., p. 11).

³⁶⁰ Cf. Annexe 8, p. XIX, nous soulignons.

testimonios escritos, novelas y trabajos audiovisuales “que pertenecen al pueblo mexicano” [...] La Fundación Elena Poniatowska Amor AC recopilará, clasificará y digitalizará todos los materiales del archivo bibliográfico y personal de la periodista »³⁶¹.

Comme le ferait une anthropologue, Elena Poniatowska tâche de rester fidèle aux paroles originelles et grâce à l'accès illimité qu'elle nous a laissé à ses archives, nous avons pu comparer certains passages de *Tinísima* et certains entretiens, notamment celui du photographe Manuel Álvarez Bravo. Le 12/09/1981, ce dernier raconte le départ de Tina après son expulsion officielle du Mexique : « Ella estaba en el lado de la ventanilla y yo estaba junto a ella y entonces este...venían los silbatos, vinieron los silbatos, vino el inspector, bajé, y entonces fue cuando le dije adiós... »³⁶². Les efforts du témoin pour se remémorer sont marqués par les hésitations et les répétitions et ce moment est associé à l'oppression ressentie par Manuel Álvarez Bravo à cause des coups de sifflet du train et de la présence du contrôleur qui précipitent leurs adieux. Dans le chapitre consacré à cet épisode, nous pouvons lire : « Ella toma asiento junto a una ventanilla, y Manuel callado, se sienta a su lado. [...] Suena el silbato [...] Un doble silbato hace despertar a Tina » (*T*, 289). Bien que la narration mette l'accent sur le silence, sur la pudeur des deux personnages ramenés soudainement à la réalité, le contenu descriptif est identique à celui du témoignage. Un peu plus loin, Manuel Álvarez Bravo explique que :

[...] hubo una cosa que me impresionó mucho y todavía la recuerdo muy bien, le dije :
 – Tina, – a ella le gustaba mucho la cámara Graflex – y yo tenía una Graflex, y le dije :
 « Tengo una cámara Graflex y aquí hay un cuarto oscuro, de manera que ...este... » y entonces me dice :
 – No Manuel, ya no... ya no...³⁶³

Et dans *Tinísima*, à la section 33, nous pouvons lire :

– Tina... a ti te gusta la Graflex, tengo una a tu disposición. También mi cuarto oscuro.
 – No, Manuel, ya no. (*T*, 592-593)

Les commentaires de Manuel, au discours indirect, ont disparu comme les verbes introduisant les interventions au style direct. L'auteure a reporté toutes les informations dans deux échanges au style direct et a opéré très peu de modifications dans le texte, elle reformule tout en restant très fidèle à la version du célèbre photographe mexicain. Même si le Manuel Álvarez Bravo fictionnel semble plus sûr de lui que celui de la

³⁶¹ <https://www.nodalcultura.am/2018/06/la-fundacion-elena-poniatowska-inauguro-su-centro-cultural-en-ciudad-de-mexico/>.

³⁶² Elena Poniatowska nous ayant donné un libre accès à ses archives, nous avons eu la chance de comparer certains passages du roman à l'entretien original réalisé par Elena Poniatowska le 12/09/1981.

³⁶³ *Ibid.*

réalité, il n'ose prononcer le mot « fotografia », de peur de blesser l'ancienne grande photographe. Elena Poniatowska emprunte des fragments des entretiens et la voix de Manuel Álvarez Bravo est bel et bien présente en dépit du travail de réécriture³⁶⁴.

2.2 Multiplicité et variété des voix

Comme pour Manuel Álvarez Bravo, des individus préalablement interrogés se sont exprimés à la première personne, puis leur voix a été absorbée par le texte narratif et existe à côté de dialogues à la première personne totalement fictifs. Les entrecroisements de ces voix fomentent cette hybridation qui constitue un travail d'appropriation et de réécriture invitant à une nouvelle lecture. Les romans poniatowskiens sont en effet une relecture³⁶⁵, puis une réécriture à travers l'hétérogénéité des voix :

Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), *c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui*, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être *bivocal*. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur. [...] En outre, les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble. Le discours bivocal est toujours à dialogue intérieur. Tels sont les discours humoristiques, ironiques, parodiques, les discours réfractant du narrateur, des personnages, enfin les discours des genres intercalaires [...] ³⁶⁶.

L'hétéroglossie³⁶⁷ tourne autour de la multiplicité des discours en empruntant divers niveaux de langages ou types de langages. Cette imbrication et la variété de ces discours créent une dynamique discursive qui participe à la discontinuité et à la polyphonie du discours poniatowskien. Nous allons voir comment l'auteure mexicaine parvient à rendre la multiplicité des discours³⁶⁸ en variant les registres narratifs, les types de langages, les langues.

³⁶⁴ Nous reparlerons du travail de reprise d'une citation sans mention de la source ni des signes typographiques conventionnels.

³⁶⁵ Notre réflexion part de la notion d'hybridité élaborée par Néstor García Canclini dans son étude des cultures postmodernes, (*Cultures hybrides, stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Québec, Presses de l'université Laval, 2010.)

³⁶⁶ Mikhaïl Bakhtine, *op.cit.*, p. 144-145, nous soulignons.

³⁶⁷ « Pour désigner cette diversité irréductible des styles discursifs, Bakhtine introduit un néologisme, *raznorechie*, que je traduis (littéralement à l'aide d'une racine grecque) par hétérologie, terme qui vient s'insérer entre deux autres néologismes parallèles, *raznojazychie*, hétéroglossie ou diversité des langues, et *raznogolosie*, hétérophonie ou diversité des voix (individuelles). » (Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Le Seuil, Paris, 1981, p. 89).

³⁶⁸ D'ailleurs, l'hétérogénéité et l'hétéroglossie sont à rapprocher de l'écriture postmoderne féminine car elle dialogue avec d'autres textes, s'ouvre vers l'extérieur. Nous l'étudierons à la fin de ce chapitre.

Elena Poniatowska remet en question le texte original, les valeurs encadrées dans certains textes, pour les mettre au service d'un dessein différent. Elle se sert d'un langage premier, souvent oral et le confronte parfois à d'autres types de discours, ce qui crée un choc langagier ou syntaxique ; nous allons nous pencher sur les effets produits par l'usage des tons, des types de langages, des registres et sur le recours à des variations de langues.

2.2.1 Les niveaux de langues

Un autre trait de la postmodernité lié à la critique du canon imposé, consiste en une volonté de ne pas marquer la séparation entre une « haute culture » et une « culture de masse » comme nous l'avons constaté dans la partie qui illustre cette pratique de collage d'éléments populaires. Dans *Tinísima* et *Leonora*, nous trouvons d'innombrables références à la culture populaire qui en font un véritable almanach culturel des années vingt à quarante. Le caractère hétéroglossique du discours est retranscrit notamment lors du montage de voix qui proviennent d'une ample gamme de langages sociaux : les mots déformés, mots grossiers, tournures, régionalismes qui articulent la mémoire collective. La voix du peuple s'apparente parfois à des voix différentes et d'autres à un personnage fictif, comme par exemple les voix de la rue qui rendent compte des réactions simultanées des lecteurs du journal lors du procès de Tina Modotti :

Todos podían meterle mano, se la pasaban el uno al otro, tan buena que daba para muchos, tenían derechos sobre ella – la llamada gran prensa se los había otorgado –; mira, mano, qué buena está la fuereña, y los manitos y manos se picaban las costillas, oye mano, con ésta sí quiero manito, mírale nomás las tetas, pásamela mano, con ésta sí, yo quiero con ella, después me toca a mí, pido mano, mano, mira, los tiene de manzana, mira que a todo dar, mira, y apiñonada, ay negrita de mis pesares, a todos diles que sí, pero no les diga cuándo. (*T*, 74)

La voix narrative livre *ex abrupto* les pensées et les échanges verbaux des Mexicains de la rue qui sont en train de découvrir la photographie de Tina nue, sur la terrasse³⁶⁹. Le narrateur décrit sans euphémismes le désir masculin et l'excitation collective : la feuille de journal représente le corps de Tina qui s'offre aux hommes et passe de main en main comme un vulgaire objet. Par cette métaphore, le narrateur dénonce les préjugés et les comportements machistes à travers un langage familier (« meterle mano », « las tetas », « a todo dar ») pour mettre en valeur l'opinion populaire, transmettre l'impression collective. Les allitérations du phonème [t] illustrent la violence et la dureté des propos

³⁶⁹ Annexe 4, p. VI.

car ce son est dur et explosif, et est contrasté par la sensualité du [m] qui induit la douceur et reproduit une caresse relayée par le jeu de mots avec le toucher : « me toca », « pido mano » qui se rapporte à la fois à l'action de toucher et aussi à celui qui agit : « le gars, le pote ». Outre le rendu des voix de la rue, ce passage offre également une autre perception très éloignée de celle d'Edward Weston et de Diego Rivera qui qualifient ce cliché d'artistique et non de pornographique. Le maniement du style familier transmet le caractère oral des entretiens, des voix entendues au gré des rencontres ou des consciences plurielles.

De la même façon, le narrateur tâche de rester fidèle à l'époque évoquée en respectant les particularités langagières dans un souci de fidélité visant à ancrer l'œuvre dans son contexte socio-historique³⁷⁰. Sara Poot Herrera affirme d'ailleurs que certains mots anciens sont conservés grâce à *Tinísima* :

[...], hay palabras que ya no se usan en México y que Elena las tiene en su literatura. Es como un diccionario también. Por ejemplo, tú dices a alguien : « me duele la chompeta » y todo el mundo... los jóvenes no saben lo que es la chompeta, y Elena Poniatowska dice : ay, sí, verdad, duele la chompeta con eso que nos tomamos. O sea, es un [testimonio] de lengua³⁷¹.

Tinísima peut être qualifié d'almanach langagier qui nous apprendrait que « la chompeta » est un synonyme de cabeza.

2.2.2 Les mexicanismes

Tina Modotti et Leonora Carrington ont vécu une grande partie de leur vie au Mexique et Elena Poniatowska, en tant que Mexicaine, parsème, en toute logique, son récit de mexicanismes.: « Aguas, la prensa », « ¿ A poco van a retratar así nomás a raíz ? » (*T*, 142), « oritita » (*T*, 286), « ¿ no tienes para libros carnal ? » (*L*, 454), « — Órale no seas maricón, no te vamos a hacer nada, llévanos al Zócalo de volada » (*L*, 454). L'auteure se détache de l'institution littéraire, du langage académique pour ancrer ses personnages dans un contexte linguistique et culturel en ayant recours notamment à des expressions typiques de la langue mexicaine. Les mexicanismes sont parfois même commentés par la voix narrative :

Lupe pidió arroz con un huevo frito en el momento en que los tamemes (nombre dado a los meseros) pasaban los platonos con oeufs mousseline³⁷² [...] (*T*, 154)

³⁷⁰ *Tinísima* a été rédigé dans les années 90 mais relate des événements qui ont eu lieu entre les années 20 et 40.

³⁷¹ Entretien réalisé à Mexico, au domicile de Sara Poot Herrera le 08/08/2014 par Rachel Bisson-Fradet.

³⁷² Dans cet exemple, le contraste est humoristique.

Un narrateur savant apporte des précisions lexicales qui informent le lecteur non mexicain et éclairent certaines spécificités langagières entre parenthèses ou dans le rythme de la narration :

Tina vigila un cocido parecido al que Matilde les ofreció el primer día en su casa, con garbanzos, patatas, que no papas, zanahorias, repollo, judías y no ejotes como en México, carne de res y de cordero. (*T*, 472)

Ces incursions inscrivent les romans dans un contexte socio-culturel et ne perturbent pas l'acte de lecture contrairement aux changements de registres, de tons de langage, qui sont une constante dans l'œuvre d'Elena Poniatowska.

2. 2.3 Bivocalité et parodie vs langage érotique

La coexistence de deux langages dans *Tinísima* est patente dans plusieurs extraits, notamment celui qui confronte les institutions et l'expérience personnelle. Mikhaïl Bakhtine explique la signification d'une double voix en considérant une société qui se compose fondamentalement de deux langages. D'une part, le langage fait partie intégrante du système politique d'une nation, marque l'existence officielle des citoyens : l'État s'en sert pour maintenir les normes et les rôles de ces derniers. Bakhtine caractérise ce langage comme « l'idée officielle [...] énoncée directement »³⁷³. D'autre part, coexiste « la langue non officielle populaire, joyeuse, triviale »³⁷⁴, utilisée par la population qui remet en question ce qui lui est imposé et a été fixé dans la sphère officielle. L'usage de la langue populaire – le langage non-reconnu – viserait à renverser l'ordre officiel afin de critiquer les normes établies. Pour renverser cet ordre, Bakhtine remarque qu'il faut superposer le discours non-officiel au discours en vigueur. Comme l'explique Aimie Maureen Shaw dans « En dialogue avec Bakhtine, carnavalesque, carnavalesque et carnaval au cœur du roman »³⁷⁵, en employant la langue populaire du peuple et en donnant le pouvoir au paysan, l'écrivain peut satiriser et mettre en opposition plusieurs catégories que l'on a déjà observées à travers le théâtre : les nobles et les paysans, le spirituel et le matériel, la jeunesse et la vieillesse, le sérieux et la parodie. Selon le théoricien russe³⁷⁶, la parodie fait dialoguer deux langages, deux styles, deux points de vue, deux pensées linguistiques, puisque « [...] c'est justement à

³⁷³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970. p. 310.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 310.

³⁷⁵ http://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/191/Aimie_Shaw_Thesis.pdf.

³⁷⁶ Voir aussi Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985), University of Illinois Press, 2000, p. 69.

la lumière d'un autre langage et style *possibles* que le discours direct donné est parodié, travesti, raillé »³⁷⁷.

Dans *Tinísima*, à l'occasion de l'autocritique³⁷⁸ de Tina devant les membres du Komintern, le récit met en présence deux discours qui confrontent les convictions hédonistes de la Tina des années vingt (abordées dans les premiers chapitres du roman), à celles stalinienne des communistes russes des années trente. En effet, les premiers chapitres de *Tinísima*, nous présentent une Tina assistant à des réunions où l'on parlait de politique, de liberté, de sexualité et auxquelles participait activement John Cowper Powys qui affirme ne pratiquer qu'une religion :

Soy hedonista. Yo me masturbo furiosamente, es mi primera práctica de salud mental. Si los hombres se vaciaran a sí mismos no atacarían a otros. La masturbación es un gesto ritual privado y político, ¿no lo crees Tina ? (T, 119)

À la femme fatale qui répondait ainsi aux propos ci-dessus : « [y]o estoy más allá del bien y del mal. Nací antes del pecado original »³⁷⁹, succède l'archétype du bon soldat stalinien dont les préoccupations personnelles sont inexistantes. Lors de sa convocation par les membres du parti, elle se remémore la jeune femme qu'elle était. Le récit superpose plusieurs registres qui s'entrechoquent pour délivrer un message plus percutant : d'abord le discours mi-philosophique, mi-petit-bourgeois de Tina face à celui plus hédoniste de Gómez Robelo qui détonne avec le champ lexical de son autocritique. Tina constate que « [e]l Plan Quinquenal ofrece a todos una vida digna », puis elle se demande : « ¿quién puede pedir más que formar parte del espléndido proyecto [...] ? » (T, 396) Elle affirme enfin : « Admiraba y admiro con una total entrega al país socialista, a su vasto y magnífico territorio, al partido de Lenin y de Stalin, a los camaradas jóvenes y ahora estoy orgullosa de vivir y servir a la revolución... y seguir al jefe más grande de todos los tiempos : José Stalin » (T, 400). La voix narrative n'évoque pas le conditionnement et l'embrigadement de la jeune femme, mais laisse le soin au lecteur d'apprécier ce changement radical, à travers les paroles de Tina qui retentissent comme un serment communément scandé par les membres du parti stalinien. Le jargon politique est utilisé pour créer un effet de réel et ancrer les

³⁷⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 418.

³⁷⁸ Dans laquelle se mêlent plusieurs discours : le discours indirect libre et le discours direct (T, 398) et le discours indirect (T, 399).

³⁷⁹ Cette réplique englobe deux autres voix, celle de Nietzsche ou celle d'Elena Poniatowska qui a dit dans un entretien datant du 10/06/2018 : « A mi edad estoy más allá del bien y del mal, de la vanidad ». https://elpais.com/internacional/2018/06/10/america/1528586331_124392.html. C'est une preuve supplémentaire que certains personnages s'expriment à travers la voix d'Elena Poniatowska, à moins que ce ne soit l'inverse.

personnages dans leur fonction. Le langage d'autrui – le politique – peut se superposer, en divergence, induisant une bivocalité qui se fait ainsi l'instrument d'une ironie mordante, soulignant le ridicule des personnages ou, dans le cas précis de Tina Modotti, sa transformation draconienne :

[...][b]ésame los pies, a él le gustaba que le succionara cada dedo en el juego de este dedito, this little piggy [...] era abismal que a ella la enloqueciera poseerlo, montarlo, despintándole a besos los labios maquillados, ensalivándole el rostro, quitándole la falda que era suya, gritándole su deseo, bajándole sus propias medias, volteándolo en su afán gozoso. ¿No vivían siempre al filo del precipicio infringiendo lo establecido ? ¿Cómo había podido asolearse desnuda en una azotea calentándose hasta bajar sudorosa a tomar al hombre, hazme el amor, Edward, ahora mismo, y gemir a pleno día sin avergonzarse de que Elisa en la cocina la escuchara enronquecer ? (T, 398)

[...] ¿ Entenderían los jueces los baños desnudos en la azotea, los juegos, las carreras, los sexos persiguiéndose ? [...] (T, 399)

Les rôles traditionnels de genre sont inversés : l'homme est l'objet de l'action (répétition des pronoms « lo » et « le ») et qui plus est, il est soumis au désir féminin³⁸⁰ : « poseerlo, montarlo ». Cet extrait propose une différenciation des points de vue. Il acquiert davantage de force car l'auteure l'a habilement inséré au milieu de ce procès où domine le sérieux, la rigueur, l'obéissance.

2.2.4 Le langage artistique

Les variations de langages n'ont pas uniquement vocation à parodier ou à critiquer les personnages, elles servent également à faire découvrir au lecteur le monde de l'art. Des pans informatifs sur les techniques picturales, photographiques ou littéraires sont intercalés dans la narration, à l'instar du chapitre dix-sept « Saint Martin d'Ardèche », dans lequel le narrateur rapporte la technique que Max et Leonora emploient pour les fameux bas-reliefs de leur maison :

Aplica gouache negro sobre un papel, luego lo presiona a su antojo sobre la tela y lo levanta. Su discípula le dice que parece una esponja. Entonces trabaja sobre esas manchas, toma un pincel delgadito, las retoca y surgen los cipreses o algo aún más inesperado : una cabeza de pájaro, un cuerpo humano, un ala, el brazo derecho de una mujer. (L, 141)

L'acte de création naît, petit à petit, sous les yeux du lecteur, qui découvre la technique de la gouache. Plus loin, la voix narrative explique ce qu'est un cadavre exquis, jeu communément pratiqué par les surréalistes :

³⁸⁰ Nous pourrions émettre une légère réserve quant à cette interprétation car cet homme qui se soumet s'est travesti en femme.

En la calle Gabino Barreda, viven en familia y juegan « cadáveres exquisitos »; mantienen cerrada la hoja donde escriben su palabra o trazan su dibujo hasta que revelan su contenido. (*L*, 319)

C'est bien sûr l'art photographique qui est mis à l'honneur dans *Tinísima*, notamment à l'occasion des prises de vue d'Edward Weston. Le chapitre douze rapporte la réalisation du fameux cliché « El excusado » : « [...] hice cuatro negativos sin cambio de enfoque y sustituyendo mi pequeño focus RR » (*T*, 191). Excepté pour le lecteur ayant des connaissances en photographie, ces détails techniques n'ont que peu d'intérêt, sinon celui d'accentuer l'impression que la parole est déléguée au photographe professionnel qu'est Edward Weston. L'hétéroglossie caractéristique du monde artistique rend plus authentique le récit par le maniement d'un vocabulaire spécifique. En outre, le récit foment, à travers le langage, une relation privilégiée entre les artistes qui sont aussi des amants, créant ainsi un monde à part.

2.2.5 Langues étrangères, une hybridité linguistique

Chaque roman met en scène un univers où évoluent différents personnages venus de sphères diverses, aussi bien sur le plan culturel que géographique. L'existence de ces personnages dans l'espace romanesque est concrétisée par leurs discours qui sont à la fois hétérogènes et plurilingues³⁸¹. Les discours fluctuent en fonction de la langue utilisée par les personnages dans leur relation de communication, langue variable en fonction de leur nationalité, leurs fréquentations et déambulations. En effet, les femmes artistes des romans sont étrangères, elles se déplacent beaucoup (France, Espagne, Etats-Unis, Mexique, Allemagne, Russie) et fréquentent des artistes internationaux ; par conséquent, les textes contiennent des mots, des phrases, des titres de livres ou de revues, des chansons ou des citations dans plusieurs idiomes. Nous nous proposons de montrer comment Elena Poniatowska rend compte des échanges tantôt dans la langue d'origine, tantôt en la traduisant, et que l'usage des langues étrangères est lié à la problématique de la polyphonie, en commençant par le français et l'anglais qui sont les deux langues qui apparaissent le plus fréquemment.

2.2.5.1 Le français

Angelina Beloff est Russe et sa langue de communication avec Diego Rivera

³⁸¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 134.

est le français³⁸², mais elle apprend la langue espagnole et progresse rapidement : « Mi español avanza a pasos agigantados [...] » (*QD*, 9) ; c'est par ce biais qu'est probable un roman épistolaire écrit en espagnol. Dans l'édition en espagnol, des phrases en français apparaissent logiquement de temps à autre, étant donné qu'Angelina Beloff évoque des souvenirs parisiens qu'elle partage avec son mari absent : « Naturalmente pesqué una angina de pecho y si no es por la solitud de la *concierge*, sus *bouillons de poule* diarios, ahora mismo estarías despidiéndote de tu Quiela. » (*QD*, 24) ou « ¿Recuerdas cómo Adam Fisher trajo a la casa *un litre de gros rouge* [...] ? » (*QD*, 57). L'insertion de mots en français n'entame pas la cohérence du récit étant donné le niveau d'espagnol débutant d'Angelina Beloff³⁸³, cependant, il peut générer une difficulté de lecture et de compréhension pour le lecteur qui ne parle pas français, d'autant que les mots ne sont pas transparents.

A l'instar de *Querido Diego...*, c'est dans les chapitres dédiés à sa rencontre avec Max Ernst et à son séjour à Paris et à Saint-Martin d'Ardèche que les mots ou expressions français sont le plus présents. Contrairement à *Querido Diego...*, les mots en français ne sont pas toujours en italiques : « Ningún boche se va a beber mi 1932 » (*L*, 153). Le terme « boche » n'est pas mis en italiques alors que c'est un mot d'argot péjoratif pour désigner un Allemand. Cet usage du substantif marque un fait historique et inscrit les événements dans un contexte socioculturel particulier entre 1914 et 1950³⁸⁴.

L'emploi de certains mots intraduisibles comme « boche » ou *ménage à trois* (*L*, 246) est cohérent alors que d'autres apparaissent sous leur traduction courante³⁸⁵ comme « café con leche » ou « tinto ». Le recours au mot dans la langue d'origine a comme effet une certaine authenticité puisque l'auteure manie les spécificités et les particularités de la culture française. Cela ne peut être interprété comme une volonté de

³⁸² Dans la réalité, Angelina Beloff écrivait la plupart du temps en français à Diego Rivera et y glissait des mots en espagnol ou en russe, exactement comme le fait Elena Poniatowska dans ses romans.

³⁸³ Le fait qu'Angelina Beloff débute en espagnol n'est que la version émise par Bertram Wolfe. Dans la réalité, celle-ci maîtrisait parfaitement l'espagnol, puisqu'elle dit dans l'une des lettres authentiques (conservée au Musée Frida Kahlo) datée du 21/12/1921 qu'elle donne des cours à Jacobson (le sculpteur danois). Sa maîtrise de l'espagnol est confirmée par l'amie d'Angelina, Mireya Cueto, lors de son entretien avec Nathaniel Gardner. (Nathaniel Gardner, *Elena Poniatowska, Bertram Wolfe y las cartas parisinas a Diego Rivera : biografía, autobiografía y creación literaria*, [en línea]. En : *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, ISSN 1139-3181, n°15, 2, 2012, p 21-50. Disponible sur : <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4141639.pdf>, consulté le 14/04/2019).

³⁸⁴ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française* (1993), Paris, le Robert, 2016.

³⁸⁵ À quelques exceptions près : « Los cantos de Maldoror » (*L*, 69) par exemple est cité en espagnol alors que cet ouvrage poétique de Lautréamont a été écrit en français.

la part d'Elena Poniatowska de faire montre de ses connaissances ou de ses dons en langues étrangères, mais plutôt comme une fidélité à ces mots de la langue courante qu'elle a coutume d'utiliser, tout comme Leonora :

Hablábamos en inglés y en francés por lo que decidí no traducir sus frases literales para esta novela [...]. (L, 506)

Cette appréciation de notre part est due aux entretiens que nous avons eus avec l'auteure qui intègre très fréquemment dans son discours des mots étrangers. L'usage de ces mots est intimement lié à l'affect et obéit à une cohérence dans leur utilisation : lors de l'évocation de sa jeunesse, elle s'est exprimée à plusieurs reprises en anglais quand elle a évoqué son séjour chez les religieuses aux Etats-Unis : « se llamaba Academic Classes [...] se llamaba The Sacred Heart »³⁸⁶, puis elle s'est mise à parler en français :

*Alors Rachel s'occupait de la maison. Me acuerdo que allí muy cerca, en sur le bord de la rivière, habitait vivía Francis Poulenc y Francis Poulenc nos dedicó, lo fuimos a visitar mi mamá, mi hermana y yo, y nos regaló une petite valse, y nos puso « qu'on est gentille » ou « voisines de Touraine »*³⁸⁷.

Se remémorer son passé rattache Elena Poniatowska à une langue, celle de son enfance, et sa langue maternelle s'entrechoque avec l'espagnol, qui à cet instant était notre langue de communication. Elle traduit même en simultané !

Au niveau linguistique, cela crée un texte hybride entre plusieurs langues et cultures, les vocables interculturels ouvrent à nouveau la voie à d'autres cultures et à des pratiques langagières variées, ce qui confère plus d'authenticité au récit transculturel³⁸⁸. Dans les trois romans, l'auteure s'amuse à introduire un corps linguistique hétérogène³⁸⁹ : des mots, des phrases toutes faites, des expressions issues des interactions quotidiennes, du discours politique ou du discours littéraire sont introduits dans le texte directement en langue étrangère – castillan, anglais, français – avec ou sans traduction.

³⁸⁶ Cf. Annexe 8, p. XVI.

³⁸⁷ Cf. Annexe 8, p. XVII.

³⁸⁸ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

³⁸⁹ Rainier Grutman, nomme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale. », l'hétérolinguisme. (*Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Québec, Fides, 1997, p. 37.)

Dans *Leonora*, l'emploi du français et de l'espagnol ne sont pas toujours logiques³⁹⁰. Lorsque Max est reparti accompagner son ex-compagne, Marie-Berthe Aurenche, Leonora s'est enfuie et réfugiée dans un hôtel d'Orange :

A las once, tocan a su puerta
 – *Téléphone, mademoiselle, de la part d'Alphonsine.*
 Apenas si puede hablar, su boca le arde de tanto fumar.
 Llamó Max – informa Alfonsina –. Le dije que te fuiste a Orange y le di tu número de teléfono. (L, 126)

L'introduction d'une réplique au discours direct en français et en italique peut avoir comme utilité de créer de l'authenticité dans le récit ; toutefois, le retour à l'espagnol pour faire parler Alphonsine, qui a aucun moment n'a été gênant dans le texte romanesque, l'est à présent par ce contraste avec le français utilisé par un employé de l'hôtel d'Orange. En effet, précédemment, Alfonsina ne s'est jamais exprimée en espagnol (L, 130-132). La réplique en français ne fait pas obstacle à la compréhension du passage, elle ne véhicule pas d'informations essentielles ; quand c'est le cas, une traduction peut accompagner la phrase en langue étrangère.

2.2.5.2 L'anglais

Dans *Leonora*, si l'on exclut les noms propres (Edward James, Baskerville, etc.) et de lieux (Crookhey Hall), sur les cinquante-six chapitres, trois sont titrés en anglais : « Miss Penrose », « Nanny », « What is death like ? ». L'anglais étant la langue maternelle de Leonora Carrington des références ou des expressions en anglais émaillent le roman. Dans certains passages, les langues se mélangent en jouant sur la présence d'une traduction³⁹¹ : « – Elle nous casse les pieds – dice Leonora –. She's breaking our feet – le traduce a su madre – » (L, 13) Dans cet exemple, l'expression issue du français est traduite en anglais³⁹², s'adressant à présent à un lecteur non plus bilingue mais trilingue.

Les romans *Leonora* et *Tinísima* s'adressent à un lecteur multilingue puisque, contrairement à *Querido Diego...* où seulement quelques mots ou expressions en

³⁹⁰ Le phénomène est identique dans *Rayuela* ou d'autres œuvres comme *Paris ne finit jamais* de Enrique Vila-Matas ou *La vida exagerada de Martín Romaña*, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* de Bryce Echenique.

³⁹¹ Il y a peu d'exemples où la traduction dans une autre langue que l'espagnol est juxtaposée : « Merde ! Merde ! Shit ! Shit ! » (L, 23).

³⁹² C'est un trait d'humour d'Elena Poniatowska ou une provocation de la part de Leonora à l'égard de sa mère puisque la traduction anglaise proposée n'est pas idiomatique, mais littérale : « to get on somebody's nerves ou wick (UK) », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-anglais/casser/13453>.

français apparaissent çà et là, nous pouvons lire des phrases complètes en langue étrangère :

« Look at this, it's a crime ! » se enfureció Weston ante un angelito estofado, la boca reventada a balazos. « This is their art. How could they do such a thing to their own art ? They are barbarians. » (T, 208)

Dans *Tinísima*, l'anglais apparaît surtout dans la première partie du roman car c'est la langue de communication entre Tina et Robo, et aussi avec Edward Weston. L'apparition d'une phrase ou d'un mot en langue étrangère altère le rythme du récit et de la lecture même pour un lecteur bilingue, ce qui participe à l'éclatement du récit dans la mesure où l'opération intellectuelle de traduction ou de déduction génère une discontinuité dans la lecture.

Tantôt la traduction se mêle à la narration en espagnol ou se déduit facilement grâce aux syntagmes qui l'entourent, tantôt la traduction est absente de certains passages assez longs comme celui dans lequel Norman Bethune veut s'assurer que Tina-María est capable de l'assister sur le champ de bataille :

- Are you sure you want to come ?
 - Yes, I'm sure – respondió María tranquilamente.
 - I must tell you my last man was killed by a stray bullet.
 - I know, everyone in the hospital knows.
 - Are you strong enough to stand it ?
 - I am.
 - Can you keep your mind when you face danger ?
 - Yes.
 - All right. Remember this : the tanks are always quicker than you are. Beware of the tanks.
- (T, 501)

L'absence de traduction s'explique peut-être par la difficulté à reproduire le même effet que le texte original qui a sa propre idiosyncrasie³⁹³. C'est une manière de marquer les particularités des personnages, notamment leur langue maternelle, comme nous l'avons précédemment exposé. D'autre part, l'usage des langues nécessite la participation active du lecteur qui veut deviner la traduction et espère découvrir quelque chose qui serait resté caché s'il n'avait pas entrepris cet effort de « décodage »³⁹⁴.

2.2.5.3 L'italien

L'italien apparaît dans *Tinísima* car la protagoniste est originaire de la région du Frioul au nord-est de l'Italie. Quand le personnage de Tina parle de ou à ses parents, à

³⁹³ Peut-être que l'auteure considère que le lecteur cultivé comprend l'anglais.

³⁹⁴ La possibilité de comprendre une langue étrangère peut procurer chez certains lecteurs l'agréable sentiment de résoudre le mystère de la langue.

son frère ou avec Vittorio Vidali³⁹⁵, des phrases, des mots en italien surgissent à l'intérieur des dialogues : « – Creí que una persona que se marea como yo, nunca se aliviaba. Ma lei, Enea ¿cómo sabes esas cosas ?... » (*T*, 297) demande-t-elle à Enea Sormenti – alias Vittorio Viidali – lors son exil forcé à bord de l'Edam. La présence de l'italien marque des liens particuliers entre les personnages d'une même origine ou témoignent d'une situation émotionnellement intense où affleure la langue d'origine : « Dio » (*T*, 579) s'exclame-t-elle lorsqu'elle apprend que quarante-cinq républicains se sont suicidés à Valence.

2.2.5.4 Le náhuatl

Lorsque Tina est à Juchitán pour se reposer, elle est immergée dans une autre culture, mais aussi en contact avec une autre langue que la voix narrative décrit ainsi : « [...] vocales que se pronuncian en el aire, “gunabadiidxa tuuunga naa, Xiindi guné” » (*T*, 114). L'assonance en « a » est apaisante et suggère la douceur. Le náhuatl ressemble à une onomatopée qui lui permet de s'évader. La présence de cette langue amérindienne, tout comme l'importance des femmes de l'isthme de Tehuantepec à travers les romans³⁹⁶, témoignent du désir d'Elena Poniatowska d'ancrer ses héroïnes dans un univers mexicain authentique³⁹⁷.

Le plurilinguisme (ou l'hétérolinguisme) chez Elena Poniatowska³⁹⁸ est une manifestation dialogique qui fait partie de la stratégie discursive de l'auteure, au même titre que les collages d'extraits de journaux, de correspondances épistolaires, de dialogues, etc... qui transforment sans cesse la nature du texte par la multiplication des discours et des voix, incluant même celle de l'auteure.

³⁹⁵ Le phénomène est identique quand Vittorio Vidali converse avec Tina. Il lui répond par exemple : « Tu sei matta, non é possibile Tina, non é possibile » (*T*, 574) quand elle lui annonce qu'elle compte retourner en Italie suite à la victoire de Franco en Espagne.

³⁹⁶ Nous reviendrons plus en détail sur les femmes de Tehuantepec dans la troisième partie, p. 187-190.

³⁹⁷ Le náhuatl évoque aussi pour Elena Poniatowska les « nanas » qui s'occupaient d'elle lorsqu'elle était enfant.

³⁹⁸ Ce syncrétisme linguistique est caractéristique des peuples d'Amérique Latine et se manifeste dans la littérature (José María Arguedas) et le cinéma (*Roma* de Alfonso Cuarón ou *Fausta, La teta asustada* de Claudia Llosa).

2.3 Une autofiction dissimulée ?

Dans le paragraphe précédent, nous avons signalé que les trois langues qui dominent dans les romans sont celles parlées par l'auteure, ce qui n'est pas un hasard. La présence de celle-ci est corroborée par des traces autobiographiques qu'elle-même ne réfute pas. Comme Michel Butor le commente, sous des masques narratifs se cachent des traces autobiographiques :

Chacun sait que le romancier construit ses personnages, qu'il le veuille ou non, le sache ou non, à partir des éléments de sa propre vie, que ses héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve [...] ³⁹⁹.

Il est donc fondamental de s'interroger sur la résonnance de la figure de l'auteure ⁴⁰⁰ dans ses fictions, sur la manière dont Elena Poniatowska projette sa voix. À propos d'Angelina Beloff et de la rédaction de *Querido Diego...*, elle confie :

Bueno, yo me identifiqué mucho con ella. Te digo, me sentí Angelina. Ahora no creo que la suya sea la mejor actitud ante la vida.

[...]

No creé el personaje de Angelina. Lo único que hice fue basarme en los datos que ya tenía de Bertram Wolfe y escribí lo que yo iba sintiendo, mi propia emoción. Inclusive, creo que usé a Angelina como un pretexto para lo que le podría decir a mi propio marido ⁴⁰¹.

L'emploi de l'adjectif possessif « mi » indique une projection d'elle-même, de ses sentiments intimes. La rédaction de *Querido Diego...* a constitué l'occasion de s'épancher, ou du moins de mettre ses émotions dans la bouche d'un personnage. Selon Julio Premat,

[e]n todo caso, desde el psicoanálisis puede afirmarse que toda la literatura, y muy particularmente todo relato, es una autoficción, en el sentido de puesta en escena fantasmática de peripecias pulsionales y biográficas del sujeto que escribe. Asumirse en tanto que protagonista de la ficción, como sucede en lo que la crítica literaria denomina así –la autoficción, es llevar a sus últimas consecuencias un funcionamiento inherente al relato literario ⁴⁰².

³⁹⁹ Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Les Editions de Minuit, 1964, p. 92.

⁴⁰⁰ Il est utile d'examiner les liens entre la vie de l'auteure et son œuvre, en nous appuyant, en particulier, sur la notion de « figure de l'auteur » élaborée par Maurice Couturier qu'il définit comme « un lieu énonciatif en même temps qu'un sujet d'énonciation reconstitué par le lecteur dans son acte de lecture. » (« Postface à La Figure de l'auteur », *Cycnos*, vol. 14, n°2, disponible sur : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1414>, consulté le 28 août 2019.

⁴⁰¹ Krista Ratkowski Carmona, *op.cit.*, p. 39-40.

<https://escholarship.org/uc/item/0xv16527>, consulté le 18/03/2015.

⁴⁰² Julio Premat, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 24.

Pour le chercheur argentin, tout récit littéraire contient une part de celui qui écrit. Il assimile cette présence implicite incontournable à l'autofiction – dans une démarche peut-être excessive –, dans la mesure où celle-ci est une forme particulière de l'autobiographie dans laquelle l'auteur est à la fois narrateur et protagoniste⁴⁰³. La définition que donne Marie Darrieussecq de l'autofiction tend à une précision qui lui serait propre :

L'autofiction est un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent on trouvera la mention roman sur la couverture) mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par des effets de vie⁴⁰⁴.

Pour qu'il y ait autofiction, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur, du personnage principal et une fictionnalisation de la réalité vécue par la première instance. *Tinísima* et *Leonora* ne sont pas écrits à la première personne et les protagonistes ne portent pas le nom de l'auteure. On s'éloigne du pacte autobiographique inclus dans l'autofiction d'après la définition de Marie Darrieussecq. Toutefois, la figure auctoriale transparaît à de nombreuses occasions, permettant une certaine avancée sur ce terrain générique.

Les femmes personnages de Poniatowska sont vues par une autre femme qui pourrait être l'une d'elles. En effet, Elena Poniatowska est cette quatrième femme dont la trajectoire nous mène au Mexique, terre d'accueil des personnages féminins de ses fictions ainsi que nous l'avons rappelé.

L'histoire familiale de ses deux parents est marquée par l'exil. Sa mère, Paulette Amor, est née en 1913 à Paris dans une famille que la révolution mexicaine a poussée à la fuite. Son père, Jean Evremont Sperry Poniatowski, est un héritier de la couronne polonaise. En 1941, n'ayant pu trouver la sécurité dans le Sud de la France, la mère et ses deux filles se réfugient au Mexique alors que le père s'est enrôlé dans l'armée française. Elena Poniatowska apprend l'espagnol avec sa nourrice, puis elle est envoyée dans un pensionnat religieux aux États-Unis. Dans les « Remerciements », de *Leonora*, l'auteure écrit : « Ver a Leonora ha sido siempre un privilegio y una alegría porque me remite a mi infancia, a mis padres, a mis orígenes, a los países que tenemos mucho en común » (*L*, 505).

⁴⁰³ Cf. Wayne Clayton Booth, *The rhetoric of fiction*, London, The University of Chicago Press, 1961.

⁴⁰⁴ Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, Paris, n°107, septembre 1996, p. 369-370.

Avec Angelina Beloff, elle partage une origine slave. Angelina Beloff est russe et également issue d'une famille d'intellectuels qui l'encouragent à faire des études. Dans *Querido Diego*, Elena Poniatowska recrée le Paris bohème des années vingt avec force détails et précisions, et, selon le critique Nathaniel Gardner,

[c]laro está que sólo tendría que recordar sus propios viajes a su país natal y/o conversar con su madre para describir el ambiente con autenticidad, pero también su uso de las figuras históricas es convincente⁴⁰⁵.

Alors qu'elle était enfant, l'auteure a résidé quelque temps en France. D'ailleurs, elle revient sur les difficultés que vivent les Français au début du roman semi-autobiographique *La « Flor de Lis »* : « [u]na noche llega papá... Habla de la falta de gasolina : se ha visto obligado a tomar el tren, él que siempre maneja. La vida es cada vez más difícil »⁴⁰⁶. Elena Poniatowska a vécu cette réalité même si elle a été relativement épargnée par elle et il est plausible qu'elle s'en soit servie pour *Querido Diego*... dont un passage rappelle la citation qui précède :

Las noticias eran siempre malas y la concierge se encargaba de dármelas... « Dicen que van a interrumpir el sistema municipal de bombeo porque no hay carbón para que las máquinas sigan funcionando », o más aún « el agua congelada en las tuberías las está reventando. Dios mío todos vamos a morir. » (*QD*, 12)

Bien que *Querido Diego*... soit une fiction, elle contient inévitablement des bribes de ses expériences, même s'il est difficile d'évaluer dans quelle mesure.

Elena Poniatowska n'apparaît pas à la première personne du singulier, mais jouit de sa connaissance personnelle du contexte, rassemble divers matériaux, notamment les témoignages, ce qui en fait une chroniqueuse de son temps. En outre, sa bibliographie des soixante dernières années démontre son intérêt pour la réalité mexicaine. Elle nous fait entendre les voix qui ont marqué l'histoire du Mexique : celles des étudiants de Tlatelolco, des victimes du tremblement de terre, des *soldaderas*, des artistes, des familles des familles des disparus d'Ayotxinapa... ; et les intègre dans nombre de ses romans à côté de la sienne. Rocío Oviedo Pérez de Tudela se demande même :

¿ Es la literatura un disfraz ? El texto de Elena Poniatowska es un diálogo constante con su propia biografía y con la historia, y en ambas referencias se desenvuelve su escritura a manera de palimpsesto que reúne imagen (fotografía), cartas, diarios, noticias, recortes, etc., [...] ⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ Nathaniel Gardner, *op.cit.*, p. 25.

⁴⁰⁶ Elena Poniatowska, *La « Flor de lis »*, México, Era, 1988, p. 24.

⁴⁰⁷ Rocío Oviedo y Pérez de Tudela, « Los cuerpos del disfraz. Madre o amante. La narrativa de Elena Poniatowska », *Literatura Mexicana* [en línea] 2005, XVI [Fecha de consulta : 15 de diciembre de 2018] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358241845007>> ISSN 0188-2546

Par ailleurs, les amis proches de l'auteure mexicaine confirment reconnaître sa voix dans certains romans. Ils ont l'habitude de la côtoyer et ont l'impression que c'est parfois elle qui s'exprime à travers ses personnages. C'est le cas pour Sara Poot Herrera, son amie de longue date : « En el caso de *Tinísima*, a veces oigo mucho el tono de Elena Poniatowska »⁴⁰⁸. Les moyens à notre disposition pour identifier les insertions des pensées de l'auteure sont les entretiens qu'Elena Poniatowska a réalisés et les commentaires qu'elle y glisse. On voit, dans un passage extrait d'une interview de Lola Álvarez Bravo⁴⁰⁹, le point de vue d'Elena Poniatowska sur la société machiste qui a indubitablement inspiré des passages de *Tinísima* et de *Leonora* :

- ¡ Esta mujer fuma ! Mira nomás la descarada, va caminando con su cigarro en la boca. Fumar en los treinta era condenarse. Una mujer que fumaba era mala. A fuerzas.
- Esa mujer tra-ba-ja.
- Peor tantito. Trabajar era descastarse, salir del medio social en el que se había nacido, hacerse notar, prestarse a habladurías.
- Esa mujer no se parapeta tras de ningún hombre.
- Una mujer sin hombre no tenía identidad, no le pertenecía a nadie, por lo tanto no formaba parte de la sociedad.
- Esa mujer anda en la calle y retrata lo que se le da la gana.
- Ni quien le detenga la rienda, ni quien la controle, insólita jamás abandonó « sus trotes » como ella los llama⁴¹⁰.

La remarque finale d'Elena Poniatowska nous dit toute son admiration pour ces femmes fortes qui font fi des conventions. Dans cet extrait, se mêlent le discours masculin, qui s'insurge de l'inconvenance de certaines femmes qui s'éloignent du rôle et de l'attitude qui leur sont assignés aux proscriptions auxquelles elles sont soumises et les commentaires de l'auteure. Ce discours fait écho aux réflexions du deuxième chapitre de *El laberinto de la soledad*, « Máscaras mexicanas », essai dans lequel Octavio Paz propose des théories sur l'idiosyncrasie mexicaine. Il constate que le « rajarse »⁴¹¹ et la manière de considérer la femme comme un objet rendent compte du caractère conservateur et machiste de la culture mexicaine. Ce chapitre montre l'individualisme, le machisme, le sentiment d'insécurité des Mexicains et fait comprendre que les masques dont ils se parent constamment, leur permet de cacher leur vie. En effet, le Mexicain en général, mais surtout la femme sont régis par la loi de la décence :

⁴⁰⁸ Entretien réalisé à Mexico, au domicile de Sara Poot Herrera, le 08/08/2014 par Rachel Bisson-Fradet.

⁴⁰⁹ Ces interviews ont été réalisées entre septembre 1953 et mai 1975.

⁴¹⁰ Elena Poniatowska, *Todo México*, tome 2, México, Diana, 1990-2003, p. 79.

⁴¹¹ « Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, « agacharse », pero no « rajarse », esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad ». (Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad* (1950), Madrid, Cátedra, 2009, p. 165).

Y por eso la virtud que más estimamos en las mujeres es el recato, como en los hombres la reserva. Ellas también deben defender su intimidad. [...] Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral. Fines, hay que decirlo, sobre los que nunca se le ha pedido su consentimiento y en cuya realización participa sólo pasivamente, en tanto que « depositaria » de ciertos valores⁴¹².

Il s'agit de répondre à des exigences sociales et machistes auxquelles s'oppose drastiquement la figure féminine poniatowskienne souvent targuée de « descarada », « mala », qui ne fait que « hacerse notar » et « prestarse a habladurías ». Octavio Paz rappelle que dans la société mexicaine, la femme doit se montrer discrète et obéissante en toute circonstance :

[...] debe ofrecer cierta impasibilidad sonriente al mundo exterior. Ante el escarceo erótico, debe ser « decente »; ante la adversidad, « sufrida ». En ambos casos su respuesta no es instintiva ni personal, sino conforme a un modelo genérico⁴¹³.

La femme revêt un masque qui ne laisse transparaître aucune émotion, elle se doit d'être agréable en société alors qu'elle doit être soumise dans l'intimité⁴¹⁴. Les femmes poniatowskiennes sont diamétralement l'opposé de ce modèle, mais nous verrons dans le troisième chapitre que c'est aussi leur statut d'étrangère qui rend acceptable leur attitude libérée et indépendante.

À d'autres moments, Elena Poniatowska porte un jugement sur la presse et critique le gouvernement mexicain qui manipule les journaux à travers ses personnages : « Desgraciados, la quieren fregar. Los editoriales son voceros del gobierno y todos están contra ella » (*T*, 63). Dans le roman, il s'agit du point de vue de Luz Ardizana – une camarade du parti et amie de Tina – qui lit et commente les critiques insultantes et accusatrices de la presse mexicaine, vulgaire porte-parole du gouvernement dont l'objectif semble être d'anéantir Tina Modotti. Dans d'autres passages, elle regrette que le Mexique se saborde : « Cuántos actos en contra de sí mismo comete este país. Ahora todo es polvo » (*L*, 414). Cette phrase, à mettre en lien avec les convictions politiques d'Elena Poniatowska, trouve dans cet extrait du chapitre 48 de *Leonora*, une résonance pertinente, car le personnage de Leonora fait un bilan des coutumes mexicaines (la fête des Morts, la tradition du Niño de Atocha, la

⁴¹² *Ibid.*, p. 171.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 171.

⁴¹⁴ La figure de la femme mexicaine est ambiguë car son hiératisme et sa froideur la transforment en « un ídolo. Como todos los ídolos, es dueña de fuerzas magnéticas, cuya efectividad y poder crecen a medida que el foco emisor es más pasivo y secreto. Analogía cósmica: la mujer no busca, atrae. Y el centro de su atracción es su sexo, oculto, pasivo. Inmóvil sol secreto ». *Ibid.*, p. 173. Description semblable à l'archétype surréaliste source de désir érotique d'André Breton. (Cf. Troisième partie, p. 257-258).

Quinceañera...) et termine sa réflexion par cette affirmation. Bien que celle-ci se rapporte aux coutumes liées à la religion, cette remarque n'a aucun rapport avec ce qui est dit précédemment. Les voix du narrateur et de l'auteure semblent confusément mêlées. C'est l'auteure elle-même qui dresse un bilan sur la situation non plus religieuse, mais politique et économique (le tremblement de terre, le massacre de Tlatelolco, la guerre des Cristeros...). D'ailleurs, lors d'un entretien, Adriana Cortés fait remarquer à Elena Poniatowka à propos de la citation citée plus haut que « [a] lo largo de la novela percibo tu voz. Por ejemplo en esta frase [...] ». Elena Poniatowska reconnaît que : « Es algo que a mí me sale bien espontáneo decirlo »⁴¹⁵. De toute évidence, l'auteure rapporte donc des appréciations personnelles dans les romans.

3. Les modalités diverses de l'intertextualité et de l'intermédialité

L'auteure inclut son savoir et son expérience mais aussi une grande variété de textes, ce qui rend ses œuvres perméables à la culture de masse. Cette intertextualité variée renforce l'ancrage dans une société réelle et transforme ces textes culturels en un collage, un assemblage original du fond, de la forme, du visuel et de l'auditif. C'est par la réécriture, en tant que création nouvelle, que l'écrivaine place au centre de sa pratique cet héritage culturel et langagier qui met en jeu une gamme de modalités que nous allons développer.

La réécriture est une pratique éminemment dialogique puisqu'elle ne peut exister sans la participation du lecteur qui doit reconnaître le déjà-écrit⁴¹⁶. Elena Poniatowska a fait de la réécriture un axe central de sa production romanesque et chronistique. Il nous semble que cette pratique va au-delà d'un recours technique, dans la mesure où cette pratique traverse les œuvres que nous étudions et s'avèrent trouver leur paroxysme dans *Dos veces única*, son dernier roman, dans lequel certains passages sont inspirés – voire

⁴¹⁵ Adriana Cortés, « Hablar de Leonora », <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/29/sem-adriana.html>, consulté le 25/12/2015.

⁴¹⁶ « La réécriture, par son ampleur, nécessite une somme de compétences que le lecteur ne possède pas forcément. En effet, pour reconnaître une œuvre antérieure, le lecteur doit évidemment l'avoir lue. Il doit aussi être en mesure, quand bien même il aurait lu cetexte antérieur, d'en reconnaître des fragments mémorisés. La réécriture demande, voire exige du lecteur une attention, une complicité et une activité assez importantes. » (Anne-Claire Gignoux, *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003, p. 13).

empruntés – des trois ouvrages que nous étudions, comme nous pouvons le constater dans ces deux extraits mis en miroir :

Una mañana, Lupe remató sus insultos de greñuda apestosa con una explicación : « <i>No creas que te reclamo porque me interesa este desgraciado gordo, horroroso, idiota, sinvergüenza, hipócrita, sino porque tengo una hija que él me jincó, y tiene que mantenerla. Lo único que me interesa es el dinero que gana.</i> » Tina responde con voz suave de misionera en el Congo : « <i>A mí me interesa de Diego absolutamente todo lo que a ti no te interesa ; quédate con el dinero, su pintura y sus dibujos.</i> » <i>Tinísima</i>, p 193, nous soulignons.	- A ti no te reclamo – le espeta –, <i>al que reclamo es a este desgraciado</i> porque voy a tener otro hijo con él y debe mantenernos, yo no puedo trabajar porque la mayor está débil. De este infeliz <i>lo único que me interesa es el dinero que gana.</i> - En cambio, <i>a mí no me interesa nada de lo que a ti te interesa Lupe.</i> Rivera es un artista al que admiro y posar para él es un privilegio. <i>El dinero de sus cuadros y dibujos no corre ningún peligro conmigo.</i> Elena Poniatowska, <i>Dos veces única</i>, México, Seix Barral, 2015, p. 75, nous soulignons.

Le texte est une caisse de résonance – la polyphonie est d'ailleurs un mot emprunté à la musique – où viennent s'entrecroiser plusieurs discours qui l'ont précédé. La réécriture est donc un exercice protéiforme. L'écrivain transforme un texte premier ; il corrige, supprime, ajoute, commente, parodie et, le « réactualise » en proposant une remise en circulation⁴¹⁷. Dans cette partie, nous allons revenir sur les différents textes qui précèdent, fondent la notion de réécriture et font de cette pratique une nouvelle forme de création. L'artiste se base sur un héritage culturel incontournable qui résonne chez une personne quand elle lit, comme le remarque Michael Riffaterre : « L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. »⁴¹⁸ Dans les romans poniatowskiens, chaque texte génère des relations intertextuelles⁴¹⁹ de nature variée. Les références au texte premier sont parfois explicites : le narrateur y fait allusion ou cite directement, d'autres fois elles sont diffuses, ce qui rend le rapprochement avec le texte original difficile.

⁴¹⁷ Il ne s'agit pas de détourner les œuvres comme le fait Marcel Duchamp avec la Mona Lisa (*LHOOQ*, 1919) ou Equipo Crónica (dans les années 60) qui subvertit les chefs d'œuvre de la peinture espagnole.

⁴¹⁸ Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte » dans *Pensée*, oct. 1980, n°215, p. 4, cité par Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 26.

⁴¹⁹ Gérard Genette l'appelle la « transtextualité », mais la communauté a continué à la nommer « intertextualité ». Elle est « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 8.

Elena Poniatowska a recours à divers matériaux et mixe les genres, faisant en sorte que chaque ouvrage, comme un éventail qui regorge de brins, révèle les feuilles au fur et à mesure de son ouverture ou de sa lecture. Cela nous contraint, en tant qu'exégète, à combiner une étude scientifique qui a tendance à classifier les ouvrages poniatowskiens dans des cases et l'approche systémique qui fait apparaître les multiples interactions qui s'établissent entre les différents pans du texte. Ainsi, sont mises en valeur les connexions (prose, poésie, intertextes...) qui ne sont pas reliées de manière aléatoire, mais qui interagissent en fonction d'une finalité qui a pour objectif

[...] d'identifier les connexions entre les éléments et le tout. Les liens reliant les éléments entre eux à l'intérieur du tout ne prennent leur sens que dans cette perspective car, pour l'approche systémique, le tout représente une entité différente et distincte de la somme de ses parties. Encore ici l'emphase se porte non seulement sur les relations entre les éléments mais surtout sur les relations des éléments au tout⁴²⁰.

Nous mettrons en exergue les éléments qui composent *Tinísima* puis analyserons comment ils sont reliés les uns aux autres en dépit de leur disparité.

3.1. Le journal intime⁴²¹ d'Edward Weston

Dans les « Remerciements » de *Tinísima*, Elena Poniatowska reconnaît que « [f]ueron invaluables los *Daybooks* de Edward Weston que deberían traducirse al español » (T, 661). Le lecteur *lambda* considère donc que ce fut pour l'auteure une lecture précieuse pour camper le personnage d'Edward Weston ou définir la nature des relations qui l'unissaient à Tina Modotti, alors qu'une étude comparative du *Journal Mexicain*⁴²² de Weston et des passages du roman montre plus de similitudes que cette remarque de l'auteure ne le laisse entendre. Sa démarche va au-delà de l'inspiration. Les Journaux auxquels l'auteure fait allusion traitent des relations amicales, de l'admiration d'Edward Weston pour Diego Rivera notamment, de la société intellectuelle et des coutumes mexicaines. Tina n'est pas au centre de ces écrits alors que dans le roman d'Elena Poniatowska, Edward Weston occupe la première place dans la vie de la jeune femme. Nous avons relevé les références à Tina dans le Journal de Weston et les avons comparées avec le roman pour déterminer de quelle façon les traces documentaires sont

⁴²⁰ Maurice Landry, Jean-Louis Malouin, « La complémentarité des approches systémique et scientifique dans le domaine des sciences humaines », *Relations industrielles / Industrial Relations*, vol. 31, n°3, p. 388. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/028723ar>, consulté le 04/01/2019.

⁴²¹ Outre les Journaux de Weston, plusieurs autres, réels et fictifs, sont mentionnés dans *Tinísima* : celui de Tina Modotti (T, 248, 261, 275, 288, 315, 507), de Julio Antonio Mella (T, 81), de la sœur de Tina, Mercedes (T, 189, 193, 194) et celui de Vittorio Vidali (T, 591).

⁴²² Edward Weston, *Journal mexicain (1923-1926)*, Paris, Seuil, 1995.

intégrées au discours. Nous verrons que cela va de l'utilisation de quelques mots à la transcription presque identique du texte original.

Dans *Tinísima*, sous la date du 2/08/1923, la voix narrative centre sa description sur le personnage de Tina Modotti, sur son mal de mer à bord du *SS Colima* (environ une vingtaine de lignes) : « [...] pero el barco seguía sacudiéndose en un zarandeo que parecía no tener fin y Weston exclamaba en español : “Pobrecita” y la conducía hasta el camarote cargándola casi, para acostarla y cubrirla con una sábana [...] » (T, 135), alors que dans son Journal, Weston raconte la traversée, mais n'accorde que peu d'importance à l'état de sa compagne, qui se résume à une phrase : « Tina, souffrante, *pobrecita* »⁴²³. Le roman fait du personnage de Weston une personne compatissante et attentionnée, ici le journal intime est vaguement exploité (il n'est même pas mentionné par le narrateur) tandis que dans d'autres passages, la source est clairement signalée :

Tina envió una nota con Elisa : « Eduardo, ¿por qué no viene aquí arriba ? Es tan bella la luz a esta hora y yo estoy un poco triste ».

El atardecer transcurrió en brazos de Tina, ante el balcón abierto [...].

*Weston mencionaría en su diario*⁴²⁴ « una cierta inevitable tristeza en la vida de una mujer bella y solicitada ».

Tina no tenía amigas ni cómplices ; de ahí su camaradería con los hombres. Salía a todas partes, pero ¿ qué sucedería a la hora de la verdad ? Edward describió a cierta mujer fea, reprimida, incapaz de conseguir amante, apreciada sin embargo por ambos sexos. Tina exclamó patética : « Al menos, tiene buenos amigos. » (T, 163, nous soulignons)

Comparons avec le Journal de Weston :

[...] par l'intermédiaire d'Elisa, [Tina] m'a remis un billet : « Eduardo : ¿ por qué no viene, aquí arriba ? Es tan bella la luz a esta hora y yo estoy un poco triste ».

Dans la vie d'une femme aussi belle et désirable que Tina, il existe, sans doute, une véritable tristesse. Car, peu soucieuse d'aimer quelque autre femme, Tina recherche chez les hommes à la fois amitié et sensualité amoureuse. Ce désir, chez elle, se trahit quand, l'autre nuit, au fil d'une discussion à propos d'une femme ordinaire, inhibée, sans doute incapable d'avoir un amant mais, cependant bien vue des deux sexes, Tina s'exclame, de façon pathétique : « Au moins, elle ne manque pas de solides amis ! »⁴²⁵

Dans le texte en espagnol, c'est la conception de l'amitié qui est mise en avant au-delà des préjugés qu'impliquent l'amitié entre un homme et une femme contrairement au texte original. Cette réutilisation du texte brut est légèrement détournée et instaure un ancrage dans un état d'esprit moins contraint par les règles de bienséance de la société androcentrique ; c'est par ces inflexions que l'auteure parvient à livrer un autre point de vue sur des situations qui, à l'époque, semblent déplacées ou inappropriées. De fait,

⁴²³ *Ibid.*, p. 20.

⁴²⁴ « Tina envió una nota...triste » est repris littéralement du Journal, la mention de celui-ci apparaît trois phrases plus loin.

⁴²⁵ Edward Weston, *op.cit.*, p. 90.

trois constatations s'imposent : Elena Poniatowska cite la source à laquelle elle a eu recours – le Journal de Weston – avant de l'introduire au moyen de guillemets ouvrant et fermants. Le Journal de Weston nous permet de vérifier l'exactitude avec laquelle cette source est reproduite.

D'autre part, nous constatons à nouveau que l'usage des guillemets est ambivalent car chez Elena Poniatowska, tantôt ils introduisent une réplique au discours direct, tantôt ils signalent des citations authentiques. En effet, aucun indice typographique – telle une note de bas de page ou une référence dans le texte – ne permet de distinguer les genres discursifs (journaux intimes, lettres...) ; c'est pourtant cette introduction des genres intercalaires qui participe de la polyphonie. Il faut comparer attentivement le texte original au roman pour déceler les modifications apportées par l'auteure.

Enfin, des quatre paragraphes qui composent l'extrait précédent, au moins les trois-quarts peuvent être qualifiés de fragments littéraires. Par ailleurs, le constat récurrent selon lequel Elena Poniatowska s'arroge le droit de recopier parfois *in extenso* un texte déjà existant renvoie au questionnement autour de la transcendance d'une œuvre, sur laquelle s'est interrogé Gérard Genette dans *L'œuvre de l'art*⁴²⁶. Nous avons considéré cet emprunt d'abord comme étant du plagiat et un écart par rapport à la norme déontologique puis, cette technique étant systématisée dans tous ses ouvrages et croisée avec des recherches préalables dans le cadre de son métier de journaliste, il nous a semblé évident que cette retranscription des écrits d'autrui est un pli d'écriture dérivé de ce rôle de médiatrice qui la caractérise, de cette fonction de médium qui lui permet de porter à la connaissance de son lectorat absolument toutes les influences, les personnalités et les événements qui ont défini le Mexique à une période donnée.

D'autres fois, Elena Poniatowska utilise le texte authentique en regroupant des citations dispersées sur plusieurs pages des *Daybooks*. Prenons pour premier exemple l'extrait dans lequel Edward Weston décide de repartir aux Etats-Unis, ce qui attriste toute la maisonnée :

28/12/1924

Elisa iba de negro como si Weston ya fuera difunto, su rebozo cubriéndole la frente.
« Parece viuda », pensó Charlot.

⁴²⁶ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994. Gérard Genette examine le point de vue des auteurs de la tradition anglo-américaine intéressés par les enjeux ontologiques de l'œuvre d'art.

El tren echó a andar. Weston se dio cuenta de que no sólo dejaba a Tina sino a grandes amigos. (T, 175)

Elena Poniatowska rassemble dans deux paragraphes des citations du Journal éparpillées sur deux pages également datées du 28/12. « Jean nous a rejoints à la gare, malgré mon interdiction. Et Elisa, qui nous accompagnait, cette chère Elisa, petite silhouette noire, pathétique. [...] J'ai l'impression d'avoir quitté non seulement Tina, mais des amis chers, et ma terre d'adoption. »⁴²⁷ Le narrateur reproduit les événements narrés dans le Journal original même s'il accentue le caractère sombre et triste de ce départ par le champ lexical de la mort et qu'il appelle Jean Charlot par son patronyme plutôt que par son prénom. La date originale est respectée alors que l'exemple qui suit, qui concerne la conception du cliché de la cuvette des W. C, reprend le déroulé du Journal, mais pas la date exacte (cela débute le 21 octobre 1925). Le Journal de Weston explicite dans le détail sur cinq pages et rend compte à la fois de la technique photographique et de la mobilisation des proches autour du photographe. Détaillons sa translation vers le texte romanesque. La photographie qui chapeaute la section 12 est « Excusado » d'Edward Weston. Sa réalisation est datée du 11/09/1925. De nombreuses idées sont reprises à l'identique, tant les arguments esthétiques que les événements anecdotiques :

La taza que iba abriendo su vuelo desde la base en progresiva hinchazón, el movimiento pujante eran la prueba más rotunda de que la forma sigue a la función⁴²⁸; ninguna falla en los costados esmaltados y sensuales⁴²⁹. La higiene moderna había creado una ánfora esplendorosa. ¡ Oh glorioso excusado !
[...] Elisa le sacaba brillo, y secaba bien el piso en que Weston se tiraría. Primero todo fueron bromas; Brett ofreció sentarse en el trono para enriquecer la toma; Mercedes, la hermana mayor de Tina, echarle pétalos de rosas por si a Weston se le ocurría fotografiarlo desde arriba. (T, 188-189)⁴³⁰

Comme le fait Edward Weston dans son Journal, le narrateur décrit de manière très poétique un objet on ne peut plus prosaïque afin de transmettre la vision de l'artiste et son inspiration avant la prise de la photographie. La voix narrative résume ensuite les différents états par lesquels passe le photographe : « A cada toma, cambiaban las

⁴²⁷ Edward Weston, *op. cit.*, p. 168-169.

⁴²⁸ Cf. *Ibid.*, p. 184 : « “La forme suit la fonction.” Que cela est bien dit, même si j'en ignore l'auteur ! »

⁴²⁹ Cf. *Ibid.*, p. 184 : « Cela faisait longtemps que je souhaitais photographier cet ustensile, élégant, utile à l'hygiène de notre vie moderne. [...] J'y découvrais chaque courbe sensuelle de la “divine forme humaine” débarrassée de ses imperfections ».

⁴³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 185 : « L'entière maisonnée se moque gentiment de mes efforts: Brett propose de s'asseoir sur le siège pendant la prise de vue, Mercedes d'y mettre des roses rouges, et les deux *criadas* (servantes) me prennent pour un fou. ».

respuestas emocionales » (T, 189) et combien tous sont contraints par la situation :

« Las sesiones del excusado afectaron a la familia. » (T, 191)

D'un point de vue artistique, le procédé est identique :

Creo que hoy en la mañana encontré exactamente lo que quería : hice cuatro negativos sin cambio de enfoque y sustituyendo mi pequeño focus RR. Ahora sí, no sé cuál de los negativos que me gusta más, si el séptimo o el segundo⁴³¹.

Weston quería desatornillar la tapa de madera del excusado.

No entiendo cómo no se me ocurrió antes. Tengo que hacer otras tomas porque me desagradaría tremendamente manipular un bellissimo negativo⁴³². (T, 191)

Elena Poniatowska construit le déroulé romanesque en empruntant celui décrit par Weston d'abord à la troisième personne puis à la première. Ce changement constituerait-il un « aveu » de l'utilisation d'un texte premier ?

Le texte a déjà été produit par un autre scripteur et la voix narrative joue un rôle de rapporteur, comme dans le discours rapporté, bien qu'aucune marque, aucune phrase ne signale l'emprunt au journal intime de Weston. Dans son article « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », Alain Rabatel explique que le discours rapporté peut s'accompagner d'un effacement énonciatif et que :

[les] modifications linguistiques ont des répercussions pragmatiques car elles modifient (à la marge ou en profondeur) le point de vue des locuteurs cités, voire opacifient celui du locuteur citant. Elles ne sont pas de même nature, car, en contexte écrit, le locuteur cité est affecté par la stratégie de désinscription énonciative du locuteur citant, tandis que la désinscription du locuteur citant résulte de son choix – ce qui ne préjuge pas de sa pertinence⁴³³.

La démultiplication du dire ou de l'écrit brouille ou rend ardue l'identification de la source énonciative et ramène le questionnement sur la polyphonie en lien avec l'intertextualité. Nous n'en débattons pas ici, mais peut se poser la question du plagiat, qui a posé des problèmes et qui a fait couler beaucoup d'encre après la publication de *La noche de Tlatelolco*. Luis González de Alba a été l'un des principaux dirigeants du mouvement étudiant de 1968 et raconte dans *Los días y los años*⁴³⁴ la détention des prisonniers politiques à Lecumberri. Il est une des sources d'information d'Elena

⁴³¹ Cf. *Ibid.*, p. 188 : « 1^{er} novembre : Je prends ainsi quatre négatifs, sans bouger l'appareil, mais en changeant l'objectif, au profit de ma courte focale R.R. Mes négatifs me plaisent ainsi, et je n'aurai plus qu'à choisir celui à tirer. ».

⁴³² Cf. *Ibid.*, p. 189 : « Il ne m'est même pas venu à l'esprit de tout simplement le dévisser. [...] Je déteste l'idée de retoucher un négatif aussi magnifique [...] ».

⁴³³ Rabatel Alain, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, 2004/4 (n°156), p. 3-17.

⁴³⁴ Luis González de Alba, *Los días y los años*, México, Era, 1971.

Poniatowska à laquelle il a donné la permission d'utiliser des passages de son roman dans *La noche de Tlatelolco*. Cependant, il a demandé à celle-ci, par voix judiciaire, de retirer certains passages (28 paragraphes, soit 500 lignes), qui selon lui, après avoir été retouchés par Elena Poniatowska, généraient des inexactitudes et ne correspondaient plus aux faits réels. *La noche de Tlatelolco* a été corrigé et réédité par la suite⁴³⁵.

3.2. Les journaux d'époque

Dans *Tinísima*, l'insertion d'extraits d'articles de *Excélsior*, *La Prensa* et *El Nacional* livrent des informations brutes :

Luz se cala los gruesos anteojos, toma *El Universal*, luego *Excélsior*, *La Prensa* et *El Nacional* : « La creencia de que Tina Modotti conoce al asesino y que no quiere denunciarlo a las autoridades se robustece por las diligencias policiacas... » « Versión comunista del vil asesinato. Tina Modotti y algunos de sus compañeros reconstruyeron ayer la tragedia de la calle Abraham González... Creen que el individuo que asesinó al estudiante cubano estaba oculto tras una barda no muy elevada. » « Tina cuenta sus amores y sostiene que es inocente » [...] (T, 57).

Dans ce passage, la fragilité des preuves est mise en évidence par l'alternance de « la creencia », « versión comunista » et « creen que », « sostiene que » qui indiquent que tout est fondé sur des dires, des impressions et non des faits démontrables. La juxtaposition de ces extraits informe sur l'avancement du procès et suscite également une réflexion sur le poids de la presse dans la société, le pouvoir des mots capables de manipuler l'opinion publique. Pour Elena Poniatowska, le rôle de la presse est fondamental, c'est à travers l'enchâssement de documents authentiques plus ou moins objectifs et discutables qu'elle pousse le lecteur à s'interroger sur la véracité des faits ou des témoignages, sur l'objectivité de la presse ou encore sur l'impartialité des juges comme le montre l'un des interrogatoires, lors du procès de Tina Modotti, retranscrit sous la date du 17 janvier 1929. Dans le roman, la série de questions est la même que celle qui a été publiée dans *Excélsior*, le 16/01/1929 :

<i>Excélsior</i> , le 16/01/1929 :	<i>Tinísima</i> , 87
– ¿ En qué fecha conoció usted a Mella ? – Sin precisarla, fue durante la campaña de Sacco y Vanzetti, a principios del año pasado, en esta ciudad, sin que por entonces lo tratara, sino que simplemente me fue presentado y tan sólo nos saludábamos.	– Conteste a mis preguntas, diga usted, ¿ en qué fecha conoció a Julio Antonio Mella ? – Durante la campaña de Sacco y Vanzetti, pero no lo traté personalmente.

⁴³⁵ <http://www.jornada.com.mx/1997/10/13/CICA1310.html>.

– ¿ En qué fecha la requirió a usted de amores ? – El año pasado, en el mes de junio; le correspondí en septiembre. – ¿ No tenía usted relaciones con ninguna otra persona ? – No me encontraba ligada espiritualmente con otra persona, al simpatizar y querer a Mella; con anterioridad me desligué de un compromiso anterior. – ¿ Conoce usted a Xavier Guerrero ? – Sí lo conocí en Los Ángeles, California, a donde fue comisionado por la Secretaría de Industria, en 1923, a exhibir arte popular. – ¿ Qué ideas políticas tenía ? - Era y es comunista, afiliado al Partido Comunista de México⁴³⁶.	– ¿ En qué fecha la requirió de amores ? – El año pasado, en el mes de julio; le correspondí en septiembre. Sólo alcanzamos a vivir juntos cuatro meses. – ¿ No tenía usted relaciones con ninguna otra persona ? – Ya le dije que al escoger a Mella me desligué de un compromiso anterior. – ¿ Dónde conoció a Xavier Guerrero ? – En Los Ángeles. Fue enviado por la secretaria de industria a una exposición de artes populares, en 1923, antes de que me instalara definitivamente en México. – ¿ Sabía usted que era comunista ? – Sí.

L’auteure apporte des variantes en développant les réponses de Tina Modotti et les propos sont plus accusateurs que lors du véritable procès ; il s’agit de pousser à l’extrême les incohérences du système judiciaire. En outre, ces ajouts ont pour objectif d’augmenter le contraste entre les questions courtes et les détails personnels ou les sentiments exprimés par le personnage de Tina.

3.3 Les lettres

Tinísima et *Leonora* sont des fictions dans lesquelles le texte épistolaire joue un rôle de premier plan. De nombreuses lettres apparaissent enchâssées dans le texte, ou sont seulement mentionnées dans le discours. Nous n’analyserons pas l’ensemble des occurrences relevées, nous nous concentrerons sur certaines des lettres enchâssées de *Tinísima* et de *Leonora* ayant été évoquées dans les sections précédentes. Elles présentent un caractère et un fonctionnement singuliers qu’il importe de mettre en évidence.

⁴³⁶ Antonio Saborit, « Política y escándalo. Tina Modotti y el crimen de la calle Abraham González », México, *Historias. Revista de la dirección de estudios históricos*, 1993, p. 89.

Ces lettres enchâssées constituent un discours indépendant du discours du narrateur puisqu'elles émanent d'une personne ayant réellement existé et sont copiées ou directement inspirées de la correspondance des deux artistes. On en compte dix-sept dans *Tinísima* émanant de quatre épistoliers différents⁴³⁷ ; certaines sont dépourvues de formule d'adresse, de date, de nom de lieu, ou même de signature. Elles offrent une vision directe puisqu'elles dévoilent l'intimité des héroïnes, notamment la seule et unique lettre qui figure dans *Leonora*.

3.3.1 Lettre d'amour de Leonora à Renato Leduc

Le genre épistolaire s'intègre naturellement au roman et revêt un caractère métalittéraire qui dévoile une dimension privée, intérieure et confidentielle des héroïnes. La lettre de Leonora à Renato Leduc⁴³⁸ tapée à la machine s'étend sur deux pages. Il n'y a pas d'interruption dans le fil narratif du roman, à l'exception de nombreux guillemets qui illustrent la production médiatique du personnage, le roman modélisant ainsi une image de la lettre écrite par Leonora. L'usage de la première personne puis du pronom « me » et de l'adjectif possessif « mis » évoquent l'intimité de Leonora qui exprime son incompréhension à travers de nombreuses incertitudes au moyen de neuf phrases interrogatives et des exhortations à l'attention de Renato (répétition de « tú », « te »), préludes à leur séparation. Le mal-être de Leonora, qui ne supporte plus d'être seule, est appuyé par le champ lexical de l'absence, du manque, de l'amour et de l'éloignement ; et la gradation de ce malaise est rendue par les répétitions qui suivent le fil de la pensée et de ses sentiments exacerbés ainsi que par la typographie qui met l'intensité de la voix en rapport avec la taille du caractère employé. En effet, les majuscules expriment son état émotionnel et son exaspération. Leonora s'emporte « por el amor del Diablo » et crie ce besoin impérieux physique et psychologique de l'autre, de l'homme qui partage sa vie. Nous nous sommes demandée si ces variations typographiques et les spécificités de mise en page étaient le choix de l'auteure ou de

⁴³⁷ Dans *Tinísima* : Lettres de :

- Tina Modotti à Xavier Guerrero (*T*, 92-94)
- Robo à Edward Weston (*T*, 131-132)
- D'Edward Weston à Tina Modotti (*T*, 176)
- De Tina Modotti à Edward Weston (*T*, 178, 206, 217, 228, 254, 273-274, 292, 293, 317, 322-324, 334)
- De Tina Modotti à Mary Louis Dougherty (*T*, 281)
- De Tina Modotti à Beatrice Siskind (*T*, 282-283)
- De Vittorio Vidali à Tina Modotti (*T*, 324)

⁴³⁸ Cf. Annexe 7, p. XIV.

Leonora Carrington, car Elena Poniatowska nous avait expliqué que la lettre authentique n'avait jamais été publiée et que c'est Patricia, la fille de Renato Leduc, qui la lui avait donnée : « me dio [Patricia] una carta de amor que le escribió Leonora Carrington a Renato [...] Yo la traduje del inglés y la puse en español. »⁴³⁹ Lors de notre entretien, l'auteure dit l'avoir traduite, et nous avons imaginé qu'elle l'avait reproduite sans la modifier, le roman nous offrait ainsi l'accès à une source authentique ; cependant, en mai 2018, est publié *XV fabulillas de animales, niños y espanto*⁴⁴⁰ de Renato Leduc qui reproduit dans l'introduction quelques lettres que les deux époux se sont échangées dont celle-ci. Nous constatons, sans grand étonnement, que l'auteure a légèrement modifié le texte premier, mais nous pouvons à présent affirmer que la typographie et la mise en forme ont été respectées tant elles rendent compte du caractère exalté⁴⁴¹ de Leonora.

3.3.2. La correspondance de Tina Modotti

3.3.2.1 Lettre de rupture de Tina Modotti à Xavier Guerrero

Tina est tombée amoureuse de Julio Antonio Mella alors que Xavier Guerrero est en Russie. Elle décide de lui écrire une lettre de rupture :

Tina ya no escucha, sólo recuerda con qué ansiedad la escribió : « X. no hay duda de que ésta será la carta más difícil, más penosa y más terrible que habré escrito en toda mi vida; he tardado mucho antes de escribir. (T, 92-93)

Dans le roman, c'est lors de son procès que Tina se remémore le moment où elle est tombée amoureuse de Julio Antonio Mella, et l'auteure intègre cette lettre afin de mieux appréhender la psychologie du personnage de Tina. Elena Poniatowska a suivi scrupuleusement le fil de la lettre originale qu'elle a lue dans *Verdad y leyenda de Tina Modotti*⁴⁴² en modifiant l'ordre des mots, le temps des verbes ou encore en donnant des synonymes. Cependant, elle y a ajouté deux paragraphes qui introduisent la volonté de Tina faire les choses honnêtement, décemment, c'est-à-dire d'envisager une autre vie amoureuse après que Guerrero aura pris connaissance de cette lettre. Elena Poniatowska présente son héroïne sous un jour amène, comme une femme irréprochable qui attend

⁴³⁹ Cf. Annexe 8, p. XXVI.

⁴⁴⁰ <http://www.milenio.com/cultura/renato-leduc-leonora-carrington-comenzo-paris>.

⁴⁴¹ Joanna Moorhead, *The surreal life of Leonora Carrington*, London, Virago Press, 2017.

⁴⁴² Barckhausen-Canale, Christiane, *op.cit.*, p. 78.

l'assentiment de son ancien amant pour entamer une relation avec un autre homme⁴⁴³. Le roman ne nous offre pas la réponse de Xavier Guerrero, comme c'est le cas également avec les courriers échangés avec Edward Weston.

3.2.2.2 Lettres de Tina à Edward Weston

Dans la réalité, l'échange épistolaire entre Tina Modotti et Edward Weston est dense, Elena Poniatowska en choisit certains passages, mais presque exclusivement ceux écrits par Tina dont elle reprend les termes presque à l'identique :

<i>Tinísima</i> , 178	Lettre authentique de Tina à Edward :
7 de julio de 1925 [...] hablando de mí personalmente no puedo como alguna vez me aconsejaste, resolver el problema de la vida perdiéndome en el problema del arte ; no sólo no lo puedo hacer : siento incluso que el problema de la vida estorba mi problema del arte...	El 7 de julio de 1925 Tina le escribe a Weston : « [...] hablando de mi persona, no puedo, como me lo propusiste una vez, resolver el problema de la vida perdiéndome en el problema del arte; no sólo no puedo hacer eso sino que incluso siento que el problema de la vida estorba mi problema del arte. »⁴⁴⁴

Cet extrait est quasi identique à la lettre originale, et le lecteur découvre que ses préoccupations sociales prennent le pas sur ses préoccupations personnelles. La description des événements passe par la vision et les mots de Tina Modotti, à travers ses lettres dans lesquelles elle confie ses inquiétudes, ses difficultés. Le roman inclut onze lettres⁴⁴⁵ et le plus souvent, le récit suggère une communication dysphorique : « Tina escribe a Edward » (*T*, 228), « Tina le escribe a Edward » (*T*, 322), voire omnidirectionnelle : « En realidad, Edward es su interlocutor verdadero ; insiste en escribirle aunque no hay respuesta » (*T*, 317). C'est la voix de Tina qui importe et qui est livrée à travers le contenu des lettres de deux manières ; soit entre guillemets, soit au discours indirect comme dans cet exemple où les deux sont combinés :

« De ahora en adelante lo que tengo tendrá sólo que ver con la fotografía ; el resto, incluso cosas que amo, cosas concretas, las transformaré en abstractas para poder poseerlas para siempre en el corazón. »

En esa misma carta Tina anunciaba que para marzo estaría en la avenida Veracruz 42, la mamacita totalmente recuperada. (*T*, 206)

⁴⁴³ Ce n'est pas un hasard si ce souvenir est mentionné au beau milieu du procès de Tina. La partie adverse la dépeint comme une femme sans scrupules et manipulatrice alors que le narrateur décrit une Tina pétrie de principes.

⁴⁴⁴ Mildred Constantine, *Tina Modotti : una vida frágil*, México, FCE, 1979, p. 19.

⁴⁴⁵ *T*, 178, 206, 217, 228, 254, 273-274, 292, 293, 317, 322-324, 334.

Ce n'est pas le narrateur qui évoque la relation que Tina Modotti entretient avec la photographie, mais Tina elle-même grâce à la transcription de ses lettres dont la quasi totalité⁴⁴⁶ concerne ses réflexions sur l'art photographique. L'attention est donc portée sur les propos de Tina et non sur la lettre en tant que média puisque les missives qu'elle écrit à Edward Weston ne sont pas modélisées au niveau visuel, mais se fondent dans le texte, contrairement à celle de Leonora dont la forme est mise en évidence.

3.3.3 Les lettres fictives de Quiela à Diego Rivera

Elena Poniatowska indique à la fin de *Querido Diego...* que son roman épistolaire est fondé sur les lettres authentiques d'Angelina Beloff citées par Bertram Wolfe dans *La fabulosa vida de Diego Rivera*⁴⁴⁷. Dans cette épaisse biographie de Diego Rivera, sept pages sont consacrées à la première femme de l'artiste mexicain. Dans le chapitre douze intitulé « Angelina espera », Bertram Wolfe dépeint une jeune femme condamnée à attendre désespérément des nouvelles de son mari.

Plusieurs critiques⁴⁴⁸ ont mis l'accent sur les inventions de Bertram Wolfe à propos de la vie de son ami (qu'il qualifie de « fabulosa ») et, loin du rôle de biographe rigoureux fidèle aux paroles du biographé, il s'entremet parfois et porte un jugement sur Angelina : « ¡Pobre Angelina ! »⁴⁴⁹. Il ne présente bien entendu qu'une vision fragmentaire de la jeune artiste (vue par son ancien mari), celle de la femme esseulée, étant donné que l'objectif du biographe est de « magnifier » le muraliste mexicain. Dans un récit à la troisième personne, il construit un portrait partiel de la relation Beloff-Rivera, dans lequel il insère des extraits de lettres, des photographies, un extrait du roman *Mon Périphe* d'Elie Faure et des citations. Les sources sont donc doubles : orales et écrites.

Bertram Wolfe a rassemblé des témoignages de leurs amis artistes (comme Germán Cueto) et de Diego lui-même : « – ¡La buena Angelina ! Le pusieron un

⁴⁴⁶ Deux seulement font exception : l'une aborde ses préoccupations artistiques et ses inquiétudes quant à l'article 33 de la Constitution qui lui fait craindre son expulsion imminente (T, 254) et une autre qui l'informe du mariage de Diego Rivera « con una preciosa chica de diecinueve años, pintora [...] » (T, 273)

⁴⁴⁷ Bertram Wolfe, op.cit., p. 110-116.

⁴⁴⁸ Cf. Pablo Brescia, « “Siento que también yo podría borrarle con facilidad” : epistolaridad y constitución de l(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela* ». Disponible sur : https://scholarcommons.usf.edu/wle_facpub/7/; Irene Ramos-Arbolí, « En búsqueda de la verdadera Angelina Beloff : tras la letra y la pintura », *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, volumen 14, número 1, primavera 2016, p. 89-97.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 114.

nombre apropiado – me manifestó Diego un día que hablábamos de ella tiempo después »⁴⁵⁰. Il rapporte que, lors d'un entretien avec Angelina Beloff, elle lui a donné des photographies et qu'elle lui a confié que : « – Si me concediera volver a nacer – me dijo –, volvería a escoger esos diez años, plenos de dolor y felicidad, que pasé con él »⁴⁵¹. Le biographe précise systématiquement qui parle ou qui écrit : « escribía Elie Faure a Diego »⁴⁵², « escribía Diego a Renato Paresce »⁴⁵³. Sa principale source d'information, ce sont les lettres d'Angelina à Diego. D'ailleurs, au début du chapitre, il explique que : « [e]n los archivos de Diego encontré algunas cartas de ella, sin fechas y en desorden, así como una fotografía [...] »⁴⁵⁴.

Il insère ces extraits soit en incise, soit dans le corps du texte. Ce peuvent être de longs passages – cinquante lignes pour la lettre du 22/07/22 – ou seulement quelques lignes qui illustrent ses commentaires. Cette variété discursive et intertextuelle pose les fondations d'un texte polyphonique qui sera repris et réécrit par Elena Poniatowska en 1978. Il nous semble important de rappeler que l'auteure mexicaine choisit la forme épistolaire pour nous présenter sa version d'Angelina Beloff dont la base d'information est la biographie de Bertram Wolfe. Nous verrons comment à partir des matériaux divers constitutifs de *La fabulosa vida de Diego Rivera*, elle reconstruit, à la première personne, les tourments de la peintre russe provoqués par le départ de son mari bien-aimé.

Querido Diego est à son tour un roman polyphonique dans lequel le discours est complexe étant donné que, sous la plume de l'épistolière, se cachent des voix variées : celles de femmes (Angelina Beloff et Elena Poniatowska⁴⁵⁵) et celles d'hommes (Diego Rivera, Bertram Wolfe, Elie Faure⁴⁵⁶, Gómez de la Serna⁴⁵⁷, Germán Cueto⁴⁵⁸, entre autres). L'auteure donne la parole à Quiela en se fondant sur la version de Bertram

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 116.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁵⁵ *Querido Diego...* a été écrit pour Guillermo Haro, son mari, information qui ne sera sue du grand public qu'après la mort de celui-ci en 1988. Cf. Patricia Vega, « Elena Poniatowska habla de sus libros », *La Jornada*, 19 de febrero de 1993, p. 25-26. Cité par Nathaniel Gardner, *op.cit.*, p. 21-22.

⁴⁵⁶ Lettre de Faure pour dépeindre une Angelina qui attend : « Lleva una vida valiente y solitaria aguardando tu retorno o que la llames » Bertram Wolfe, *op.cit.*, p. 111.

⁴⁵⁷ Gómez de la Serna la décrit comme un oiseau duquel émane une lumière bleutée, *ibid.*, p. 68.

⁴⁵⁸ Bertram Wolfe utilise la description de Germán Cueto, un ami d'Angelina Beloff pour rendre compte de la réaction de celle-ci quand elle découvre les fresques de la Secretaría de Educación Pública, *ibid.*, p. 115.

Wolfe, lequel s'est appuyé sur des entretiens et des extraits de correspondance épistolaire. Ainsi, le dialogue intertextuel est double.

Comme pour les romans *Leonora* et *Tinísima*, l'auteure retranscrit des passages entiers en opérant très peu de changements :

<i>Querido Diego...p. 71</i>	Extrait de <i>la fabulosa vida de Diego Rivera</i> ⁴⁵⁹
¡ Pero vamos ! Podría seguir escribiendo indefinidamente, pero como tienes poco tiempo para desperdiciar, tal vez esta carta vaya resultando demasiado larga. Es inútil pedirte que me escribas, sin embargo, deberías hacerlo. Sobre todo contéstame esta carta que será la última con la que te importune, en la forma que creas conveniente, pero <i>en toutes lettres</i>. No necesitas darme muchas explicaciones, unas cuantas palabras serán suficientes, un cable, la cosa es que me las digas. Para terminar, te abraza con afecto Quiela. “P.S. ¿Qué opinas de mis grabados ?”	¡ Pero vamos ! Podría seguir escribiendo indefinidamente, mas como tienes poco tiempo para desperdiciar, tal vez esta carta vaya resultando demasiado larga. Es inútil pedirte que me escribas, sin embargo, deberías hacerlo. Sobre todo contéstame esta carta en la forma que creas conveniente, pero <i>en toutes lettres</i>. No necesitas darme muchas explicaciones, con unas cuantas palabras será suficiente, la cosa es que me las digas. Para terminar, te abraza con afecto... Quiela. “P.S. ¿Qué opinas de mis grabados ?”

L'auteure a repris la lettre d'Angelina Beloff – à quelques mots près – en ajoutant simplement « que será la última con la que te importune », segment qui permet de signifier au lecteur que cette lettre est la dernière et introduit la ferme décision du personnage de cesser cette correspondance unidirectionnelle. La plupart du temps, Elena Poniatowska redistribue divers passages dans différentes lettres, notamment celle du 22/07/1922 citée par Bertram Wolfe. Ce travail de dérivation de la matière première est au service de ses intérêts, comme le constate Marie Córdoba en lien avec la phrase « [s]oy mujer, rusa y sentimental, y cuando te fuiste todavía tenía ilusiones »⁴⁶⁰ qu'Elena Poniatowska scinde en deux fragments :

Par contre, il était impossible de citer la phrase entière dans cette deuxième lettre. En effet, le texte repose également sur les illusions qu'entretient Quiela. Quand elle aura perdu tout espoir, elle cessera d'écrire. C'est pourquoi Poniatowska garde le deuxième fragment de la citation « cuando te fuiste todavía tenía ilusiones », pour la dernière lettre du recueil. Ce procédé répond donc à la nécessité d'une intrigue romanesque qui repose sur l'évolution psychologique du personnage⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 113-114.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁶¹ Marie Córdoba, *op.cit.*, p. 117.

L'auteure mexicaine s'appuie à la fois sur le contenu des lettres et du matériel authentique présent dans la biographie, mais également sur les remarques personnelles de Bertram Wolfe. Elle utilise les commentaires de ce dernier pour les mettre dans la bouche d'autres personnages :

Zadkin en cambio me dijo algo terrible mientras me echaba su brazo alrededor de los hombros obligándome a caminar a su lado : « Angelina, ¿Qué no sabes que el amor no puede forzarse a través de la compasión ? » (QD, 49)

¡ Pobre Angelina ! No sabía que al amor no puede forzárselo por la compasión⁴⁶².

Le personnage joint un geste amical à une critique blessante ; par ce biais, l'auteure rend compte de l'opiniâtreté de Quiela à maintenir le lien avec son mari qui est définitivement parti et la pitié qu'elle inspire à ses amis. L'auteure attribue l'autorité de ces paroles à un ami proche de Quiela, le sculpteur français d'origine russe alors que c'est un commentaire de Bertram Wolfe.

Dans d'autres passages, c'est Quiela qui s'approprie les explications de Bertram Wolfe : « Angelina estaba consagrada a la devoción a su amante : conservaba los pinceles de Diego y su rincón del estudio tal como los había dejado al partir, atesoraba todo papel donde hubiese trazado una línea y cualquier despojo de recuerdo de su unión turbulenta y cálida [...] »⁴⁶³, qui deviennent les premiers mots de la première lettre de Quiela à la première personne :

En el estudio, todo ha quedado igual, querido Diego, tus pinceles se yerguen en el vaso, muy limpios como a ti te gusta. Atesoro hasta el más mínimo papel en que has trazado una línea. (QD, 9)

Elena Poniatowska, en recourant à un texte épistolaire, concentre le protagonisme sur Quiela, c'est elle qui analyse la situation et ses sentiments comme dans cet extrait :

Ahora sé por Élie Faure de tu amor mexicano, pero mis sentimientos por ti no han cambiado ni me he buscado ni deseo yo un nuevo amor. Siento que tu amor mexicano puede ser pasajero porque tengo pruebas de que así suelen serlo. Sé que a Marievna tampoco le escribes. (QD, 70)

Alors qu'en réalité, c'est un commentaire personnel du biographe de Diego Rivera :

Aun cuando Angelina se enteró del nuevo amor mexicano de Diego, sus sentimientos no cambiaron hacia él, ni se buscó un nuevo amor. [...] ahora se abrazó a su dolor y mantuvo la ilusión de que esa mujer sería para Diego otra Marievna, otro capricho pasajero⁴⁶⁴.

Le texte poniatowskien dialogue avec celui de Bertram Wolfe, mais ce n'est pas la même voix qui mène le récit, c'est-à-dire que le passage d'un narrateur masculin (Bertram Wolfe) à une narratrice donne de la profondeur au personnage de Quiela qui

⁴⁶² Bertram Wolfe, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 115.

s'exprime à la première personne⁴⁶⁵. Nous reviendrons sur les biais d'une réécriture de la biographie de B. Wolfe dans la troisième partie de ce travail toutefois, il convient de préciser à présent qu'aussi bien *la fabulosa vida de Diego Rivera* que *Querido Diego...* ont véhiculé une image d'Angelina Beloff qui perdure encore actuellement. Le personnage d'Angelina Beloff apparaît de manière fragmentée, dialogique, puisque l'auteure reprend la version proposée par le biographe de Diego Rivera. Nous qualifions cette vision de partielle, en nous appuyant sur les « Cartas inéditas de Diego Rivera a Angelina Beloff »⁴⁶⁶ et sur l'article de Nathaniel Gardner. Ce dernier a parfaitement analysé l'écart entre la Quiela fictionnelle et la Angelina Beloff réelle à l'aide des six lettres originales d'Angelina Beloff⁴⁶⁷ qu'il compare aux lettres fictives de *Querido Diego...* et à celles de *La fabulosa vida de Diego Rivera*. Nous nous contenterons de citer un extrait de la lettre réelle du 8/02/1922 qui nous semble résumer combien la peintre russe était différente de la femme fragile et esseulée dépeinte dans *Querido Diego...*⁴⁶⁸ :

Nin, escribeme largo y cuéntame por menudo de tu trabajo, no creas que no te entenderé porque sé ahora mejor que nunca, me he vuelto más inteligente por ser más fuerte [...]. Tú tienes demasiada poca fe en mí. Y yo estoy segura de que valgo algo⁴⁶⁹.

Angelina Beloff s'adresse à Diego Rivera, qu'elle surnomme Nin et le somme de partager avec elle ses préoccupations artistiques, estimant être largement capable d'en discuter.

Ce lien viscéral avec l'art est partagé par les trois héroïnes des romans. L'image, qu'elle soit décrite, dessinée, peinte ou photographique, est donc à l'évidence constitutive de l'intertextualité dans les trois œuvres.

⁴⁶⁵ Ce procédé de déplacement de la voix n'est pas unique. Par exemple, dans l'ouvrage de Bertram Wolfe, on trouve un extrait d'une lettre d'Elie Faure à son ami Diego Rivera : « Desde tu partida – escribía Elie Faure a Diego – me parece que el manantial de las leyendas y de un mundo sobrenatural se ha secado; que esta nueva mitología de la cual el mundo tiene necesidad, se está marchitando; que la poesía, la fantasía, la inteligencia sensitiva y el dinamismo de espíritu, han muerto. (Carta de enero 11, 1922) » (*Ibid.*, p. 110). Dans *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Bertram Wolfe reprend des extraits de lettres d'Elie Faure, mais Elena Poniatowska ne les utilise par en tant que telles. Dans *Querido Diego*, c'est Quiela qui rapporte les paroles d'Elie Faure : « Elie Faure me dijo el otro día que desde que te habías ido, se había secado el manantial de leyendas de un mundo sobrenatural y que los europeos teníamos necesidad de esta nueva mitología porque la poesía, la fantasía, la inteligencia sensitiva y el dinamismo de espíritu habían muerto en Europa. » (*QD*, 47, lettre datée du 2/01)

Dans le même fragment plusieurs voix s'entremêlent, se font écho.

⁴⁶⁶ Angelina Beloff, « Cartas de Angelina Beloff a Diego Rivera », *Fechas variadas y sin fecha*, Ciudad de México : Archivos del Museo Frida Kahlo.

⁴⁶⁷ Elles se trouvent au Musée Frida Kahlo de Coyoacán avec une copie des gravures de la revue *Floreal*.

⁴⁶⁸ Impression confirmée également à la lecture des *Mémoires* d'Angelina Beloff.

Angelina Beloff, *Memorias*, México, UNAM, 2000.

⁴⁶⁹ Nathaniel Gardner, *op.cit.*, p 43.

3.4 Les photographies

3.4.1 Une constante dans l'œuvre poniatowskienne

Nous avons déjà signalé l'importance de l'image à plusieurs emplacements : les premières de couvertures, les photographies qui ouvrent les chapitres de *Tinísima*, les *ekphrasis* des tableaux dans *Leonora* et dans *Querido Diego...* qui marquent la nécessité de recourir à une représentation visuelle qui viendrait compléter le récit. L'intention du texte poniatowskien est d'offrir systématiquement la double représentation scripturale et visuelle, même si cela n'a pas été possible pour *Querido Diego...* :

Yo pretendía que fuera un libro muy realista con fotos de Diego Rivera y de Angelina Beloff, cuadros, su cuadro cubista de la maternidad, para que fuera como un reportaje, pero los editores no quisieron, Vicente Rojo dijo que no quería que fuera con fotos ni como un reportaje, sino como una serie de cartas⁴⁷⁰.

Nous avons consulté la première édition de *Querido Diego...* publiée dans *Vuelta* en mars 1978, et avons constaté, avec étonnement⁴⁷¹, que figuraient des photographies et peintures de Diego Rivera et d'Angelina Beloff, ce qui atteste de cette très précoce volonté dans sa carrière d'écrivaine, de faire concorder le texte et l'image. Pour preuve, on retrouve des publications régulières en collaboration avec des photographes : quatorze chroniques⁴⁷², le prologue de l'ouvrage photographique sur Frida Kalho⁴⁷³, les commentaires des photographies de Mariana Yampolsky⁴⁷⁴ et de Graciela Iturbide⁴⁷⁵. C'est elle qui commente les œuvres des autres et d'autres fois ce sont ses romans qui sont illustrés. En effet, par amitié pour Elena Poniatowska, Leonora Carrington a réalisé les illustrations des douze contes de *Lilus Kikus* en 1954 et *Rondas de la niña mala* (2008) dont elle a dessiné la couverture et six pages.

La proximité de l'image visuelle permet au lecteur à la fois de se représenter les personnages ou les événements et d'en voir ce que dévoile l'œil du dessinateur, ou du photographe dans le cas de *Tinísima*. Le récit scriptural raconte l'histoire et les photographies la montrent. Elena Poniatowska donne la parole à Tina Modotti⁴⁷⁶,

⁴⁷⁰ Krista Ratkowski Carmona, *op.cit.*, p. 39.

⁴⁷¹ Elena Poniatowska aussi d'ailleurs lorsque je lui en ai fait part, elle ne se le rappelait pas.

⁴⁷² Cf. Bibliographie dans la partie « Chroniques » p. 294-295.

⁴⁷³ Elena Poniatowska, Carla Stellweg, *Frida Kahlo : un portrait photographique*, Paris, Arthaud, 1992.

⁴⁷⁴ Cf. Bibliographie dans la partie « commentaires des photos de Mariana Yampolsky » p. 296.

⁴⁷⁵ Graciela Iturbide, *Juchitán de las mujeres* (1989), México, Editorial RM, 2010.

⁴⁷⁶ Elle donne aussi la parole à d'autres artistes, ce qui accentue la polyphonie. Dans la troisième partie, nous nous intéresserons notamment à la façon dont les photographies dialoguent entre elles et avec le texte en termes de construction de la représentation de la femme qu'est Tina Modotti.

puisque ses photographies dévoilent au spectateur la façon dont elle perçoit les gens, les choses et les événements.

3.4.2 Classification des photographies de *Tinísima*

Nous pouvons diviser les photographies de *Tinísima* en trois catégories : celles qui représentent des personnages clés du roman, celles d'événements historiques émanant pour la plupart de divers photographes de renommée internationale ou d'archives et les photographies artistiques. Les événements ou le contexte sont narrés par des sources très diverses : des archives⁴⁷⁷, des photographes masculins et féminins tels Tina Modotti⁴⁷⁸, Gerda Taro⁴⁷⁹, Robert Capa⁴⁸⁰, Chim Seymour⁴⁸¹ et les Frères Mayo⁴⁸². Les photographies qui chapeautent les sections sont comme une introduction ou une touche visuelle qui guiderait la lecture ou qui seraient destinées à interroger ou à contredire certaines références. Elles dialoguent avec le texte, créant par là-même un dialogue polyphonique.

Elles s'intègrent naturellement à la lecture car elles permettent un accès direct au physique de certains personnages grâce notamment aux portraits⁴⁸³. Ainsi les clichés représentant les personnages sont-ils nombreux. Tina Modotti, en tant que protagoniste, est représentée sept fois et de différentes manières : des photographies ou des clichés d'un dessin ou d'une peinture la représentant. Trois photographies sont anonymes⁴⁸⁴ et les autres ont été prises par des artistes de renom : deux photographies d'Edward Weston⁴⁸⁵, un dessin de Roubaix de L'Abrie Richey⁴⁸⁶ et une peinture de Diego

⁴⁷⁷ « Diego Rivera encabeza el sepelio de Mella », Archivo General de la Nación. (T, 48) ; « Moscú, catedral de San Basilio », Archivo particular. (T, 351) ; « Voluntarias en un hospital, Madrid », Archivo particular. (T, 422) ; « Bombazo en Madrid », Archivo particular (T, 456) ; « La vida bajo las bombas », Archivo particular (T, 477) ; « Campo de concentración en Francia », Archivo particular (T, 567).

⁴⁷⁸ « Campesinos leyendo el machete », Fotografía de Tina Modotti (T, 34) ; « Elegancia y pobreza », Fotografía de Tina Modotti. (T, 217) ; « Manos de trabajador », Fotografía de Tina Modotti (T, 309).

⁴⁷⁹ « Il Congreso de intelectuales. Valencia » Fotografía de Gerda Taro. (T, 516).

⁴⁸⁰ « Hacia el frente » Fotografía de Robert Capa. (T, 408) ; « Brigadas internacionales en la Casa de Campo de Madrid » Fotografía de Robert Capa. (T, 493) ; « Despedida de las Brigadas Internacionales » Fotografía de Robert Capa. (T, 538).

⁴⁸¹ « Adiós a las armas en la frontera francesa » Fotografía de Chim Seymour. (T, 555).

⁴⁸² « Ciudad de México, desfile del 1° de mayo » Fotografía Hermanos Mayo. (T, 595).

⁴⁸³ Le portrait occupe une place de choix en tant que genre autonome dans l'histoire de la peinture et la photographie féminines (chez les pionnières comme Nahui Olín, Tina Modotti, Kati Horna, Frida Kahlo, Leonora Carrington, Leonor Fini...)

⁴⁸⁴ « Tina y Eduardo », Fotografía anónima (T, 139), « Tina Modotti en su exposición en la Biblioteca Nacional », Archivo particular (T, 251) et « Tina en Hollywood », Archivo El Universal Ilustrado. (T, 369).

⁴⁸⁵ Celle de la page de couverture « Tina que actúa » et « Tina en la azotea » (T, 71).

⁴⁸⁶ « Tentación Tina Modotti », Dibujo de Roubaix de L'Abrie Richey (T, 118).

Rivera⁴⁸⁷. La présence de clichés représentant Tina Modotti photographiée par d'autres photographes complète l'image que le lecteur a de la protagoniste, offrant ainsi un regard masculin. À l'inverse, c'est un regard féminin, celui de Tina, qui photographie deux de ses compagnons⁴⁸⁸. C'est d'abord Julio Antonio Mella qui est représenté dès le premier chapitre, une fois vivant et une autre fois mort⁴⁸⁹. Ensuite Vittorio Vidali⁴⁹⁰ apparaît à deux reprises même si dans le titre des photographies, il porte deux noms différents : son véritable patronyme, Vittorio Vidali, et un de ses nombreux noms d'emprunt – dans le roman il en a une dizaine –, Enea Sormenti, mais c'est bien la même personne.

Puis les visages d'autres personnages secondaires comme Manuel Hernández Galván⁴⁹¹, Lupe Marín⁴⁹², Pepe Quintanilla⁴⁹³ ou Léon Trotsky⁴⁹⁴ sont disséminés dans le roman, livrés par des photographes masculins. Il convient de s'interroger sur le rôle de ces photographies, sur le choix des artistes qui les représentent et sur la fréquence de leur apparition. L'importance du personnage est-elle corrélée au nombre de fois qu'il est représenté visuellement ?

L'intention du roman est d'aborder les personnages à travers plusieurs médiums dont la photographie, d'autant que la vie de Tina Modotti tourne autour de cet art. Les clichés permettent de découvrir le physique des personnages et de les appréhender soit à travers le regard de Tina Modotti étant donné que 36 % des photographies (15 sur 41) ont été prises par cette dernière⁴⁹⁵, soit à travers celui d'autres photographes comme Edward Weston⁴⁹⁶, Chim Seymour ou Manuel Álvarez Bravo (*T*, 616).

Pour compléter notre classification, après les photographies des personnalités et celles retraçant les événements historiques, nous répertorions les photographies artistiques qui ne situent pas un contexte ni ne permettent d'identifier un des

⁴⁸⁷ « Tina modelo de Diego Rivera en la capilla de Chapingo ». Archivo particular. (*T*, 632)

⁴⁸⁸ Nous trouvons également un portrait de Xavier Guerrero mais c'est Edward Weston qui a pris ce cliché (*T*, 87).

⁴⁸⁹ « Julio Antonio Mella » (*T*, 9), « Mella muerto » (*T*, 104).

⁴⁹⁰ « Enea Sormenti en México » (*T*, 277) et « Vittorio Vidali » (*T*, 295).

⁴⁹¹ « Manuel Hernández Galván disparando », Fotografía de Edward Weston (*T*, 199).

⁴⁹² « Lupe Marín », Fotografía de Edward Weston (*T*, 240).

⁴⁹³ « Pepe Quintanilla », Colección Mónica G. Quintanilla (*T*, 327).

⁴⁹⁴ « Trotsky en Coyoacán », Fotografía de Manuel Álvarez Bravo (*T*, 616).

⁴⁹⁵ Quatre photographies de Julio Antonio Mella : (*T*, 9, 104, 277) et deux de : « Enea Sormenti », (*T*, 277), « Vittorio Vidali » (*T*, 295)

⁴⁹⁶ Figurent dans le roman les photographies « Xavier Guerrero », (*T*, 87), « Manuel Hernández », (*T*, 197), « Lupe », (*T*, 240) et « Pepe Quintanilla », (*T*, 327).

personnages du roman. Cinq sont de Tina Modotti⁴⁹⁷ et deux d'Edward Weston⁴⁹⁸. À nouveau, la primauté des photographies de Tina recentre la lecture visuelle sur le personnage et son œuvre.

3.4.3 Les photographies de *Tinísima* : le choix de l'auteure

Elena Poniatowska a consulté un grand nombre de photographies des artistes auxquels elle fait référence dans le roman et m'a confirmé que c'est elle-même qui a sélectionné celles qui figurent dans *Tinísima* :

[...] [L]as elegí en Pachuca, en el Archivo de Fotografía que allá cuidan mucho y fue donado en parte por el hijo de Vittorio Vidali, Carlos Vidali Carbajal. En otras ocasiones, muchas veces las fotos las eligen los editores, así como deciden el diseño de las portadas pero esas las escogí yo en Pachuca y las traje a la ciudad de México a la editorial ERA. Otras fotos están en un centro fotográfico de Tucson, Arizona, pero resulta carísimo comprarlas en dólares y la mayoría, creo, son de Edward Weston⁴⁹⁹.

Son choix s'est fait sans contrainte de la maison d'édition⁵⁰⁰ même s'il a toutefois été limité par le coût trop élevé de certaines reproductions. Elle fait figurer également la légende comme elle le précise :

Sí los puse yo porque en periodismo siempre pones eso, pones lo que se llaman las cabezas, [...] y los pies de fotos también los pones tú en periodismo, a veces te los cambian⁵⁰¹.

Dans cette légende, elle reprend le titre du cliché qui spécifie l'identité de la personne photographiée ou de l'objet représenté (Chapitre 21 : « Moscú, catedral de San Basilio », chapitre 6 : « Xavier Guerrero ») accompagné du lieu où il est conservé ou de l'auteur de la photographie. À deux reprises, la nature du support est mentionnée car ce ne sont pas des photographies directes. L'image qui ouvre le chapitre neuf est un « [d]ibujo de Roubaix de L'Abrie Richey » et celle du chapitre trente-six est la photographie d'une partie d'une fresque qui représente « Tina modelo de Diego Rivera en la capilla de Chapingo »⁵⁰².

⁴⁹⁷ « La máquina de escribir de Mella. Fotografía de Tina Modotti (T, 19), « Juchiteca » (T, 107), « Guajes » (T, 408), « Flor de manita » (T, 581) et « ...tal vez tu corazón oye crecer la rosa... » (T, 645).

⁴⁹⁸ « La gran nube blanca de Mazatlán », (T, 161) et « Excusado » (T, 175).

⁴⁹⁹ Courriel du 18/03/2013.

⁵⁰⁰ En fonction de la maison d'édition, les photographies ne sont pas les mêmes, notamment pour celles de la version en anglais (seulement onze communes sur trente-sept). Dans la traduction française, ne figure aucune photographie au début des chapitres, ce qui entame bien entendu la réception du roman. Nous reviendrons sur les différences entre les éditions p. 265-269.

⁵⁰¹ Alejandra Torres, *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2010, p. 171.

⁵⁰² Nous tenons à signaler une erreur de référence. Dans le roman, Elena Poniatowska indique dans la légende que ce document qu'il vient d'archives privées. Il s'agit d'un document photographique représentant Tina Modotti sur la fresque peinte par Diego Rivera à Chapingo. Or, ce cliché est reproduit

La seule photographie sous laquelle n'est pas mentionné le véritable titre est celle du dernier chapitre, il est écrit : « ...tal vez tu corazón oye crecer la rosa... » (T, 645). Il est tout à fait logique d'associer le cliché qui représente des pétales de roses qui semblent éclore sous nos yeux – même si les points de suspension avant et après ce titre poétique peuvent interroger – au dernier chapitre qui traite des ultimes instants de Tina Modotti. En effet, des pétales luxuriants qui occupent tout l'espace se dégagent une impression de douceur, de réconfort. Les corolles des roses sont serrées les unes aux autres, telle une étreinte qui consolerait de la disparition tragique de Tina Modotti. Cependant, dix pages plus loin, le lecteur non averti découvre que le titre est un vers du poème que Pablo Neruda avait composé pour louer la camarade Modotti. Elena Poniatowska a retenu trois des dix strophes qui apparaissent dans *Residencia en la tierra*⁵⁰³ :

Tina Modotti, hermana, no duermes, no, no duermes,
tal vez tu corazón oye crecer la rosa
de ayer, la última rosa de ayer, la nueva rosa.
Descansa dulcemente, hermana.

[...]

La nueva rosa es tuya, la tierra es tuya :
te has puesto un nuevo traje de semilla profunda
y tu suave silencio se llena de raíces.
No dormirás en vano, hermana.

¿ Oyes un paso, un paso lleno de pasos, algo
grande desde la estepa, desde el Don, desde el frío ?

¿ Oyes un paso de soldado firme en la nieve ?

Hermana, son tus pasos.

[...] (T, 659)

Elena Poniatowska a conservé les trois strophes qui illustrent l'engagement de Tina au sein du parti communiste, mis en valeur par l'anaphore du substantif « hermana ». Il encense la femme humble⁵⁰⁴ qui s'est vouée corps et âme à la cause populaire. Pablo Neruda a connu Tina Modotti lors de son passage au Mexique et à sa mort, il a veillé son corps aux côtés du conjoint de celle-ci, Carlos Contreras (son nom de Commandant du V^e Régiment), *alias* Vittorio Vidali. « Ver sufrir a un hombre tan recio y tan

dans l'ouvrage de Margaret Hooks (*Tina Modotti*, London, Phaidon Press Limited, 2002, p. 20) sous la date de 1926. Il semblerait donc qu'il ait été pris par Tina Modotti.

⁵⁰³ Pablo Neruda a récité ce poème lors de l'enterrement de Tina Modotti et les trois premières strophes sont gravées sur sa tombe au Panthéon de Dolores à Mexico. Cf. Annexe 4, figure 11, p. IX.

⁵⁰⁴ Dans *Confieso que he vivido : Memorias*, Pablo Neruda explique que « [s]iempre estaba dispuesta a lo que nadie quería hacer : barrer las oficinas, ir a pie hasta los lugares más apartados, pasarse las noches en vela escribiendo cartas, o traduciendo artículos. » (Barcelona, Seix Barral, 2010, p. 116).

valiente »⁵⁰⁵ avait profondément touché le poète qui explique, dans *Confieso que he vivido*, ce qui a motivé la rédaction de ce poème mortuaire :

Los periódicos llenaban páginas enteras de inmundicias folletinescas. La llamaban « la mujer misteriosa de Moscú ». Algunos agregaban : « Murió porque sabía demasiado ». Impresionado por el furioso dolor de Carlos tomé una decisión. Escribí un poema desafiante contra los que ofendían a nuestra muerta⁵⁰⁶.

L’auteure mexicaine a délibérément substitué le titre original « Rosas » par le deuxième vers du poème de Pablo Neruda en jouant sur la représentation visuelle des pétales qui, à l’instar d’un fondu enchaîné, se superposent à l’Ode de Neruda. Le dialogue intertextuel entre l’image et le texte est à son comble puisque le titre du cliché évoque un vers connu, poème qui est ensuite décliné dans le corps du chapitre et qui a été gravé (au sens propre comme au sens figuré) dans la mémoire culturelle hispano-américaine. Au même titre, se crée un dialogue polyphonique à trois niveaux, étant donné que le lecteur a sous les yeux le récit de la mort de Tina Modotti, une image photographique et un poème de Pablo Neruda.

3.4.4 La photographie introductive : un va-et-vient avec le texte

Le lecteur de roman a tendance à mettre en lien la photographie qui ouvre chaque chapitre avec le récit, pensant qu’elle représente une illustration de ce dont il est question dans la fiction, et aussi de ce qui a existé dans la réalité. La présence des clichés semble authentifier la fiction⁵⁰⁷.

Plusieurs types de relations entre le récit et son illustration sont alors concevables dans *Tinísima* bien qu’aucune illustration ne soit indispensable à la compréhension du déroulement de l’histoire – pour preuve, celles de l’édition en français ont été retirées. Les photographies ont un rôle variable. Tantôt elles apportent, comme nous l’avons dit précédemment, des informations d’atmosphère ou de décor (« Moscú, catedral de San Basilio » (T, 351)) qui inscrivent les événements – les chapitres dédiés à la guerre civile notamment – dans un cadre concret, transférant le lisible sur le plan du visible. D’autres fois, elles résument le contenu du chapitre (« Diego Rivera encabeza el sepelio de Mella ». (T, 48)). Quel que soit le rôle qu’endosse le cliché, étant donné qu’il n’est pas intercalé mais qu’il précède le récit, il

⁵⁰⁵ Pablo Neruda, *ibid.*, p. 116.

⁵⁰⁶ Pablo Neruda, *ibid.*, p. 116.

⁵⁰⁷ D’ailleurs, dans *Tinísima*, les photos accréditent le récit plus que ne le font les lettres qui peuvent être considérées comme une convention littéraire par le lecteur.

contraint le lecteur à effectuer un mouvement de retour, à adopter une posture active. Ce va-et-vient entre l'image et le texte et le texte et l'image crée un espace de réflexion et un dialogue avec le lecteur.

Ces mouvements ne se font pas exclusivement à l'intérieur-même d'un chapitre, ils sont multiples et variés et se manifestent à plusieurs endroits. Prenons pour exemple la photographie du chapitre quinze : « Lupe Marín » d'Edward Weston⁵⁰⁸. C'est un portrait très serré de la deuxième femme de Diego Rivera, Guadalupe Marín, qui est de profil, les cheveux en bataille. Elle a la bouche ouverte comme si elle interpellait quelqu'un – son menton est légèrement relevé. Cette photographie ne semble pas avoir de rapport avec la thématique du chapitre en question, mais elle met en image l'iconique Lupe dont le personnage a été mentionné bien avant, au chapitre dix. Les informations quant à la prise de vue sont minces : « Westón llevó una fotografía de la cabeza de Lupe gritando en la azotea de El Buen Retiro⁵⁰⁹ » (T, 147) dont le photographe dit qu'il « h[a] captado fracciones de segundo de intensidad emotiva [...] » (T, 157). La narration a campé le personnage exubérant de Guadalupe Marín, femme excessive, qui fait beaucoup de scandales et qui passe son temps à invectiver ses semblables : « Lupe gritaba en la plaza pública » (T, 150), comme Diego Rivera : « Si se enojaba con sus "Panzas" gritaba irremediabilmente [...] » (T, 152), comme Nahui Olin : « gritó Lupe » (T, 153). La représentation qu'en donne Edward Weston correspond parfaitement aussi bien à l'attitude du personnage qui nous est décrit dans le roman qu'à son physique : « [c]on su pelo negro recogido en vano escapándosele crespo y fuerte, crin de caballo a los cuatro vientos [...] » (T, 155).

⁵⁰⁸ La date qui apparaît sous la photographie (le 22/08/1927) induit en erreur car la photo a été prise en 1923, et le véritable titre est « Guadalupe Marín de Rivera », *Edward Weston : 1886–1958* (1999), Köln, Taschen, 2008, p. 37.

⁵⁰⁹ Cette anecdote est racontée plus loin (T, 149).

3.5 L'*ekphrasis*, une confluence interartistique

3.5.1 *Ekphrasis* des photographies dans *Tinísima*

Dans un dialogue entre l'écrit et le visuel, se crée un jeu, un espace libre, entre les deux médiums. L'auteure ouvre un éventail de possibilités, un espace indéterminé entre le réel et la fiction qui traduit une forte intrication entre les productions littéraires et artistiques. L'*ekphrasis* peut être l'occasion de rendre hommage à un auteur, de décrire son travail⁵¹⁰, ou peut constituer un prétexte pour réinterpréter les œuvres d'art.

Dans *Tinísima*, il n'y a pas seulement des photographies mélangées à l'écriture, mais aussi un discours, une réflexion sur l'art photographique⁵¹¹ par le biais des *ekphrasis*⁵¹². Elena Poniatowska ne peut pas faire apparaître tous les clichés de Tina Modotti, et ce pour plusieurs raisons : elle n'y a pas eu accès ou elle n'a pas eu l'autorisation de les utiliser, ou encore c'était trop coûteux. Certaines photographies ne sont pas reproduites visuellement dans le roman, mais sont brièvement décrites :

Tina se obliga : « A ver, voy a ir al zoológico ». No se le antoja retratar nada. Ni a nadie. Por fin, una pareja de gordos. Permanecen tanto rato frente a cada jaula que resulta fácil captarlos. Ninguna emoción a la hora del revelado. Junto a un desnudo de mujer de mármol, apostó la cámara. Pasan unas monjas, dispara sin la menor ilusión de que la foto revele algo⁵¹³. Es una foto más, una foto de Europa, como podría hacerla cualquiera. (T, 312-313)

Dans cet extrait, la mention de ces deux clichés a un double intérêt. D'une part, le fait qu'ils ne figurent pas en visuel, combiné aux négations qui émaillent le récit : « no », « ni », « sin », « nadie », « ninguna », accroît le manque d'intérêt et d'envie de Tina face à l'acte photographique. De plus, le narrateur se contente d'une très brève *ekphrasis* qui, par son mince contenu, indique à la fois le désengagement artistique de Tina et le peu d'intérêt artistique des photographies.

À d'autres endroits, le texte propose plusieurs interprétations du même document iconographique. Prenons pour exemple le nu de Weston du chapitre cinq,

⁵¹⁰ La notion d'*ekphrasis* est un terme de rhétorique souvent commenté selon la tradition de *ut pictura poesis*, qui désigne à l'origine une description puis « se spécialise pour signifier la description d'une œuvre d'art » selon Nicolas Wanlin.

http://www.fabula.org/atelier.php?Ekphrasis%3A_probl%26eacute%3Bmatiques_majeures_de_la_notion

⁵¹¹ Dans *Tinísima*, l'auteure s'interroge, à travers les personnages de Tina Modotti et d'Edward Weston, sur la création et ses vicissitudes. L'art est objet de réflexion à plusieurs niveaux.

⁵¹² Cf. « Discusión teórica de la ékfrasis », Jimena Zambrano, *La ékfrasis en la literatura hispana. Confluencias interartísticas entre la pintura y la literatura*, thèse de doctorat, University of Western Ontario, London, Ontario, Canada 2016, p. 13-23.

⁵¹³ Il s'agit de « Las dos hermanas », l'une de ses dernières photographies.

<http://lasillarota.com/mas-alrededor-de-modotti-weston/Mara-Teresa-Priego#.WA4KN8ktGXk>.

« Tina en la azotea ». La double interprétation – artistique et populaire⁵¹⁴ – est liée à un contexte culturel différent⁵¹⁵. L'interprétation de cette photographie artistique placée dans un journal populaire opère évidemment une reconfiguration pragmatique de l'œuvre initiale. Elle est ici à interpréter en termes d'instrumentalisation du cliché par la presse qui, en le publiant génère une vive réaction des lecteurs.

L'*ekphrasis* peut constituer une tesselle qui compose le travail de l'héroïne, mais il est aussi une somme de petites pièces qui, emboîtées, permettent la reconstruction d'une œuvre plastique. Au cours de sa lecture, le lecteur assemble plusieurs pièces du *mural* de la chapelle peinte par Diego Rivera à l'école d'Agriculture de Chapingo. La réalisation de la fresque qu'il a peinte entre 1923 et 1927, est d'abord évoquée au chapitre douze (septembre 1925) :

En la capilla de Chapingo, Diego había terminado de trazar la figura principal, una Lupe de vientre abultado, pechos agrandados por la maternidad y una frondosa cabellera [...] Tina, Concha Michel, Luz Martínez y Graciela Garbalosa serían las demás figuras femeninas. Lupe representaba la *Tierra fecundada* ; Tina, la *Tierra acaparada* y la *Tierra virgen* ; Concha Michel, el Agua ; Luz Martínez, la mujer de La *familia humana* y Graciela Garbalosa, la de *Los metales en el interior de la tierra*. Tina posaba con el cabello encima de los ojos. Pero también con los brazos en alto, aventando los senos hacia adelante. (T, 192-193)

Après cette évocation globale, le lecteur accède au détail d'une partie du *mural* grâce à la photographie en noir et blanc « Tina modelo de Diego Rivera en la capilla de Chapingo », qui ouvre le chapitre 36⁵¹⁶. Ensuite, il reconstitue mentalement, grâce à l'*ekphrasis* suivante, l'ensemble des apparitions de Tina à Chapingo :

En los muros, aparece retratada dos veces; una, desnuda y acostada sobre su rostro escondido por su cabello, una planta en la palma de la mano, representando la germinación; y otra, desnuda también, saliendo de las raíces y del tronco de un árbol, sus pechos al aire.

Aunque comprende poco o nada de arte, Vittorio mira absorto aquella bóveda de colores donde su mujer protege en el hueco de su mano una matita recién nacida. (T, 641)

Dans *Tinísima* l'auteure tisse son écheveau et recompose, au moyen du texte et de l'image, l'essentiel de la fresque bien que les morceaux du puzzle soient parfois éloignés de quatre cent cinquante pages.

⁵¹⁴ Cf. p. 112, 267-268, 274-275.

⁵¹⁵ Souvent, l'interprétation erronée est due à un anachronisme (quand l'œuvre et sa description sont produites à des moments éloignés), ce qui n'est pas le cas ici.

⁵¹⁶ Cf. Annexe 4, figure 9, p. VIII, (T, 632).

3.5.2 La valeur des *ekphrasis* dans *Leonora*

Le narrateur a plus souvent recours à l'*ekphrasis* dans *Leonora* car il n'y a aucune représentation visuelle des tableaux. En effet, la maison d'édition a estimé que la reproduction de tableaux était trop onéreuse. Nous verrons que les peintures de l'artiste-personnage sont citées de manière exhaustive (quarante-trois références) et nous analyserons l'utilisation qui en est faite.

La brève description de certains tableaux qui ne sont pas de Leonora Carrington est au service d'une *ekphrasis* différée, dont certains éléments seront utiles pour déchiffrer une œuvre. C'est le cas par exemple du tableau *La Tentation de Saint Antoine*⁵¹⁷ dont les occurrences sont éparpillées sur plusieurs chapitres. D'abord au chapitre vingt-neuf, lorsque Max et Leonora se rencontrent à nouveau à Lisbonne, celui-ci propose à son ex-compagne d'aller au musée National d'Art Ancien pour voir le triptyque de *La Tentation de Saint Antoine* face auquel « se prometen pintar su propio San Antonio algún día » (L, 244). L'allusion au tableau est en lien avec le climax du récit puisque se joue la tentation de céder aux sentiments profonds qui les unit : « – Escaparías conmigo montada en un pez ? » (L, 244), lui demande Max Ernst alors qu'ils admirent le tableau dont les composantes principales sont :

[...] la reina de los diablos, la adoración de los reyes magos, los puercos y los perritos, la torre en ruinas que podría ser la de Babel, la pareja que vuela sobre un pez y escapa para siempre. (L, 244)

Leur promesse⁵¹⁸ est tenue puisque au chapitre quarante-deux :

En su caballete, Leonora pinta *La tentación de San Antonio*⁵¹⁹ tal como lo vio en El Bosco y Pieter Brueghel el Viejo. Pone al ermitaño al lado del agua con un puerquito rosa y negro. Le dibuja al santo tres cabezas. Una muchacha calva, envuelta en un vestido rojo, combina la sensualidad con las delicias de la mesa y prepara un caldo con langostas, tortugas, pollos, jitomates, hongos, queso gorgonzola, chocolate, cebollas y duraznos en conserva. La mezcla, salida del caldero, tiene un color verde fermentado. La reina de Saba, la mujer de Salomón y su séquito de doncellas caminan hacia el ermitaño, cuya única comida diaria es pasto seco y agua tibia. (L, 348)

⁵¹⁷ *La Tentation de St Antoine* ou *Triptyque de la Tentation de St Antoine* (vers 1501) de Jérôme Bosch. Le volet central mesure 131,5 x 119 cm et les panneaux latéraux (gauche et droit), chacun, 131,5 x 53 cm. Ce triptyque est conservé au Museu Nacional de Arte Antiga à Lisbonne (Portugal). Cf. Annexe 6, figure 16, p. XIII.

⁵¹⁸ Le roman n'en fait pas mention, mais Max Ernst peint sa version en 1945.

⁵¹⁹ Cf. Annexe 6, figure 15, p. XIII.

Leonora Carrington a beaucoup voyagé⁵²⁰ et s'inspire des toiles qu'elle a vues dans les musées européens. Il existe beaucoup de représentations de *La Tentation de Saint Antoine* dont celle de Pieter Brueghel l'Ancien ; la plus connue étant le triptyque de Jérôme Bosch dans lequel foisonnent des monstres et des figures fantastiques qui évoquent le péché sous diverses formes, qui accablent le saint qui s'est retiré dans le désert d'Égypte pour mener sa vie d'ascète⁵²¹. Le saint de Leonora Carrington occupe une place importante, il semble très âgé et a revêtu une grande tunique blanche élimée. Son visage est reproduit trois fois – tels des poupées russes –, et à ses pieds dort un porcelet rose et gris et rappelle l'homme à la tête de cochon dans le panneau central de Jérôme Bosch. Saint Antoine semble totalement ignorer l'agitation – ou devrions-nous dire les tentations ? – qui l'entourent, ainsi dans le troisième panneau, où il ne voit pas la femme nue, il n'est pas tenté par la beauté. À droite, une femme à la longue traîne soutenue par ses servantes, avance, annonçant elle-même son arrivée au moyen d'une trompette – c'est un homme qui souffle dans une trompette dans le panneau de droite chez Bosch – vers la figure très imposante du saint. À gauche, un personnage androgyne, aux cheveux très courts, au large cou assez masculin, et vêtu d'une robe ou habillé en rouge sur la tête duquel est posé un corbeau, ce que rappelle le panneau central, semble s'éloigner d'un chaudron en ébullition : il n'est pas tenté non plus par la gourmandise. Leonora Carrington livre son interprétation de la figure chrétienne de Saint Antoine : l'ermite n'est ni tenté par la nourriture, ni par aucune des femmes qui s'approchent de lui, il semble happé par ses réflexions – d'où les trois visages ? – ou méditer. L'*ekphrasis* du tableau peint en 1947 n'est pas exacte, elle semble même mensongère. Le narrateur décrit précisément une partie de l'œuvre, mais il prend des libertés par rapport à l'original. Il détourne l'interprétation de certains éléments afin que l'œuvre d'art s'unisse au discours romanesque. Cette pause esthétique dans la narration suspend le récit dont le but est de provoquer une mise en relation entre le texte et l'image, en tout cas d'après la description qui en est faite. Le choix de peindre cette toile fait écho au paragraphe qui précède, dans lequel il est fait état des difficultés financières du couple Weisz-Carrington, qui s'apprête à accueillir un bébé et qui se demande : « ¿Cómo vamos a mantenernos ? (L, 348). En effet, Leonora a quitté Renato

⁵²⁰ C.f. Juliette Roche, *Max et Leonora* (1997), Cognac, Le Temps qu'il fait, 2009 ; Julia Salmerón Cabañas, *Leonora Carrington*, Madrid, Ediciones del Orto, 2002 ; Joanna Moorhead, *The surreal life of Leonora Carrington*, London, Virago Press, 2017.

⁵²¹ Leonora, elle s'est retirée de la vie auprès des surréalistes.

Leduc et s'est installée avec le photographe Chiki Weisz qui a de faibles revenus ; quant à elle, elle a été déshéritée par son père et « [v]iven del dinero que envió Maurie » (L, 348). Le narrateur oppose la profusion des mets « las delicias de la mesa » associés à la présence de la Reine de Saba, à la vie frugale du saint « cuya única comida diaria es pasto seco y agua tibia » et qui est celle du jeune couple également. Dans leur cas, ce n'est pas par choix : « Leonora apenas si engorda y camina por la calle sin tener conciencia de que está cargada como una yegua. El problema es el dinero » (L, 348). Le narrateur ne retient qu'un aspect du tableau, celui lié à la nourriture, et ajoute des informations. En effet, dans le tableau, il n'y a aucun des aliments cités dans la description. Sous couvert de décrire une œuvre, le narrateur a réécrit un aspect afin d'accentuer la vie du couple faite de privations. L'utilisation de l'*ekphrasis* peut donc générer des différences avec l'œuvre première puisque dans le cadre du roman, elles sont au service de la fiction. Il n'y a pas forcément imitation, mais intertextualité, interprétation du texte du peintre et de l'intertexte de l'écrivain. Si nous considérons que l'*ekphrasis* est la description d'une œuvre d'art, il faut prendre en compte les liens entre le pictural et le verbal et leur rôle dans l'univers fictionnel. L'*ekphrasis* peut donc servir d'intermédiaire, c'est un espace de dialogue entre le verbal et le visuel qui nous renvoie à la notion de « in-between » de Homi Bhabha. Dans *El lugar de la cultura*, il fait remarquer que l'hybridité « brota desde los bordes, desde las fronteras, de los espacios intermedios »⁵²². La notion d'interstice nous intéresse particulièrement puisqu'elle empêche toute classification et rappelle que les textes poniatowskiens sont le produit d'une hybridité esthétique favorisant un dialogue privilégié entre les arts.

D'autres fois, les *ekphrasis* décrivent quelques composantes du tableau en question qui ne sont qu'un prétexte à révéler la vie intérieure du personnage :

Max contribuye con un caballito mecedora comprado en una tienda de antigüedades que Leonora pinta al lado de la hiena, su otro yo, en el cuadro que comenzó en *The inn of the dawn horse*⁵²³. Le da las últimas pinceladas a sus pantalones blancos y a sus cabellos alborotados. *Tártaro* huye por la ventana hacia la libertad de los árboles. Hay que volar por encima de todo. La vida estalla dentro de Leonora, no hay vuelta atrás, galopa como lo hacía sobre *Winkie*, barre con cualquier obstáculo. Dragones de dedos largos y serpientes monstruosas con hocicos de jabalí podrían desgarrar su piel, que ella seguiría adelante. Es una potranca, respinga, levanta remolinos. Nada la detiene. (L, 83)

⁵²² Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 28.

⁵²³ Cf. Annexe 6, figure 12, p. IX.

D'après la description du narrateur, la toile de Leonora Carrington se compose d'un cheval à bascule⁵²⁴ près d'une hyène, de son autoportrait dans lequel elle est affublée d'un pantalon blanc et porte les cheveux en bataille, et de son cheval Tártaro qui s'enfuit par la fenêtre. Le narrateur campe des éléments clés récurrents des tableaux de Leonora Carrington : ses cheveux ébouriffés, sa passion dévorante pour les chevaux – son alter ego – et l'hyène. La suite du commentaire, associée au tableau, est une véritable envolée lyrique sur la représentation symbolique du cheval, image de la liberté, qui illustre le monde intérieur du personnage. La mention du tableau est au service des sentiments de la protagoniste qui dans ses œuvres, picturales et littéraires, comme dans le roman, se dédouble en jument. Dans l'*ekphrasis* qui accompagne l'allusion à son autoportrait⁵²⁵, ce n'est plus le narrateur mais l'artiste elle-même qui glose son travail :

En su *Autorretrato*, se pinta como un espantapájaros sin rostro cubierto por una sábana y un sombrero de paja para ahuyentar a los pájaros. En la tierra yerma, un cuervo aguarda su caída.

« Ya nada tengo humano », alega, y si le preguntan por qué, responde categórica : « Porque a los viejos no se nos considera seres humanos, no somos más que una bolsa rancia de carne en descomposición, un costal que se deposita en un asilo en cuanto empieza a tener mal aspecto. Lo único que nos queda es el miedo y la vergüenza porque la memoria falla, repetimos las mismas cosas a las mismas personas y resulta arduo recordar lo que tenemos que hacer, quizá porque la mente mira más hacia adentro, mira hacia la muerte. » (L, 473)

Le narrateur aborde dans les grandes lignes le contenu du tableau et ouvre les guillemets qui introduisent le discours à la première personne, cédant la parole à Leonora qui s'explique sur les raisons qui l'ont poussée à se représenter ainsi. Il introduit les citations par les verbes « alega » et « responde » qui semblent tirés d'un entretien, ou d'une interview. Elena Poniatowka a forcément lu l'article « Leonora Carrington, artista y escritora » du 28/10/2001 publié par Elena Urrutia dans *la Jornada Semanal*, et comme très souvent, derrière le discours direct se cachent des paroles authentiques, comme le manifeste cette présentation en vis-à-vis des deux textes :

⁵²⁴ Milagros Ezquerro, « Leonora Carrington. Yo sé que soy un caballo », *Sociocriticism*, vol. XXX, 1 y 2, 2015, p. 347-363.

⁵²⁵ Cf. Annexe 6, figure 13, p. IX.

« Ahora soy una mujer vieja », me dijo Leonora en el curso de una plática que sostuvimos en 1986. Señalaba entonces que <i>el miedo y la vergüenza parecían ser los sentimientos dominantes entre las personas de edad</i>, pues las llevan a decir que nadie iba a quererlas porque ya estaban viejas... ¿cómo vivir sin cariño ? <i>Miedo y vergüenza</i> porque la mente vieja cambia – <i>la memoria nos falla</i> –; <i>repetimos las mismas cosas a las mismas personas</i>. La vida es más difícil porque <i>resulta arduo recordar tareas de la vida cotidiana</i>. Leonora añade, reflexiva : « <i>Quizá nuestra mente mira más para adentro... ¿mira a la muerte ?</i> »⁵²⁶	Porque <i>a los viejos</i> no se nos considera seres humanos, no somos más que una bolsa rancia de carne en descomposición, un costal que se deposita en un asilo en cuanto empieza a tener mal aspecto. <i>Lo único que nos queda es el miedo y la vergüenza</i> porque <i>la memoria falla, repetimos las mismas cosas a las mismas personas y resulta arduo recordar lo que tenemos que hacer, quizá porque la mente mira más hacia adentro, mira hacia la muerte</i>. (L, 473, nous soulignons)

Le chapitre trente-trois « Conejos blancos », relate à la fois des épisodes surréalistes – l'appartement aux cent lapins à New York –, les excentricités de Leonora⁵²⁷, son travail de peintre et les encouragements de ses pairs. Il évoque aussi la Leonora tourmentée par sa relation avec Max Ernst : « – ¿Crees que Max y yo ya no tenemos nada que decirnos ? » (L, 270), rend compte de ses accès de folie⁵²⁸ et rappelle que « [h]ay días en que Leonora regresa a Villa Covadonga y a su depresión » (L, 270). Cet état se matérialise dans sa peinture :

Dentro de ella, el manicomio sigue vivo y aparece en lo que pinta. En *Té verde*, una Leonora envuelta como momia después de su terapia de choque se detiene a la mitad del jardín de Santander dentro de un círculo que no tiene salida. A un costado, una perrahiena con cola de árbol tiene amarrado en su tronco a un caballo que también tiene cola de árbol y la amarra a ella. (L, 271)

Le narrateur traduit une image visuelle en texte écrit afin que le lecteur puisse se représenter le tableau original : c'est une invitation à pénétrer à la fois dans un autre médium et à découvrir le monde intime et sensible de l'héroïne. Pourtant, il ne décrit que très succinctement le tableau – cette courte *ekphrasis* ne permet pas au lecteur de se le représenter dans sa totalité – et dissémine quelques clés de lecture sans livrer néanmoins la moindre interprétation.

⁵²⁶ <http://www.jornada.unam.mx/2001/10/28/sem-leonora.html> (Nous soulignons).

⁵²⁷ « Luis Buñuel se sorprende cuando, a media cena, en casa de Barbara Reiss, Leonora se levanta, entra en el baño y sale empapada, el vestido pegado al cuerpo » (L, 269) ou « En un restaurante se embadurna los pies con mostaza » (L, 270).

⁵²⁸ Cf. Lettre rédigée à Renato Leduc, annexe 7, p. XIV.

Té verde (ou *la Dama Oval*)⁵²⁹, huile sur toile peinte en 1942, regorge de détails assez effrayants qui traduisent un épisode traumatisant de l'existence de Leonora : son internement durant six mois au centre psychiatrique de Santander en 1940. À gauche du tableau, une femme au teint blafard se tient debout presque au centre d'un cercle tracé sur la pelouse. Elle ferme les yeux et elle est enveloppée dans un tissu blanc – qui rappelle une camisole de force – et noir qui ressemble à la peau d'une vache. Elle a une chevelure noire, volumineuse, surmontée de ce qui ressemble à un chapeau, et dont la forme est celle d'une mâchoire de fer. À côté d'elle, quatre têtes de cerf sortent d'une espèce de marmite dont les pieds sont deux pattes du même cervidé. Dans la partie droite du tableau, deux animaux sont attachés à un arbre : un cheval gris à la crinière blanche et une chienne marron – identifiable par ses nombreuses mamelles qui pendent – à moins que ce ne soit une hyène. Leur queue se fond avec le tronc de l'arbre auquel ils sont attachés. Ils s'avancent dans des directions opposées en tirant sur la corde mais ont une attitude opposée également : alors que le cheval est stoïque, semblant digne dans sa captivité, la chienne semble souffrir et s'étrangle à cause de la corde qui la retient. Le paysage bucolique est plutôt amène : un parc avec une fontaine, entouré d'un jardin à la française, bordé d'allées bien dessinées – comme il y en a dans les palais européens – et d'arbustes taillés à la perfection. Cependant, si l'on regarde un peu plus en détail, ce monde est hostile car les formes qui le composent sont pointues : les plantes sont effilées, les sapins piquants, le chapeau se termine par des pics, une lance sort de la marmite, et il est peuplé de figures étranges : l'arbre du fond à gauche prend une forme inquiétante, figures fantasmagoriques se découpent près de la fontaine centrale. Le vert n'est pas éclatant, mais revêt des variations obscures qui tirent vers le marron, notamment dans le sous-sol. On découvre avec dégoût des animaux de la nuit : des chauves-souris, un oiseau sur son nid dont les œufs semblent attaqués par un animal étrange (figure stylisée), sans oublier les cadavres humains « momifiés » qui rappellent inévitablement la femme (encore vivante ?) du monde terrestre. L'analyse détaillée du tableau met en évidence une mise en scène des sentiments enfouis de la peintre, lors de son séjour à Covadonga. Elle est enfermée physiquement et spatialement, comme le rappelle d'une part la camisole, et d'autre part, les éléments naturels hostiles et le cercle

⁵²⁹ Cf. annexe 6, figure 14, p. XII. Il est connecté au conte « La dama oval » puisque ce tableau a deux titres. En 1939, Leonora Carrington publie *La dama oval*, livre de cinq contes, dans lesquels elle explore un monde fantastique et critique de manière acerbe la tradition qui consiste à introniser des jeunes filles de la haute société.

à ses pieds. L'expression du visage de la femme momifiée qui, à l'évidence, la représente – sa fameuse chevelure hirsute – semble assez sereine. Toutefois, elle est partagée entre la rébellion (« Apenas la sueltan, se arroja como una fiera sobre el doctor Luis Morales, le golpea el pecho, lo araña y lo hace sangrar [...] », (L, 192), et la soumission (« El cardiazol obliga a obedecer y facilita la renuncia », (L, 211). Ce sont les deux animaux totems, le cheval et l'hyène, qui apparaissent de manière récurrente dans ses œuvres (*Autorretrato, La debutante, Abajo, Loplop, The Horses of Lord Candelstick...*), qui renseignent sur l'état d'esprit de Leonora. Convadonga est un lieu de mort et, en dépit de son apparente sérénité, elle aspire à la libération⁵³⁰ – le cheval symbolise sa liberté d'esprit – et à recouvrer ses facultés et son corps : l'hyène, son animal favori souvent lié à son « moi sexuel ». La courte description rend compte de sa captivité (« una Leonora envuelta como momia », « círculo que no tiene salida » ; la répétition de « amarrado ») et de la violence du traitement (« después de su terapia de choque »). Cependant, l'*ekphrasis* est insuffisante pour exprimer l'horreur de cette expérience. Aussi, le narrateur revient sur les souffrances du personnage dans les chapitres vingt-deux à vingt-sept, afin que le lecteur prenne la mesure de ce que Leonora Carrington a enduré :

Sus músculos se contraen, los espasmos recorren su vientre y su pecho la cabeza echada para atrás, su quijada parece dislocarse. Su boca se abre en una mueca inmensa, aterradora.

– No permitan que se arquee demasiado, puede fracturarse la columna – ordena Luis Morales, y saca su estetoscopio, porque el corazón se acelera de tal forma que puede llegar al espamo final. (L, 195)

Durante días y noches permanece desnuda, torturada por los mosquitos. No poder rascarse después de un piquete es un tormento. Se acostumbraba al sudor y al olor de sus orines, lo que no aguanta es la hinchazón en su muslo. (L, 198)

Ces extraits s'inspirent de son livre cathartique *Memorias de Abajo*⁵³¹ et complètent l'interprétation du tableau.

⁵³⁰ Le traumatisme subi à l'asile se reflète dans sa peinture « Leonora crea su primera impresión en blanco y negro sobre una placa donde revive la locura [...] » (L, 271).

⁵³¹ « Je ne sais pas pendant combien de temps je restai attachée et nue. Plusieurs jours et plusieurs nuits, couchée dans mes propres immondices, urine et sueur; torturée par les moustiques dont les morsures rendaient mon corps hideux [...] ». (Leonora Carrington, *En Bas*, Paris, Le terrain Vague, 1973, p. 33). Nous traiterons des liens intertextuels avec les œuvres de Leonora au fil de ce travail, mais plus précisément dans la troisième partie.

4. Les visées de l'intertextualité

Les références intertextuelles débordent le cadre du récit pour envahir le paratexte, fonctionnant comme une citation ou ayant valeur d'interprétation grâce aux titres qui comportent une « valeur ajoutée » sémantique, née de la relation intertextuelle entre image et texte. L'intertextualité est un phénomène de réception qui peut varier d'un lecteur à un autre, selon sa culture⁵³².

« La débutante » et « Abajo » qui sont les titres des chapitres six et vingt-sept renvoient aux ouvrages écrits et picturaux de Leonora Carrington. Les « titres-citations » sont « [a]utant d'échos qui, aussi efficacement, plus économiquement qu'une épigraphe [...], apportent au texte la caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle »⁵³³.

Chez Elena Poniatowska s'imbrique un réseau de références intertextuelles mélangeant les références aux œuvres des artistes protagonistes, à ses propres œuvres et à celles d'autres écrivains, d'autres artistes, dans une volonté de diffuser un patrimoine littéraire commun. Cette pratique de réécriture constitue l'une des principales caractéristiques de la prose poniatowskienne, par la traduction, par la citation, par l'hommage ou par le pastiche.

4.1 Dialogues intratextuels

4.1.1 Le massacre de Tlatelolco

L'auteure mexicaine fait allusion à ses propres œuvres, de manière indirecte, elle ne s'auto-cite pas. Elle réutilise plutôt des thématiques, des personnages ou des événements d'autres ouvrages, notamment émanant de ses chroniques.

Dans « El movimiento estudiantil de 1968 »⁵³⁴, l'auteure rend compte des cris, des slogans scandés par la foule lors de la manifestation des étudiants en 1968 et

⁵³² Michael Riffaterre propose une bipartition entre une intertextualité aléatoire, qui est fonction de la compétence du lecteur, et une intertextualité obligatoire qui nécessite absolument le renvoi à l'intertexte. (cf. « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, Paris, n 215, oct 1980, p. 4-18).

⁵³³ Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 86-87.

⁵³⁴ Elena Poniatowska, *Fuerte es el silencio* (1980), México, Era, 2012.

Rassemble cinq chroniques qui présentent diverses facettes tragiques de la capitale mexicaine : « Ángeles de la ciudad », « Diario de una huelga de hambre », « Los desaparecidos », « La colonia Rubén Jaramillo ».

reprend à l'identique le texte des pancartes, dont : « Díaz Ordaz, chin, chin, chin »⁵³⁵, pour donner un titre au chapitre cinquante-trois de *Leonora*⁵³⁶, qui retrace la révolte des étudiants et les conséquences tragiques du massacre de Tlatelolco. Dans le passage qui suit, un couple cherche son fils et la narration oscille entre le discours indirect, qui présente la situation et des citations entre guillemets au discours direct. Qui donne ces réponses ? d'où viennent ces voix ? s'interroge le lecteur ; le passage s'apparente à de la littérature testimoniale et les ressemblances avec *Fuerte es el Silencio* et avec *La noche de Tlatelolco* sont flagrantes. Une présentation sur deux colonnes révèle toutes les similitudes entre les textes :

Manuela Garín y Rogelio Álvarez publican un desplegado en <i>El Día</i> preguntando dónde está Raúl ; su hijo desaparecido. « Los tienen incomunicados en el campo militar número uno. » <i>Leonora</i>, 463.	Raúl Álvarez Garín estuvo incomunicado en el campo militar número Uno durante más de quince días al grado de que Manuela Garín de Álvarez pagó desplegados de un cuarto de plana en los periódicos gritando que se le informara sobre su paradero. <i>Fuerte es el silencio</i>⁵³⁷.
« sal al balcón, bocón, sal al balcón, hocicón. » <i>Leonora</i>, 453.	SAL AL BALCÓN, HOCICÓN – SAL AL BALCÓN, HOCICÓN – SAL AL BALCÓN, HOCICÓN SAL AL BALCÓN, BOCÓN. <i>La noche de Tlatelolco</i>⁵³⁸.

L'usage des prénoms et des patronymes renforcent l'intertexte avec *Fuerte es el silencio* et la mention du slogan, amputé de quelques répétitions, renvoie à *La noche de Tlatelolco*. Cet exemple montre que les textes premiers subissent une fragmentation-juxtaposition, ce qui n'est pas sans rappeler la pratique cubiste du collage. En effet, l'auteur extrait une citation de deux œuvres qu'elle reporte dans un même paragraphe de *Leonora*.

Dans l'exemple qui suit, nous mettons en vis-à-vis la voix narrative qui ouvre les guillemets, et qui résume l'article de José Alvarado, et l'extrait de la chronique de 1971 :

⁵³⁵ Elena Poniatowska, *Fuerte es el silencio*, op.cit., p. 56.

⁵³⁶ Seulement trois points de suspension ont été ajoutées au titre et les accents ont disparu : « Díaz Ordaz, chin, chin, chin... » (*L*, 452).

⁵³⁷ Elena Poniatowska, *Fuerte es el silencio* op.cit., p. 57.

⁵³⁸ Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* (1971), México, Era, 1998, p. 34. « Coro o « porra » injuriosa en la manifestación del 13 de agosto, a la que asistieron entre 250 y 300 mil manifestantes en el Zócalo. »

« Había belleza y luz en las almas de los muchachos muertos. Querían hacer de México morada de justicia y verdad : la libertad, el pan y el alfabeto para los oprimidos y los olvidados. Un país libre de la miseria y del engaño. Y ahora son fisiologías interrumpidas dentro de pieles ultrajadas. Algún día, habrá una lámpara votiva en memoria de ellos ». <i>Leonora</i>, 463.	Había belleza y luz en las almas de esos muchachos muertos. Querían hacer de México la morada de la justicia y la verdad. Soñaron una hermosa república libre de la miseria y el engaño. Pretendieron la libertad, el pan y el alfabeto para los seres oprimidos y olvidados [...] Ahora sólo son fisiologías interrumpidas dentro de pieles ultrajadas. [...] Algún día una lámpara votiva se levantará en La Plaza de las Tres Culturas en memoria de todos ellos. <i>La noche de Tlatelolco</i> ⁵³⁹.

Le narrateur reprend la déclaration de José Alvarado qu'Elena Poniatowska avait préalablement consignée dans *La noche de Tlatelolco*. Certaines libertés sont prises par rapport au texte d'origine et par rapport à la pratique citationnelle ordinaire. Nous avons constaté une erreur sur la date : l'article de José Alvarado a été publié le 16 octobre 1968 et non le 12 octobre comme le narrateur le mentionne dans *Leonora*. C'est le sens global qui est remis en circulation par une simple allusion ou réminiscence dans l'esprit du lecteur. Cette « [...] polyphonie qui se restreint à un fragment, relève bien sûr de l'intertextualité, et non de la réécriture. [...] On conviendra de ne nommer « réécriture » que des faisceaux suffisamment importants de marques concrètes et probantes. »⁵⁴⁰

L'introduction du matériel historique et idéologique que constituent les chroniques affirme l'importance pour l'auteur de l'intertextualité dans ses œuvres. Sa pratique de la réécriture inclut en majorité des textes littéraires dont les auteurs dialoguent entre eux et dialoguent avec le lecteur et qui seront à leur tour convoqués par d'autres écrivains ou poètes, comme par exemple José Emilio Pacheco⁵⁴¹.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 255. L'extrait original a été amputé de six phrases.

⁵⁴⁰ Anne-Claire Gignoux, *op.cit.*, p. 17.

⁵⁴¹ José Emilio Pacheco réécrit le poème « Manuscrito de Tlatelolco (2 de octubre de 1968) » qui a été publié dans le supplément « La Cultura en México », núm. 351, 6 de noviembre de 1968, de la revue *¡Siempre!* et ajoute une seconde partie, intitulée « Las voces de Tlatelolco (2 de octubre de 1978, diez años después) » dans laquelle il utilise des fragments textuels tirés de *La noche de Tlatelolco* (1971). Déjà dans la version initiale du poème, le poète avait effectué un montage de fragments textuels provenant de diverses sources du XVI^e siècle écrites en náhuatl (provenant de *Cantares* (1523), du *Códice Florentino* (1580?) et du manuscrit *Anónimo de Tlatelolco* (1528).

4.1.2 Le tremblement de terre de 1985

Dans « Baskerville », le chapitre 55 de *Leonora*, le narrateur raconte le tremblement de terre de 1985 :

Exactamente frente a su casa se desploma el edificio número 193 de la calle Chihuahua, los departamentos quedan encimados como el pastel llamado mil hojas [...] aúllan las ambulancias. El polvo y el humo flotan en el aire [...] las malas noticias corren de boca en boca : « Cayó el hotel Regis », « El edificio Chihuahua en Tlatelolco se hizo polvo », « Muchas maternidades y hospitales están en el piso », « Hay más de diez mil muertos » (L, 465)

Le narrateur commente les événements et des voix surgissent – entre guillemets, pour rappeler l’immédiateté et l’authenticité des propos rapportés – pour donner des informations en direct. À la lecture de ce chapitre, nous avons eu cette impression de déjà-lu et avons identifié les similitudes avec la chronique *Nada Nadie. Las voces del temblor*⁵⁴². Dans *Leonora*, le traitement que fait l’auteure des informations contenues dans cette chronique est différent. Elle synthétise cette catastrophe en seulement deux pages, qui font écho aux vingt-six premières pages de *Nada Nadie*...

En la avenida Juárez, el Hotel Regis, el Conalep en Humboldt cercano a Balderas, el Hotel Romano en Artículo 123 es un gigantesco mil hojas [...]. La ciudad está cubierta por el polvo, que raspa la garganta, sale de cientos de edificios ; asfixia el polvo, lo cubre todo⁵⁴³.

Más de mil cadáveres rescatados entre los escombros, según *La Jornada*⁵⁴⁴.

Nous constatons qu’elle ne reprend pas des citations à l’identique mais instille dans *Leonora* une impression, celle du chaos, de la désolation qui ont suivi la catastrophe.

4.1.3 Les femmes de Juchitán

Dans *Tinísima*, le chapitre huit débute par la photographie « Juchiteca » prise par Tina Modotti⁵⁴⁵. Dès 1929, Tina Modotti a représenté à plusieurs reprises les femmes de l’Isthme de Tehuantepec, qui se trouve au sud est de l’Etat d’Oaxaca. Elle photographie cette enclave matriarcale et s’intéresse aux costumes, aux objets, et représente les

⁵⁴² Elena Poniatowska, *Nada, nadie: las voces del temblor* (1988), México, Era, 2000.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴⁵ (T, 107) Annexe 4, figure 4, p. IV. Cette photographie a été publiée dans la revue « El Machete » en 1928 et il semblerait que son véritable titre soit « Juchiteca con jícara », qui fait partie d’une série qui regroupe de nombreuses photographies illustrant la même thématique. Les photographies citées ci-dessous sont consultables sur le site de l’INAH : [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(Tina%20modotti\)](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(Tina%20modotti))

Tehuana aussi appelées Juchitecas dans leurs activités quotidiennes⁵⁴⁶, avec leur bébé⁵⁴⁷, se baignant dans la rivière⁵⁴⁸ (« ¿Crees que se molesten si las tomo en el agua ? » (T, 113), lavant leur linge⁵⁴⁹, ou se rendant au marché⁵⁵⁰. Le cliché « Juchiteca », qui de par son titre permet d'identifier le lieu et l'origine de la femme, met en valeur, comme dans nombre d'autres, les vêtements traditionnels de l'Isthme (qui deviendront une icône de la féminité mexicaine⁵⁵¹ et indigène) et la trempe des Tehuana. Le port droit de cette jeune femme ainsi que la sérénité qui se dégage de son visage, magnifiés par la prise en contre-plongée, confèrent une dignité sans pareil au sujet. La femme indienne est belle, majestueuse et solide, mais également travailleuse⁵⁵². La femme de la photographie rappelle les caryatides, et, à toute la dignité de ces figures portant une charge. En effet, elle soutient de sa main gauche le broc qui se trouve sur sa tête, ce qui donne à voir la rudesse du travail qui pèse sur elle⁵⁵³.

Sous la photographie, se poursuit le récit qui annonce la fin de l'emprisonnement de Tina Modotti ; les deux médiums étant liés visuellement par la métaphore des barreaux. En effet, la femme de la photographie sort d'une maison – dont les barreaux de la porte d'entrée peuvent renvoyer à une prison – à l'image de Tina qui réalise que son assignation à domicile et la surveillance dont elle fait l'objet sont terminées. Le narrateur rend compte de cette prise de conscience progressive par de nombreuses répétitions autour de la notion de la liberté⁵⁵⁴. Elle se remet au travail mais elle est tellement brisée que ses collègues du Parti l'envoient à Juchitán pour se reposer et se

⁵⁴⁶ « Tehuana », Tehuantepec. (Margaret Hooks, *op.cit.*, p. 41) ; deux photographies « Mujeres en Tehuantepec », México, 1929 ; « Mujer de Tehuantepec », México, 1929.

⁵⁴⁷ « Mujer con niño », Tehuantepec, México, 1929.

⁵⁴⁸ Une série intitulée « Mujeres lavan ropa y niños se bañan a orillas de un río » (1929).

⁵⁴⁹ « Lavando en el río cerca de Tehuantepec » (1929).

⁵⁵⁰ « Mujer de Tehuantepec cargando una jícara » ; « Young woman carrying a Gourd » (Margaret Hooks, *op.cit.*, p. 43) ; deux photographies « Mercado en Tehuantepec », México, 1929.

⁵⁵¹ Elena Poniatowska a d'ailleurs porté le huipil traditionnel des femmes de l'Isthme de Tehuantepec lors de la remise officielle du Prix Cervantes, le 24/04/2014, à Madrid.

⁵⁵² Le sérieux de son visage n'indique-t-il pas, lui aussi, la concentration liée à sa tâche ?

⁵⁵³ Le narrateur mêle deux visions, il perpétue celle véhiculée par l'imaginaire collectif (mais apporte aussi une image de ces femmes travailleuses dans un contexte pas toujours idyllique (certaines photographies reflètent la pauvreté).

⁵⁵⁴ « Entonces se da cuenta : « Estoy libre. » (T, 107).

« Libre, libre, la italiana está libre. Si el crimen no quedó totalmente esclarecido, al menos a ella la sueltan, vivirá libre. Es una libertad bajo palabra, pero es libertad. » (T, 108-109)

« – Usted ya está libre » (T, 109)

« – Quienes no están conscientes de su libertad no son libres. » (T, 110)

« – La libertad es un proceso creador. Te condenamos a ser libre » (T, 110)

remettre de la perte de l'homme qu'elle aimait⁵⁵⁵. Son arrivée à Salinas Cruz contraste avec l'ambiance détestable qui a suivi le procès et sa libération. « Duerme como no lo ha hecho en meses. Esto es como volver al vientre materno » (T, 112). Elle se laisse guider (« Empieza a seguir a las juchitecas como río en su cauce » (T, 112) « [...] se aventura por cauces de río⁵⁵⁶ [...] » (T, 114)⁵⁵⁷ par les femmes de Juchitán dont la simplicité et la proximité avec la nature et le rapport au corps détonnent avec la ville : « aquí no se topa con las escurridizas ratas citadinas » (T, 115) ; « [...] su espacio sobre la tierra ya no es esa vereda estrecha repegada a los muros de la ciudad de México sino un camino real bordeado de palmeras » (T, 115). Dans ces quelques paragraphes, le narrateur transmet une communion entre les êtres et ce cocon idyllique⁵⁵⁸ donne lieu à un lâcher-prise qui permettra à Tina de se relever⁵⁵⁹. Quatre pages après cette mention des soins qui lui sont prodigués, le narrateur décrit ses habitantes ainsi :

[...] mujeres majestuosas por libres, reinas-cántaro, vasijas de barro en cuyas faldas se enredan las tortugas y los conejos, las langostas y los venados, las estrellas y la lluvia. Tratan el falo como un objeto de uso diario al que moldean entre sus manos a su antojo hasta convertirlo en cascabelito de su propiedad. (T, 115)

À la lecture de la première phrase, le lecteur a une impression de déjà-lu, ou plutôt, après un retour au seuil du chapitre, une impression de déjà-vu. Il a associé mentalement la métaphore des objets dont l'utilité est de servir ou de récupérer de l'eau à la photographie « Juchiteca ». Ces femmes, telles des déesses cosmiques⁵⁶⁰, sont pourvues de bien des pouvoirs, communient avec la nature, jouissent de leur liberté et de leur sexualité. Le lien avec le récit s'établit par l'adjectif « libre » et celui avec la photographie par la mention des récipients qui renvoient à la « jícara », au « cántaro » de la photographie. Ce jeu de renvois, ce dialogue qui s'établit entre le texte et l'image, sort même du roman puisqu'il évoque pour le lecteur averti la collaboration d'Elena Poniatowska avec Mariana Yampolski et plus spécifiquement, avec Graciela Iturbide.

⁵⁵⁵ Dans le passage sur le séjour de Tina Modotti, s'imisce un nombre important de références à la célèbre chanson populaire mexicaine « La Llorona », originaire de l'isthme de Tehuantepec. Tina s'y est réfugiée pour pleurer la mort de son amant. Cette situation rappelle les paroles de la chanson « ¡Ay de mí! Llorona ». Nous signalerons dans les notes qui suivent les références à la chanson.

⁵⁵⁶ Nouvelle référence à la chanson citée : « Llorona llévame al río ».

⁵⁵⁷ Le récit devient poétique et se fond lui aussi avec la nature.

⁵⁵⁸ Nouvelle référence à la chanson citée plus haut : « tápame con tu rebozo, Llorona. »

⁵⁵⁹ Son rétablissement est décrit au chapitre 15 soit 134 pages plus loin et est introduit par « 10 DE ENERO DE 1929 Y LOS AÑOS POR VENIR » (T, 249). Ce flash-back d'une page marque la fin du deuil physique de Julio Antonio Mella.

⁵⁶⁰ Nouvelle référence à la chanson citée plus haut : « Salías del templo un día, Llorona ».

Par ricochet intertextuel, et ceci à deux niveaux, le titre du cliché évoque inévitablement le livre de photographies *Juchitán de las mujeres*⁵⁶¹ de Graciela Iturbide⁵⁶² dans lequel elle fait connaître la vie des femmes de l'isthme de Tehuantepec, la fierté qui émane de la tradition zapotèque et leur rôle fondamental dans la vie sociale et économique de ce lieu. Elena Poniatowska a écrit l'essai « El hombre del pito dulce » qui accompagne les photographies montrant une société dans laquelle la femme dispose du pouvoir et qui respecte, tolère l'homosexualité. Les femmes sont présentées dans toute leur splendeur : elles sont belles, dignes, travailleuses⁵⁶³, mères, etc. ; ce sont elles qui décident à qui elles se donnent et comment. Les photographies, comme le texte, exaltent ces femmes libres. Nous avons affaire à un phénomène d'intertextualité à deux niveaux⁵⁶⁴ car le titre fait d'abord penser à l'ouvrage photographique puis dans un deuxième temps à l'essai d'Elena Poniatowska dans lequel on retrouve, comme dans *Tinísima*, le personnage de Na' Chiña : « Na' Chiña perdió a su hijo Víctor Diodo y a los ochenta y seis años nunca se dejó ir. »⁵⁶⁵, la mélodie de la langue zapotèque : « [...] es una lengua tonal y las vocales [...] se alargan a voluntad aaeeiiiooooo, haciéndola aún más dulces. [...] el zapoteco en Juchitán es un ir y venir de vocales armoniosas y dulces [...] »⁵⁶⁶, ambiance chargée d'érotisme et de sensualité : « Las zapotecas siempre fueron abiertamente eróticas y viven a flor de piel su sensualidad. »⁵⁶⁷ Ainsi, Na' Chiña, María Menestrosa, Catalina Pineda sont, de manière symbolique, les Juchitecas du photo-documentaire de Graciela Iturbide. Elena Poniatowska se fait le relais, la voix de ces femmes de papier, à l'instar de son travail avec son amie Mariana Yampolsky⁵⁶⁸.

Depuis leur collaboration pour une chronique en 1957 – qui fera partie ensuite de *Todo empezó el domingo* –, les deux femmes travaillent souvent ensemble⁵⁶⁹. Mariana Yampolsky représente des paysans et des indiens, des abstractions dans les magueys et les feuilles de bananes, des paysages et habitations rurales. À propos de

⁵⁶¹ Graciela Iturbide, *Juchitán de las mujeres*, op.cit.

⁵⁶² Graciela Iturbide est une photographe mexicaine qui a développé le concept de la photographie documentaire dans la tradition de Gerda Taro.

⁵⁶³ « Es la Juchiteca la dueña del mercado. Es ella la del poder, la comerciante, la regatona, la generosa, la avara, la codiciosa ». (Elena Poniatowska, *Luz y luna, las lunitas*, op.cit., p. 54).

⁵⁶⁴ L'intertextualité a posteriori concerne également *Dos veces única*, montrant ainsi que plusieurs romans se font écho.

⁵⁶⁵ Le texte qui accompagne les photographies de G. Iturbide a également été publié dans *Luz y luna, las lunitas*, op.cit., p. 49 à 66.

⁵⁶⁶ *Luz y luna, las lunitas*, op.cit., p. 50-51.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁶⁸ Elena Poniatowska publie sa biographie : Elena Poniatowska, *Mariana Yampolsky y la buganvilia*, México, Plaza y Janés, 2001.

⁵⁶⁹ Voir dans la bibliographie pour les références complètes des ouvrages concernés.

l'ouvrage *Mazahua*⁵⁷⁰, María del Rosario Alonso loue la conjugaison de deux arts qui témoignent d'une époque :

En los primeros planos de Yampolsky – sobrios, sencillos, cincelados en claroscuros, obra de grabadora – las mujeres mazahuas se adornan con toda la belleza de un legado que desaparecerá con la modernización de su forma de vida, como desaparecerá el legado oral que recoge en su testimonio Poniatowska, capaz de transcribir fielmente la voz de los otros⁵⁷¹.

Les romans d'Elena Poniatowska de notre corpus mobilisent au moins deux sens : la vue puisque l'œil sans cesse, opère un va-et-vient entre les photographies et le récit, mais aussi le toucher, puisque les mains tournent les pages, obligeant le lecteur à revenir sur ses pas. Mais Elena Poniatowska sollicite aussi l'ouïe⁵⁷², composant une symphonie dont les voix fonctionnent à un niveau discursif et narratif : elles sont des échos, un chœur qui crée une atmosphère composée de poèmes, de chansons, d'extraits, et qui, comme une caméra de cinéma s'arrête, observe ; ces pauses poétisent le texte. On se délecte grâce à des sensations, des émotions qui naissent par le rythme, les rimes, les images.

4.2 Dialogues intertextuels

Nous avons précédemment qualifié les romans de réécriture car les œuvres étudiées émanent d'un ou plusieurs hypotextes antérieurs. Les romans s'enrichissent esthétiquement par la référence à d'autres œuvres de langue espagnole surtout mais aussi de langue anglaise, ce qui se combine avec la présence de celle-ci dans le texte en espagnol, convoquant ainsi une culture globale. Nous nous proposons par conséquent de nous intéresser aux différentes sources allographes qui alimentent les récits et insistons sur le fait que cet inventaire des textes qui servent à la réécriture poniatowskienne sera partiel tant les sources sont nombreuses et variées.

Les marqueurs d'intertextualité sont divers, ils peuvent être réduits au minimum tant qu'un élément permet de reconnaître le substrat textuel. Ces traces intertextuelles peuvent être un élément du titre⁵⁷³, un nom propre⁵⁷⁴, une référence connue de tous⁵⁷⁵,

⁵⁷⁰ *Ibid.*, *Mazahua*.

⁵⁷¹ María del Rosario Alonso, « La mirada ajena, Mariana Yampolsky y Elena Poniatowska », *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, V Congreso internacional de la AEELH, 2005, p. 60.

⁵⁷² Voir les réminiscences aux chansons mexicaines comme « La Llorona », aux corridos évoqués par Lupe : « A Diego lo embelesaban sus *Borrachitas me voy*, *El Quelote* y *La barca de oro*. » (T, 155) et d'autres chansons de Concha Michel par exemple (cf. supra, p. 191).

⁵⁷³ « Lolop » est le titre du neuvième chapitre de *Leonora* mais aussi le titre d'un tableau de Max Ernst.

le lien avec le texte premier intervient également par le biais des noms de personnages⁵⁷⁶, ou de citations célèbres⁵⁷⁷ : le récit, se référant à des textes connus du lecteur, donne l'illusion qu'il se rapporte au réel et contribue à établir une communication entre narrateur, auteur et lecteur, car ceux-là actualisent le savoir encyclopédique de ce dernier faisant appel à un savoir universel.

4.2.1 Une culture universelle

Elena Poniatowska semble appliquer à la lettre la remarque de Julia Kristeva selon laquelle : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁵⁷⁸. Elle ne néglige aucun champ artistique puisqu'elle rend hommage à des photographes, des peintres, des musiciens⁵⁷⁹, des chanteurs⁵⁸⁰, des poètes, des écrivains, etc.⁵⁸¹. L'instance narrative⁵⁸² emprunte indistinctement les vers d'Antonio Machado, ou ceux de José Martí⁵⁸³, convoque Rafael Alberti autant qu'Ezra Pound⁵⁸⁴, cite André Breton, Aldous Huxley⁵⁸⁵, Alessandro Manzoni⁵⁸⁶ ou Paul Vaillant-Couturier⁵⁸⁷. Aussi, nous démontrerons, dans la partie qui suit, que toutes les références s'insèrent dans la textualité en résonance avec le contenu du récit, ou en dialogue avec les photographies. Le narrateur les introduit soit à l'intérieur de la narration, soit en incise. La référence n'est pas toujours indiquée, dans le souci de ne pas interrompre la continuité narrative et ne pas briser ces moments de

⁵⁷⁴ Nous verrons que le prénom Alice renvoie immanquablement à la petite fille du roman de Lewis Carroll, p. 201-202.

⁵⁷⁵ Le titre du chapitre 33 « Conejos blancos » évoque le lapin des aventures d'*Alice au pays des merveilles*.

⁵⁷⁶ Cyril de Guindre (*L*, 117, 144, 145) est un personnage du conte « Pigeon vole » de Leonora Carrington, Drusille (*L*, 117, 147) est un personnage du conte « Las hermanas » de *El séptimo caballo*.

⁵⁷⁷ Lorsque la jeune Tina répond à Gómez Robelo « Más allá del bien y del mal » (*T*, 119), il s'agit d'une référence érudite puisque c'est le titre d'un ouvrage de Nietzsche, *Par delà le bien et le mal* (1886) qui ne correspond pas au niveau culturel de Tina Modotti.

⁵⁷⁸ Julia Kristeva, *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

⁵⁷⁹ Ce peut être des chansons célèbres à l'époque comme la chanson folklorique remémorée par Tina au chapitre trente-trois : « De la caña dulce,/De la caña brava,/ dame tu boquita/ Para yo besarla. » (*T*, 581), rappelant la valorisation de la culture populaire chère à Elena Poniatowska, ou la chanson de Joe Hill, « The Preacher and the Slave » (*T*, 300), reproduite en anglais sans traduction.

⁵⁸⁰ Concha Michel (*T*, 355, 630)

⁵⁸¹ 235 personnages/ personnes sont citées dans *Leonora* et 110 dans *Tinísima*.

⁵⁸² Figure que nous avons analysée plus haut.

⁵⁸³ « Con los pobres de este mundo/ quiero yo mi suerte echar... » (*T*, 623-623)

⁵⁸⁴ « Buscó el Canto LXXXI de Ezra Pound, que solía leer con el ausente, y lo dijo en voz alta: Lo que bien amas permanece, [...] » (*T*, 217).

⁵⁸⁵ Dans *Leonora*, le personnage de Leonora lit Aldous Huxley *La paix des profondeurs* (*L*, 59).

⁵⁸⁶ C'est un poète romantique et dramaturge italien.

⁵⁸⁷ « – El comunismo no es sólo el futuro sino la juventud del mundo » (*T*, 621).

Paul Vaillant-Couturier est un écrivain, journaliste et homme politique français. Il a participé à la fondation du Parti communiste français et disait : « Le communisme est la jeunesse du monde ».

grâce. Dans l'intertexte, le lecteur retrouve les trois grands axes autour desquels s'organise le récit : la valorisation de la culture populaire, les arts et le contexte historique.

Les références intertextuelles s'introduisent dans l'univers de référence culturel et idéologique du personnage, et contribuent ainsi à le caractériser. Prenons pour exemple le texte de la photographie « La máquina de escribir de Mella » de Tina Modotti⁵⁸⁸. Les circonstances de la prise du cliché qui ouvre le chapitre deux sont données au chapitre suivant⁵⁸⁹ et précisent que Tina Modotti a photographié la machine à écrire de Julio Antonio Mella sur le cylindre de laquelle était restée une citation de Léon Trotsky, début d'un article que Mella allait rédiger :

“La técnica se convertirá en una inspiración mucho más poderosa de la producción artística; más tarde encontrará su solución en una síntesis más elevada, el contraste que existe entre la técnica y la naturaleza”, León Trotsky. (*T*, 42)

Julio Antonio Mella était un écrivain prolifique⁵⁹⁰ qui considérait sa machine comme une arme réelle et symbolique. Le pouvoir des mots est signifié ainsi que le potentiel de la représentation mécanique et on peut y voir un parallèle entre l'appareil photographique et la machine à écrire, deux outils révolutionnaires marquant une volonté d'« utiliser la photographie comme une arme », pour plagier la célèbre formule de John Heartfield⁵⁹¹. Tina Modotti crée des mises en scène avec ces objets – comme la faucille et le marteau – ou des personnes⁵⁹², ce qui confère une valeur esthétique et politique à ses images. Du point de vue de la narration, ce chapitre relate des faits rétrospectifs à la Havane entre 1923 et 1926⁵⁹³ qui définissent la combativité et l'engagement du jeune Julio Antonio, à l'image du révolutionnaire communiste Lev Davidovitch Bronstein. La voix narrative présente le personnage de Julio Antonio Mella par rapport aux ouvrages qu'il lit, en l'occurrence le chapitre VIII de *Littérature et Révolution*, ce qui constitue une mise en abyme du fonctionnement du processus de la lecture. Cette fonction métadiscursive de l'intertexte révèle que chaque lecture

⁵⁸⁸ Cf. Annexe 4, figure 4, p. V.

⁵⁸⁹ La machine à écrire est prise en très gros plan et apparaît un quart de l'objet. On ne peut donc lire que quelques mots sur la feuille blanche engagée dans la machine à écrire : « inspiración » « artística », « síntesis ». Ces mots sont ceux d'une célèbre citation révélée au chapitre suivant.

⁵⁹⁰ Ce phénomène est à considérer dans la tradition des écrivains engagés d'Amérique Latine comme José Martí avec *Nuestra América*.

⁵⁹¹ Cf. David Evans, Sylvia Gohl, *Photomontage : a political weapon*, London, Gordon Fraser, 1986.

⁵⁹² Chapitre 3 : « Campesinos leyendo el Machete », chapitre 19 : « Manos de trabajador ».

⁵⁹³ À ce propos, la date de la photographie (1928) ne correspond pas au temps de la diégèse.

comporte d'abord une identification, puis une appropriation pour aboutir à un engagement. Celui de Mella passe par l'écriture et celui de Modotti par la photographie.

La lecture et l'observation des clichés déclenchent un rapport intertextuel avec une figure historique majeure qui renvoie le lecteur à un contexte socio-historique précis⁵⁹⁴ au moyen d'une citation, celle-ci dialoguant également avec le portait « Trotsky en Coyoacán » de Manuel Álvarez Bravo du chapitre trente-cinq. En effet, Léon Trotsky s'est exilé au Mexique où il a continué à militer pour le communisme et la révolution internationale. La rencontre des références photographiques, littéraires et socio-historiques montre comment le(s) personnage(s) s'inscri(ven)t dans une réalité et se renouvellent au fil de la création⁵⁹⁵. Les références à des figures politiques, littéraires, historiques universellement connues, convoquent chez le lecteur des parallèles entre les lectures et les actes des héros et leurs actes.

Le recours à l'intertexte est omniprésent et dans certains chapitres, il est présenté de manière ostentatoire : les citations en incise sont encadrées par des espaces, notamment dans ceux consacrés à la guerre civile espagnole.

4.2.2 La guerre civile en voix

Dans *Tinísima*, outre les photographies, il est possible de reconstruire toutes les étapes du conflit grâce à l'enchâssement d'extraits dessinant une poétique du déjà-dit, revendiquée par Emilio Pacheco : « Lo que leemos es tan nuestro como lo que escribimos »⁵⁹⁶. Selon Bakhtine, le dialogisme ne peut pas avoir lieu dans l'espace de la poésie, c'est pour lui un genre monologique étant donné que l'auteur y exprime ses états d'âme. Ce n'est plus vraiment le cas dès le XX^{ème} siècle, notamment avec la poésie conversationnelle étatsunienne (Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot entres autres) et hispano-américaine (Pablo Neruda, Nicanor Parra, Ernesto Cardenal) qui font entendre une multitude de voix et de langues, la langue poétique puisant sa matière dans la langue orale et l'intertexte.

Dans *Tinísima*, le déroulement de la guerre civile nous est présenté par l'alternance de témoignages, d'expériences variées, entrecoupés par des textes cités en vers. Cette

⁵⁹⁴ Le lecteur n'est pas surpris, puisqu'il aborde les œuvres littéraires à partir d'un « horizon d'attente », à savoir d'un ensemble de codes et de conventions culturelles spécifiques à son époque. Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire* (1982), Paris, Gallimard, 2017, (intro VIII).

⁵⁹⁵ Ces changements au fil de la narration seront étudiés plus en détail au chapitre trois, notamment pour le personnage de Tina Modotti.

⁵⁹⁶ José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era, 1990, p. 10.

juxtaposition du texte poétique avec les événements prosaïques dits par la prose, favorise la rencontre de deux écritures, et qui parfois se fondent et se confondent. Elena Poniatowka partage la conviction de Thomas Stearns Eliot selon laquelle « [...] la poesía no puede permitirse perder contacto con el cambiante lenguaje del intercambio corriente », et que « la música de la poesía, entonces, debe ser una música latente en el habla común de su tiempo »⁵⁹⁷. La voix narrative convoque d'abord des slogans cités entre guillemets « “Es mejor morir de pie que vivir de rodillas”, “No pasarán.” “Más vale ser la viuda de un héroe que la mujer de un cobarde.” » (T, 430) puis adopte la langue du moment, ce qui fait le quotidien des Espagnols, des Madrilènes. Ensuite, les guillemets annonçant le texte cité disparaissent, ainsi se poursuit l'extrait :

Que ninguno apague la radio; permanezcan con el aparato prendido de día y de noche, Radio Madrid les dirá que hacer, Radio Madrid es el único camino en medio de la confusión (T, 430)

Cette phrase peut être considérée comme un « écho » intertextuel, c'est-à-dire une réminiscence des bulletins radiophoniques de l'époque.

4.2.3 La guerre civile en vers

Les recours fréquents à l'intertexte permettent une pluralité de niveaux de lectures dans la mesure où sont livrés d'autres points de vue, sentiments, réactions d'artistes ayant vécu la guerre civile. Au chapitre vingt-cinq, sous la date du 9 septembre 1936, nous pouvons lire que « *Milicia Popular* confirma la noticia. Federico García Lorca, gran poeta de España y del mundo, ha sido asesinado a los treinta y ocho años por los facciosos en Granada »⁵⁹⁸ (T, 440). Cette triste nouvelle, dénuée de pathos, telle qu'elle apparaîtrait dans une chronique, est relayée par le poème d'Antonio Machado *El Crimen fue en Granada*⁵⁹⁹. C'est une autre forme de témoignage à travers la poésie :

Se le vio, caminando entre fusiles
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle a la cara.
Todos cerraron los ojos;

⁵⁹⁷ Thomas Stearn Eliot, *Sobre poesía y poetas* (1957), tr. Marcelo Cohen Barcelona, Icaria Editorial, 1992, p. 26 et p. 29.

⁵⁹⁸ Cf. Ian Gibson, *The assassination of Federico García Lorca*, Harmondsworth, Penguin Books, 1983.

⁵⁹⁹ Le titre n'est pas mentionné dans le roman, seulement le nom du poète dans le paragraphe qui suit. Il a été composé en octobre 1936.

Rezaron : ¡ ni Dios te salva !
 Muerto cayó Federico
 – sangre en la frente y plomo
 en las entrañas –.
 Que fue en Granada el crimen
 sabed – ¡ pobre Granada ! –, ¡ en su Granada ! (*T*, 455)

Ce poème figure dans la sous-partie « 11 de octubre de 1936 » et dénonce l'exécution du poète espagnol près de Grenade par les milices franquistes. Comme Antonio Machado, l'écrivaine dénonce les crimes de guerre en intercalant un avant-texte connu et emblématique de la guerre civile espagnole. Ce poème vilipende les bourreaux et les couards qui ont assassiné le poète andalou et l'instance narrative, en indiquant les lectures du personnage de Tina Modotti, rend compte à la fois de l'émotion qu'elle ressent face à la mort du vieillard blessé dont elle s'occupait et de ce sentiment d'injustice générale face à l'impunité des crimes de guerre.

L'évocation de la guerre civile se prolonge par l'insertion d'un poème de Rafael Alberti :

22 DE JULIO DE 1937

Rafael Alberti publica en la revista *Mono Azul* :
 Anarquistas, ugetistas,
 socialistas, comunistas nos ha llegado la hora
 de abrazarnos como hermanos
 y decir todos a una :
 todos somos proletarios
 y como tales que somos
 no debemos separarnos. (*T*, 535)

Le ton du poème traduit un moment historique difficile, où les guerres intestines entre communistes, anarchistes et trotskistes font rage, par conséquent Rafael Alberti appelle à l'unité. Nommer les poètes les implique indéfectiblement dans l'H/histoire et revendique la volonté de témoigner à plusieurs (auteur, narrateur et textes cités). Comme à son habitude, Elena Poniatowska cherche à présenter une vision la plus complète possible de l'Histoire, et des voix des vaincus.

D'autres passages mis en lumière ne font pas référence à des poèmes mais à des chants. Le ton du texte joue sur une référence musicale, puisque l'arrivée des Brigades Internationales est décrite en chanson. Comme tous les chapitres, le vingt-huitième s'ouvre sur une photographie, « Brigadas Internacionales en la Casa de Campo de Madrid », qui est immédiatement suivie de l'extrait suivant – mis en exergue par son indexation matérielle dans l'espace graphique – :

Con Líster y Campesino
 Con Galán y con Modesto

Con el comandante Carlos
No hay miliciano con miedo. (*T*, 493)

Il s'agit d'un des cinq couplets de la célèbre chanson « Himno del quinto Regimiento ». C'est la seule citation qui apparaît avant la date (2/01/1937) et au vu de sa position dans la page, cet ensemble de quatre phrases ont vocation d'épigraphe. Un premier dialogue est noué entre cet extrait et le cliché de Robert Capa qui montre les volontaires des Brigades Internationales. La XI^e Brigade, la première à s'être engagée, arrive à Madrid le sept novembre et cet extrait d'une chanson populaire qui vante le Cinquième Régiment des Milices Populaires⁶⁰⁰ traduit la place importante que revêt le chant dans le quotidien des bataillons. Ensuite, l'échange entre le passage cité en exergue et le corps du texte se produit dès la quatrième phrase⁶⁰¹, par la répétition des noms propres⁶⁰², notamment celui du Commandant :

Carlos Contreras festeja las coplas, bromea ; promueve coplas para burlarse de las victorias del enemigo y romanceros y estribillos para después de la batalla. Todo con tal de animar a sus hombres. Dice que la poesía es sensibilizadora :

Con las bombas que tiran
los aviones
se hacen las madrileñas
tirabuzones⁶⁰³ (*T*, 493-494)

Le narrateur tisse un substrat poétique intense en accumulant les citations et en liant chants et poèmes : en épigraphe, en exergue et dans le texte⁶⁰⁴ qu'il accentue par les répétitions du champ lexical de la poésie : « festeja las coplas, [...] ; promueve coplas [...] romanceros y estribillos [...] la poesía es sensibilizadora » (*T*, 493), faisant écho à la thématique du chapitre qui martèle la prégnance de la poésie sur les champs de bataille. Les chansons évoquées dans le texte font allusion à l'héroïsme et à la bravoure des soldats (notamment du V^e régiment) mais aussi des civils à travers la chanson ci-

⁶⁰⁰ Ce Régiment a été créé par le Parti Communiste Espagnol et les Jeunesses Socialistes Unifiées ; c'est un corps militaire composé de volontaires de différents horizons politiques qui devient le corps d'élite du camp républicain pendant la guerre civile espagnole.

⁶⁰¹ « Cada vez más, los asuntos se centralizan en el comandante Carlos Contreras, comisario político [...] » (*T*, 493)

⁶⁰² Il a déjà été question de Líster (*T*, 475, 484) puis (*T*, 558, 635) et de Galán (*T*, 424, 443) puis (*T*, 560).

⁶⁰³ « En Cádiz, el ejército napoleónico no pudo pasar. [...] Una de las principales causas de que el pueblo gaditano no temiera al ejército francés fue el poco éxito que tuvieron sus bombardeos. Esto se convirtió en vox populi hasta el punto de que las calles empezaron a cantar la siguiente letra: “Con las bombas que tiran/ los fanfarrones/ se hacen las gaditanas/tirabuzones” ». [...] Lo de los tirabuzones era tal cual. Y es que el plomo era usado por las mujeres gaditanas como pinza para rizarse el cabello.

<https://feminismoandaluz.wordpress.com/2017/10/10/con-las-bombas-que-tiran-los-fanfarrones-se-hacen-las-gaditanas-tirabuzones/>.

⁶⁰⁴ Grita convencido como José Hernández : « ¡ Madrid será la tumba del fascismo ! » (*T*, 494).

dessus ; renseignant sur la ferveur populaire⁶⁰⁵. La narration est une mosaïque où s'entremêlent divers moyens d'expression et dans laquelle se juxtaposent les voix. Dans la suite du récit, le narrateur revient sur la création du V^e Régiment que le Commandant « no se cansa de relatar » :

El 18 de Julio
En el patio de un convento
El partido comunista
fundó el Quinto Regimiento. (*T*, 494)

Le narrateur ne le mentionne pas, mais en réalité, il s'agit des premières phrases de la chanson citée en épigraphe, « Himno al Quinto Regimiento ». La voix du Commandant et celle des combattants ne font qu'un. C'est par ailleurs, également en chanson et en vers, que se sépareront les derniers défenseurs de la cause républicaine :

Su semblante, sin embargo, orgulloso ; ya todo está perdido, a cantar amigos. Sonríen, el corazón les pesa ; sonríen, el corazón va haciéndoseles liviano ; sonríen, vuelven a entonar la misma canción :

Mañana dejo mi casa,
dejo los bueyes y el pueblo.
¡ Salud ! ¿ Adónde vas, dime ?
– Voy al Quinto Regimiento.

Caminar sin agua, a pie.
Monte arriba, campo abierto.
Voces de gloria y de triunfo.
– Soy del Quinto Regimiento.

Con el quinto, quinto, quinto,
con el Quinto Regimiento
con el comandante Carlos
no hay miliciano con miedo. (*T*, 562)

Le narrateur précise qu'il est question de la même chanson – sans jamais en avoir mentionné la source –, et comme à son habitude, Elena Poniatowska a fabriqué un centon⁶⁰⁶ au moyen de plusieurs morceaux : les deux premiers couplets entonnés sont les deux strophes du poème de Rafael Alberti « Soy del Quinto Regimiento » et le dernier couplet, qui a un vers en commun avec l'épigraphe du début du chapitre, est un extrait de l'« Himno al Quinto Regimiento » que l'auteure a remanié légèrement

⁶⁰⁵ Cette chanson était scandée dans les rues par le peuple espagnol.

⁶⁰⁶ Les deux sens du substantif « centon » épousent parfaitement ce travail d'assemblage que réalise notre auteure. Voir <http://www.cnrtl.fr/definition/centon> :

A.– *Vx*. Étoffe ou vêtement fait de plusieurs morceaux de couleurs différentes (*cf.* Chesn. 1857).

B.– *P. anal.*

1. *LITT.* Pièce de vers ou de prose composée de passages empruntés à un ou à plusieurs auteurs. *Un centon d'Homère, un centon de Virgile.*, Ouvrage tout composé de vers tirés d'Homère, de Virgile (*Ac.* 1798–1878).

puisque les derniers vers sont « Con el quinto, el quinto , el quinto/ Con el quinto regimiento, /Madre yo me voy al frente, para la línea de fuego ». C'est bien la preuve que l'intention du texte est de mettre en lien différents matériaux : l'épigraphe, la photographie et la citation) ; ici par le biais de la répétition « con el comandante Carlos / no hay miliciano con miedo ». Elena Poniatowska a scindé l'hymne en trois parties pour décrire trois moments différents. Le moment est empreint d'une intense émotion car les hommes défilent pour la dernière fois et chantent, le cœur gros, une chanson qui initialement les a rapprochés, mais qui, à présent, traduit leur séparation et la défaite des Républicains.

À nouveau sous la forme poétique enchâssée dans le récit, l'auteure nous livre un témoignage direct, celui du poète espagnol Pedro Garfias Zurita (qui appartient à la génération de 27) qui doit, suite à la guerre civile dans laquelle il est activement engagé, s'exiler à bord du bateau français *Sinaia* dans le premier contingent des mille huit cents Espagnols expulsés de leur patrie⁶⁰⁷.

– « Pedro Garfias escribe :
Pueblo libre de México :
como en otro tiempo por la mar salada,
te va un río español de sangre roja,
de generosa sangre desbordada;
pero eres tú esta vez quien nos conquista
y para siempre. (T, 594)

Le titre, *Entre España y México. A bordo del Sinaia* (1939), n'est pas précisé dans le roman, mais l'analogie avec la Conquête est évidente. Ce poème emblématique de l'exil espagnol a été composé à bord du bateau qui le mène au Mexique et rappelle que ce pays a été la terre d'accueil de ceux qui ont fui le franquisme⁶⁰⁸, le poète inversant les rôles entre *conquistador* et conquis.

Etonnement – car il n'est ni poète ni écrivain – c'est le personnage de Carlos Contreras qui convoque le plus les références littéraires, que ce soit sur le champ de bataille ou lors de sa captivité. Lorsqu'il est emprisonné – en mai 1940, au Mexique – dans des conditions abominables, ce sont ses connaissances et la poésie qui lui permettent de tenir : « Recita tantas veces a Machado que los celadores se lo aprenden » (T, 621).

Cuando Vidali sufre, la guerra de España se vuelve un recuerdo punzante :

⁶⁰⁷ Il a d'abord été captif dans un camp de réfugiés en France puis vécu quelque temps en Angleterre avant de rejoindre le Mexique avec ses amis León Felipe, José Bergamín et Luis Cernuda.

⁶⁰⁸ Dolores Pla Brugat, « 1939 », *Exilios. Los éxodos políticos en la historia de España, siglos XV-XX*, Madrid, Ediciones Sílex, 2007, p. 241-270.

– ... Filósofos nutridos de sopa de convento
contemplan impasibles el amplio firmamento;
y si les llega en sueños, como un rumor distante,
clamor de mercaderes de muelles de Levante,
no acudirán siquiera a preguntar ¿qué pasa ?
Y ya la guerra ha abierto las puertas de su casa.
Castilla miserable, ayer dominadora;
envuelta en sus harapos, desprecia cuanto ignora...

Vocea a Alberti que lo pone de buen humor :

– Tu marido mi barquera,
tu marido.

Que no vas a poder tú
Sin tu marido.

Llevo una pena tan grande,
Que no váis a poder tú
Ni tu marido. (*T*, 622)

Le lecteur reconnaît que la strophe introduite par un tiret et précédée de points de suspension est une citation, et, au terme de sa lecture, l'identifie comme un poème dont le vers final est assez connu. Il s'agit d'un extrait de « A orillas del Duero », tiré du second recueil de poèmes d'Antonio Machado, *Campos de Castilla*. Le poète y offre une vision très subjective des paysages de la Castille et dénonce le retard et la pauvreté de cette région. Des soixante-seize vers qui composent le texte premier, Carlos Contreras n'en récite que six – les vers 61 à 67 – qui expriment son désarroi face à la situation en Espagne. Il déplore l'indifférence et la passivité des Espagnols face à leur Histoire ; évidemment, les « filósofos nutridos de sopa de convento » ne sont pas les mêmes que ceux auxquels Machado fait allusion. Cet excès mélancolique est contrebalancé immédiatement, par la chanson de Rafael Alberti, qui n'est pas nommée, ayant pour titre « Aranda de Duero ». Il semblerait que le choix d'unir les deux textes dans le récit ne tienne qu'à la résonance du mot « Duero », qui se trouve uniquement dans l'imagination et les références culturelles de l'écrivaine (l'action se situe en Espagne, plus précisément au Nord-est de la péninsule) puisque nulle part dans le récit ne sont mentionnés les titres des poèmes. L'auteure favorise des « poèmes-rencontres » bien que ces citations soient discordantes tant au niveau du ton et du rythme que du thème.

Les membres de cette communauté ont partagé une même expérience vitale, celle de l'exil. Leurs témoignages sous forme poétique créent un lien entre eux et la communauté culturelle et linguistique à laquelle ils appartiennent.

4.2.4 Alice au pays des surréalistes

Dans *Leonora*, certains motifs narratifs rapprochent et relient les artistes. Le discours et les actes du personnage de Leonora sont traversés par des allusions exploitées non par le personnage, mais par la voix narrative. Le texte invite le lecteur à décoder ces allusions et leur repérage est un des plaisirs de la lecture du texte poniatowskien. Au moment où Leonora se demande : « – ¿Y Alicia dónde está ? Porque creo que yo caí en el mismo agujero sin fondo » (L, 189), c'est au lecteur de faire le lien avec le classique des lettres anglaises et de la littérature mondiale, *Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles*⁶⁰⁹. Comme Alice, Leonora a chuté et s'est retrouvée seule au milieu de portes verrouillées ; dans la version d'Elena Poniatowska, ce n'est plus un terrier, mais un asile. On retrouve le phantasme du jardin et ce n'est pas une clé en or, mais sa lucidité, qui lui permettra d'accéder à la suite de ses épisodes. Dans *En bas* comme dans *Leonora*, c'est quand elle va « en bas » que Leonora recouvre sa lucidité :

Le señala la puerta por la que entran cada mañana el padre y el hijo, y allá, en el fondo, el mejor de los pabellones, el más moderno, el de la convalecencia, el que todos llaman Abajo, porque es la puerta a la libertad. (L, 189)

Leonora regorge d'allusions à la folie (comme en témoigne la scène surréaliste dans le café de Fonfon), et comme dans l'histoire de Lewis Carroll, du récit émane une atmosphère de rêve grâce aux nombreuses invraisemblances et à l'absurde comme le fait que Leonora parle à un animal anthropomorphe dans « Lapins Blancs » qui est naturellement un clin d'œil au conte de Lewis Carroll. L'intertextualité se joue sur des touches qui visent à déclencher le rapport avec d'autres textes, des situations fantaisistes ou l'utilisation du prénom Alice. La référence à ce prénom n'est pas l'apanage de Leonora Carrington instaurant un dialogue avec d'autres artistes⁶¹⁰.

Alors qu'il est emprisonné à Les Milles, Max Ernst peint *Alice en 39* qui est « un cuadro parecido a los iconos de los ortodoxos rusos. En él revive Leonora entre los

⁶⁰⁹ Lewis Carroll, *Alice's adventures in Wonderland* (1865), London, Penguin Books, 1998. Voir aussi la suite des aventures : Lewis Carroll, *Through the looking-glass, and what Alice found there* (1876), London, Penguin Books, 1998.

⁶¹⁰ René Magritte titre un de ses tableaux *Alice au pays des merveilles* (1945), Alice Rahon : « Autoportrait en Alice au pays des merveilles » (1951).

árboles » (*L*, 156). Dans sa production picturale, Max Ernst associera une seconde fois la figure d'Alice à Leonora Carrington dans *Alice en 1941*⁶¹¹. Il y a, bien entendu, une cohérence entre les clins d'œil à des œuvres de références allographes comme celle de Lewis Carroll, la biographie de Leonora, qui est indéniablement une personnalité surréaliste tissant de la sorte un solide lien entre les arts et constituant un hymne à cette période.

Le texte transcende ses propres frontières génériques et discursives et, à travers son fort ancrage intertextuel et sa démarche intermédiaire, il transmet un héritage culturel, dévoilant ainsi la conception que le récrivain se fait de la littérature. La modification ou l'emprunt d'un texte premier, soit dans le cadre d'une écriture autographe comme nous l'avons montré soit par le biais d'une réécriture allographe donne lieu à un retour sur un déjà-lu – de l'auteure – et à un dialogue avec des textes hétéroclites d'auteurs variés, et quelle que soit la forme qu'elle revêt – allusion, thématique, hommage, traduction, citation –. Elena Poniatowska crée et (ré)agence un vaste monde littéraire à l'intérieur de ses textes qui révèle une conception « ouverte »⁶¹², dialogique et ludique de la littérature.

⁶¹¹ Le nom d'Alice reviendra ensuite dans d'autres titres du peintre allemand : « Pour les amis d'Alice » et « Pour Alice et ses amis », « Présence d'Alice ».

⁶¹² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

TROISIÈME PARTIE

**La fabrique des personnages :
les femmes artistes
de la fiction poniatowskienne**

[La femme] n'a d'autre vocation que l'amour ; ceci ne constitue aucune infériorité puisque la vocation de l'homme est aussi l'amour. Cependant, on aimerait savoir si pour elle aussi l'amour est clé du monde, révélation de la beauté ; trouvera-t-elle cette beauté dans son amant ? ou dans sa propre image ?⁶¹³

Elena Poniatowska crée un univers fictionnel qui prend en compte avec fidélité les voix de l'ensemble des acteurs ainsi que le contexte historique dans lequel ils s'inscrivent, mais l'auteure se distingue particulièrement par son approche introspective de la femme et de la féminité. Loin d'être considérées comme les victimes d'une société androcentrée, les protagonistes sont cette fois le produit de leurs choix, ce que nous considérons comme une approche novatrice concernant ces femmes-personnages. Nous verrons comment la trajectoire personnelle de ces trois femmes, confrontées à l'androcentrisme sociétal ambiant, sera assumée, voire revendiquée sur le plan personnel mais aussi artistique, inaugurant une nouvelle corporéité féminine – comprise ici, comme un au-delà du simple corps, une dimension constitutive de l'essence même de ces femmes –.

Une liberté de penser (la société), d'agir (en tant que créatrice artistique) et même d'aimer (dans leur relation sentimentale affranchie du diktat machiste) sera le théâtre d'actes d'évitement, de déviance. Ces femmes s'inscrivent dans une opposition – sans nécessairement participer et alimenter un véritable mouvement – à l'entité créatrice masculine, sous l'aspect d'une contestation à cette forme de domination hégémonique que représentaient les hommes artistes.

Mais plus encore, nous tenterons de déceler dans l'écriture d'Elena Poniatowska, comment ces femmes ont finalement décidé de s'attaquer au principe même de liberté. C'est en refusant cette forme de soumission que ces femmes adoptent ce que nous pourrions qualifier de résistance, plutôt que d'une opposition frontale. Ces femmes semblent davantage s'inscrire dans une subversion refusant l'altercation, tout en préservant leur intention de refuser le système dans son fonctionnement androcratique. Il s'agirait moins d'une contestation dénonçant un ennemi particulier que d'un abandon assumé des normes masculines dans un désir, cette fois, revendiqué de se libérer du système en place.

⁶¹³ Simone de Beauvoir, « Breton ou la poésie », *Le Deuxième sexe*, t. I, *Les faits et les Mythes* (1949), Paris, Gallimard, coll. « Folios essais », 1976, p. 375.

Elena Poniatowska, dans ses procédés d'écriture ne s'inscrit-elle pas elle aussi dans la même intention subversive que ces femmes qu'elle illustre ?

À travers l'écriture, les personnages de Tina Modotti et Leonora Carrington dépassent leur statut de femmes d'artistes pour devenir des femmes artistes. Ainsi, l'auteure prend le parti d'aborder la biographie de deux sujets qui ont assumé cette liberté à plusieurs niveaux. En tant qu'artistes, elles manifestent une volonté similaire de s'imposer car elles veulent jouir d'une reconnaissance et d'une notoriété personnelle sans demeurer dans l'ombre de leurs illustres compagnons⁶¹⁴. Nous nous interrogerons sur la/es nouvelle/s représentation/s des femmes remarquables que souhaite livrer l'auteure. Lorsqu'elle évoque les femmes exceptionnelles, elle les décrit ainsi :

Lupe Marín inaugura esa forma libérrima de decir las cosas [...]. Hay otras mujeres rebeldes importantes para la vida cultural del país. Se puede decir que Leonora Carrington, aunque muy inglesa, muy celta también, representa algo esencial del México profundo, el México que no se deja, el anticonvencional⁶¹⁵.

Les romans pourraient alors être envisagés comme une vision d'une société conventionnelle qui assujettit les femmes, dans laquelle Lupe Marín et Leonora Carrington notamment seraient les figures de proue d'une opposition à certaines valeurs et conventions défavorables aux femmes.

1. Les femmes et leur position dans la société

Linda Wagner-Martin⁶¹⁶ affirme que le fait d'aborder la vie intérieure d'un personnage permet d'étudier le traitement des stéréotypes, c'est-à-dire le comportement approprié qu'une femme devait adopter à une époque et dans une société données. La femme mexicaine évolue dans un système phallocrate dans lequel les valeurs sont érigées par les hommes, pères, maris ou amants ; nous observons la même dynamique dans les trois romans.

⁶¹⁴ « [...] no es como si no existieran, pero es como si son siempre las amantes de... las esposas de... las queridas de él ». Annexe, 8, p. XXVIII.

⁶¹⁵ Elena Poniatowska, « A propósito de *Tinísima* », *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 1 invierno 93-94, p. 35.

⁶¹⁶ Linda Wagner-Martin, *Telling Women's Lives : The New Biography*, New Brunswick, NJ : Rutgers UP, 1994, p. 18.

Le système de fonctionnement de la société, jusqu'à une époque assez récente, communément appelé patriarcat, est basé sur des pactes implicites comme « le contrat de genre » qui régule le rôle des hommes et des femmes et dans lequel la position de la femme est inférieure à celle de l'homme, la première n'ayant pas de voix ni de pouvoir de décision⁶¹⁷. Comme l'indique entre autres Mary Evans⁶¹⁸, le rôle de la femme est limité dans la sphère publique ou privée. Dans cette dernière, l'homme exerce le pouvoir que lui accorde le patriarcat et les femmes sont reléguées aux tâches ménagères et considérées comme bonnes à élever des enfants. Dans les pays de langue anglaise, le terme de patriarcat est concurrencé dans les études féministes par le concept de genre ou de système de genre, ces trois termes ne désignant pas des attitudes individuelles (comme le sexisme ou le machisme) mais « un système total qui imprègne et commande l'ensemble des activités humaines, collectives et individuelles »⁶¹⁹. Les sociétés reconnaissent les différences biologiques entre un homme et une femme et le concept de genre est une construction culturelle et sociale qui varie en fonction du contexte.

1.1 Être femme : des contraintes

Nous proposons de repartir de certaines idées de base exposées par les travaux de philosophes ou sociologues féministes. Le sexe relève du biologique et le genre du social. Les théories féministes différencient le terme de *female* et celui de *feminine*⁶²⁰ : *female* définit la condition physique du genre alors que *feminine* décrit les caractéristiques qu'une femme devrait avoir, qui varient selon le contexte culturel⁶²¹. Les sociétés assignent aux sexes des fonctions variées et le genre s'exerce dans deux champs fondamentaux : la division socio-sexuée du travail et des moyens de production et l'organisation sociale du travail de procréation. Les autres aspects du genre – différenciation de vêtements, comportements et attitudes physique et psychologique –

⁶¹⁷ Cf. par exemple Eva Löfquist, *Mujeres que escriben, mujeres que leen : Escrituras y lecturas desde una mirada de género*, Lund, Studentlitteratur, 2008.

⁶¹⁸ Mary Evans, *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*, Madrid, Minerva Ediciones, 1997, p. 45-48.

⁶¹⁹ Hirata Helena Sumiko, Laborie Françoise, Le Doaré Hélène, Sénotier Danièle, *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2004, p. 159.

⁶²⁰ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 106.

⁶²¹ Judith Butler affirme dans son ouvrage *Gender Trouble* (1990) que le concept de l'identité de genre est une constante dans le débat du féminisme. Elle met en avant l'idée que le genre se construit socialement au travers de pratiques. Considérer qu'il est une construction sociale permet d'imaginer que ce genre peut être construit différemment, autrement dit qu'il réside dans cette construction performative une possibilité de subversion.

sont les conséquences de cette différenciation sociale⁶²². Le positionnement de Simone de Beauvoir (qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de l'étude de *Tinísima*) s'appuie sur une posture féministe marxiste qui prétend que la situation des femmes ne changera qu'avec une transformation de la société et la lutte des classes sociales. La femme ne doit plus dépendre de l'homme, mais elle doit d'abord prendre conscience que tout dans la société l'y oblige.

Certaines femmes désireuses d'accéder à une pseudo liberté, à l'instruction, doivent contourner les règles de cette société patriarcale pour parvenir à leurs fins. Prenons pour exemple la trajectoire d'une grande figure de la littérature mexicaine du XVII^{ème} siècle, Sor Juana Inés de la Cruz, dont les choix de vie ont été conditionnés par ce que la société exigeait des femmes. Dans « Réponse a Sor Filotea de la Cruz », Sor Juana explique les raisons qui l'ont poussée à entrer au couvent :

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado de cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación⁶²³.

Dans son essai *Sor Juana Inés o las trampas de la fe*, Octavio Paz confirme que cette décision était « sensata, consecuente con la moral de la época y con los usos, costumbres y convicciones de su clase »⁶²⁴. La jeune Juana de Asbaje n'avait que deux possibilités : se marier ou entrer au couvent, pour jouir de sa liberté intellectuelle⁶²⁵. Selon l'interprétation d'Octavio Paz, l'époque est fondamentale pour comprendre cette décision, puisque c'est la société qui fixe les règles de la conduite des femmes et l'exercice de leur liberté.

Pour en revenir à nos romans, nous analyserons comment se positionnent les trois personnages féminins dans la société. Nous nous demanderons également si ou comment les héroïnes parviennent à déjouer les obstacles qui se dressent sur leur chemin pour devenir des artistes, des femmes indépendantes puisque « on ne naît pas femme on le devient »⁶²⁶.

⁶²² *Dictionnaire critique du féminisme*, op.cit., p. 205.

⁶²³ Sor Juana Inés de la Cruz, « Respuesta a Sor Filotea de la Cruz » (1691), *Obras escogidas*, Barcelona, Bruguera, 1968, p. 496.

⁶²⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 156-157.

⁶²⁵ Elle dit plus loin : « Volví (mal dije, pues nunca cesé); proseguí, digo, a la estudiosa tarea (que para mí era descanso en todos los ratos que sobraban a mi obligación) de leer y más leer, de estudiar y más estudiar, sin más maestro que los mismos libros ».

⁶²⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. II, *L'expérience vécue* (1950), Paris, Gallimard, p. 13.

Avant de détailler le parcours de chacune, nous souhaiterions apporter deux précisions pour nuancer les propos de nombreux critiques qui désignent Leonora Carrington et Tina Modotti comme des femmes atypiques et exceptionnelles par rapport à l'époque dans laquelle il leur a été donné de vivre. L'accent a souvent été mis sur la vie libertaire qu'elles ont menée et qui détonne dans cette société androcentrée et machiste. Le Mexique des années vingt est assurément très conservateur et traditionnel ; la place de la femme est à la maison, elle est constamment reléguée à l'espace privé. Lors d'une réflexion conjointe sur la splendeur de la culture nationale des années vingt et sur la place de la femme dans l'art, Carlos Monsiváis et Elena Poniatowska constatent, quand ils évoquent la vie de Tina Modotti, que :

Era singular que una mujer y un hombre vivieran, sin estar casados, bajo el mismo techo [...]. Menos en la calle como lo hacía, y saliera en la noche sola, a los lugares de moda [...] ¿quién era esa desfachatada ? Claro, era extranjera, como todas las que vienen a hacer en México lo que no les permiten en su país [...] Asolearse desnuda en el techo era el colmo de la provocación⁶²⁷.

Tina Modotti enfreint les règles de bienséance puisqu'elle vit avec Edward Weston qui est encore marié et se rend seule à des fêtes ; en d'autres termes, elle mène l'existence qu'elle s'est choisie et transgresse les codes en vigueur. En effet, la vie maritale n'est pas tolérée, les déplacements dans l'espace public sont normés : « [l]as que van solas, o son de edad avanzada, o esposas o viudas. Las niñas necesitan compañía »⁶²⁸. Chaque mouvement, attitude sont régis par des normes strictes. En ce sens, Tina Modotti est hors-norme. Pourtant il est fondamental de préciser que c'est son statut d'étrangère qui lui permet d'échapper à des représailles ou à un rejet total de la société puisqu'elle vit certes au Mexique, mais dans un microcosme cosmopolite, tout comme Leonora Carrington.

Même si ces jugements sont enracinés dans les mentalités profondément paternalistes, une transformation s'est amorcée au sein de la société mexicaine à la suite du mouvement révolutionnaire. La femme mexicaine s'est vu attribuer un nouveau rôle, une nouvelle façon de participer à la vie sociale⁶²⁹ qui a favorisé un changement idéologique en faveur d'une émancipation féminine. Le comportement plus revendicatif

⁶²⁷ Ricardo Milla, « Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska. La revolución y el renacimiento », Revista española *Matador*, p. 63-68.

⁶²⁸ Francisco Zarco, « Los transeúntes », *Escritos literarios*, p. 167, cité par Vicente Quirarte, « Retrato de mujer con ciudad (1851-1957) », *Historia de las Mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México Secretaría de Educación Pública, 2015, p. 299.

<https://inehrm.gob.mx/work/models/inehrm/Resource/1484/1/images/HistMujeresMexico.pdf>

⁶²⁹ Elena Poniatowska a d'ailleurs traité des *soldaderas* qui se joignent aux forces militaires.

et libertaire des femmes est donc davantage dans l'air du temps et ne revêt pas un caractère aussi étonnant que certains le laissent entendre. Selon Vicente Quirarte, cinq femmes⁶³⁰ incarnent ce changement ; quatre sont mexicaines : Carmen Mondragón (1893-1978) qui deviendra Nahui Olin; Antonieta Rivas Mercado⁶³¹ (1900-1931); Frida Kahlo (1907-1954), Clementina Otero⁶³² (1911-1996) et la dernière est italienne, Tina Modotti (1896-1942). À cette liste, nous souhaiterions ajouter une Anglaise, Leonora Carrington (1917-2011). De la même façon, en Angleterre :

Para 1928, toda mujer mayor de veintiún años había adquirido el derecho al voto, los jóvenes se empeñaban en divertirse a toda costa con su música, alcohol y el rompimiento de barreras sociales que escandalizaba a sus padres⁶³³.

Le désir de liberté et les attitudes de Leonora Carrington ne sont donc pas si singuliers, elle suit la tendance. Cependant, afin que le personnage correspondant dans la fiction ait une aura particulière, l'auteure ne compare volontairement son attitude libertaire et provocatrice qu'à celle de jeunes aristocrates qui se fondent dans le moule de la société androcentrique, contrastant ainsi avec chacune des réactions de Leonora. Ainsi, à travers la description de la position des héroïnes dans l'espace social, Elena Poniatowska livre ce qui est au cœur de sa création romanesque : le parcours de ces trois femmes menant à l'émancipation hors des diktats sociétaux et de la dépendance à la figure masculine. Nous nous attacherons donc maintenant à explorer la subversion manifestée par les héroïnes fictionnelles qui nous intéressent, en écho avec le contexte socio-historique évoqué, afin d'apprécier comment l'auteure mexicaine fait de ses personnages féminins des figures de revendication et de protestation.

⁶³⁰ Il les appelle *el quinteto*: « El quinteto son cuatro mexicanas y una italiana que vivió, amó, murió y yace bajo suelo mexicano. Además de la libertad que les otorgaba anticipadamente su espíritu creador, sus condiciones de formación y educación fueron particulares » (Vicente Quirarte, *op. cit.*, p. 306).

⁶³¹ María Antonieta Rivas Mercado Castellanos était une intellectuelle mexicaine, écrivaine, féministe et mécène.

⁶³² Actrice mexicaine qui fait partie des pionnières du théâtre mexicain d'avant-garde. Elle a fait partie du groupe « Los Contemporáneos ».

⁶³³ Beatriz Mariscal, « Los fantasmas de la libertad : Leonora Carrington según Elena Poniatowska », *Revista de la Universidad de México*, n°106, diciembre 2012, p. 65.

1.2 Les parcours individuels vs les stéréotypes

1.2.1 Leonora Carrington : s'affranchir

A lo largo de la vida deshacerse de Dios, de las convenciones, de Max, de Renato, de Chiki, de Edward, de Álvaro ha sido duro. (*L*, 493)

1.2.1.1 Un rôle prédéterminé

Le récit de *Leonora* est linéaire, la voix narrative raconte la vie de Leonora Carrington de son enfance à l'âge adulte, ce qui permet d'apprécier la construction de son identité et de sa personnalité d'abord dans sa sphère familiale, puis au contact des autres dans la sphère publique. Nous verrons que pour se construire, Leonora questionne les structures basiques comme la famille, la religion, l'éducation ou la société.

Le rôle de Leonora dans la société est prédéterminé depuis sa naissance par son statut social. Dès le premier chapitre, l'auteure donne une indication sur la personnalité de la petite fille puisque le titre⁶³⁴, « La niña amazona », nous semble être une allusion à son identification avec le cheval autant qu'un trait de sa personnalité. Une amazone est « une femme qui monte à cheval » et aussi, au sens figuré, une « femme à l'âme ou aux allures viriles »⁶³⁵. La jeune Leonora sait monter à cheval et est une guerrière, non pas dans le sens militaire, mais plutôt idéologique puisqu'elle se bat contre l'éducation qui lui est imposée, en lien avec sa classe sociale. Issue d'une riche famille aristocratique britannique, Leonora doit apprendre son rôle de jeune fille de la bonne société : « Soy la única que tiene que practicar el piano durante horas, lavarme todo el día, cambiarme de ropa a cada rato y dar las gracias por todo » (*L*, 19). Elle suit des leçons de piano, des cours de français et de bonnes manières afin de respecter les convenances et le rôle assigné aux femmes, comme le lui rappelle son père :

- Leonora, la formación de las mujeres es distinta a la de los hombres. A ustedes hay que educarlas para complacer
- ¡ No quiero complacer ! ¡ No quiero servir el té ! ¡ Lo único que quiero en la vida es ser un caballo !
- Eso es imposible... Y tampoco puedes ser una yegua. Sólo puedes ser tú. (*L*, 20)

⁶³⁴ Les titres des chapitres, majoritairement thématiques, selon la terminologie de Genette, ne sont pas neutres. La présence de l'auteure comme « personne biographique » est évidente. Comme nous le verrons, le choix de certains titres oriente la lecture ou tourne en dérision un aspect de sa vie (*El santo sepulcro*).

⁶³⁵ <http://www.cnrtl.fr/definition/amazone>.

À travers cet échange entre Harold Carrington et sa fille dès le début du roman, est mise en évidence la ferme opposition de la jeune Leonora au rôle qu'on attend qu'elle observe. Dans ce chapitre est répété sept fois « no / quiero » dans les dialogues de Leonora afin d'établir sa détermination. Non seulement le personnage de Leonora refuse de servir le thé mais en plus, elle veut user de son libre arbitre, pour être un cheval. Nous voyons poindre la question du masculin et du féminin puisque c'est en cheval et non en jument qu'elle veut se transformer, son père marquant doublement cette impossibilité. En se définissant comme un cheval, elle montre une volonté de perméabilité entre les genres puisqu'avec la réplique de son père, la dualité masculin féminin est rappelée, en affirmant sa féminité. Évidemment, ce désir est impossible à réaliser selon les lois rationnelles maniées et imposées par les adultes, mais tout à fait envisageable dans l'imaginaire d'une enfant de cinq ou six ans à laquelle son père ne laisse pas la possibilité de rêver. Son identification avec le cheval sera dès lors, une constante dans son œuvre picturale et scripturale, et elle est certainement imputable à cette volonté de changer d'identité, de se transformer en cet animal, un de ses alter-égo, pour échapper à son père ou à toute situation difficile.

Ce lien intime avec le cheval est patent notamment dans « La dame ovale »⁶³⁶ (1939), un conte de Leonora Carrington qui comporte nombre d'éléments biographiques. Il raconte la vie de la jeune Lucrétia et son désaccord avec son père quant à ses jeux d'enfants avec son cheval à bascule. *Leonora* reprend presque textuellement une phrase de ce conte : « *Tártaro* es mi preferido. Detesta a mi padre » (L, 15)⁶³⁷. Citons un autre exemple où l'identité animale semble être un moyen pour l'artiste d'échapper à ses obligations et qui se trouve dans un autre conte de l'écrivaine britannique : « La débutante »⁶³⁸. Il s'agit d'un conte surréaliste dans lequel une jeune fille (selon toute évidence Leonora) ne veut pas être présentée à la Cour et demande à une hyène rencontrée dans un zoo de prendre sa place au bal des Débutantes. Le clin d'œil à ce conte et le rejet du protocole de la part de la jeune fille, ainsi que son désir tout puissant de liberté, sont habilement retranscrits dans cet extrait du texte poniatowskien :

– ¿ Lo que yo quiero ser no importa nada papá ?

⁶³⁶ « La dame ovale » est le titre d'un recueil de cinq contes mais aussi le titre d'un de ces contes illustrés de sept collages de Max Ernst.

⁶³⁷ « Tartar est mon préféré, dit-elle en caressant le museau du cheval : il déteste mon père » (Leonora Carrington, « La dame ovale », *La débutante. Contes et pièces*, Paris, Flammarion, 1978, p. 33).

⁶³⁸ C'est d'ailleurs là le titre du chapitre six de *Leonora*.

Leonora desafía a su padre, que trasuda autoridad.
 – ¿ Si yo fuera una hiena, tendría que ir al baile ?
 Aun así te presentaría en la corte –concluye Harold Carrington.
 – Ojalá y me convirtiera en una hiena y pudiera gruñir, salivar, cambiar de sexo y reír frente al trono como ella. (*L*, 55)

La hyène est un autre de ses « moi » qui lui permet d’interchanger son corps, quand et comme bon lui semble. Elle s’invente une identité animale provocatrice et hybride pour se libérer de l’influence de son père qui cherche absolument à la modeler pour qu’elle soit la digne héritière de sa lignée et de sa fortune.

1.2.1.2 Harold Carrington : le père dominateur

Harold Carrington incarne le patriarcat⁶³⁹ et Leonora remet en question la figure de ce père craint par tous, qui perpétue des valeurs ancestrales, totalement dénuées de sens pour la petite fille qu’elle est :

Nadie se atreve a abrir la puerta de esta habitación [la biblioteca paterna] [...].
 – Todos me odian porque soy niña. Cuando tomo clases, mis hermanos juegan.
 – No vas a jugar juegos de hombre –responde Harold Carrington.
 – Mis hermanos y sus horribles amigos dicen que las niñas no pueden hacer lo mismo que ellos y es mentira porque yo puedo hacer todo lo que hacen. Pego tan fuerte como Gerard y dibujo caballos, dragones, cocodrilos y murciélagos mejor que Pat. (*L*, 19)

Elle s’insurge contre les différences entre ses frères et elle, contre les inégalités liées au genre (« me odian porque soy niña ») alors que son père adhère à l’éducation spécifique garçon fille et n’en démord pas, au grand dam de sa fille qui, quelques chapitres plus loin, exprime le désir de changer la mentalité de ce dernier⁶⁴⁰ qui continue cependant à marteler les mêmes principes :

– Tu manera de vivir está determinada por tu nacimiento, por la educación que te hemos dado y por tu herencia. Si te descastas, lo vas a pagar muy caro.
 – No. Papá, conozco otras formas de estar sobre la tierra. Yo no soy tu creación. Quiero inventarme a mí misma. Me voy. (*L*, 81)

Lorsqu’elle décide de partir et de prendre ses distances avec lui, elle bat en brèche les droits paternels. Ce départ est un préalable à son épanouissement comme femme⁶⁴¹, face à un père dont l’objectif principal est un bon mariage pour sa fille.

L’éducation et la discipline ne se jouent pas uniquement dans la sphère privée. L’internat dans des institutions religieuses ou l’éducation au couvent sont deux moyens

⁶³⁹ Dans les tableaux de Leonora Carrington, le patriarcat apparaît sous des figures masculines autoritaires : le père, l’amant, le médecin.

⁶⁴⁰ « Quiero transformar a mi padre [...] eso es lo que quiero, que Harold nazca de nuevo » (*L*, 65).

⁶⁴¹ Lorsqu’elle atteindra sa liberté et son épanouissement artistique, elle acceptera de renouer avec la figure paternelle après son décès, en prénommant son fils comme son grand-père.

de brider l'anticonformisme de Leonora. Face à son attitude rétive, son père l'envoie faire ses études au couvent d'où elle est sans cesse renvoyée car elle n'adhère pas à cette éducation conventionnelle. À neuf ans, elle intègre le couvent du Saint Sépulcre⁶⁴² à Chelmsford où étaient envoyées les jeunes filles de la haute société destinées à être mariées. Leonora est décrite comme une enfant fantasque : « Madre, acabo de levitar » (L, 28), solitaire : « es una paria [...] rechaza las tareas en común y se niega a jugar a la hora del recreo. Alguna asegura que la ha visto hablar sola. Tratar con ella es difícil por su personalidad ardiente » (L, 29) et elle éprouve des difficultés avec l'autorité : « A diferencia de las otras, tarda en obedecer [...] » (L, 29). Elle refuse de se soumettre à cette duplication de l'autoritarisme de son père, à ces religieuses qui exigent qu'elle se coupe les cheveux ou qu'elle écrive de la main droite et non de la gauche (comme au couvent d'Ascot⁶⁴³). Elle est finalement renvoyée parce qu'elle est : « fantasiosa y desobediente » (L, 28). Elle sera ensuite inscrite au couvent catholique de St Mary's de Ascot, mais continue de résister à l'instruction formelle adaptée à son statut socio-économique. Sa cousine, qui est élève avec elle dans cet établissement, lui donne des conseils : « [...] te iría mejor si hicieras lo que yo : obedecer » (L, 33). Celle-ci incarne ce qu'on attend d'une fille de son rang, exact opposé des convictions de Leonora (« Estoy en contra de cualquier disciplina », L, 33), qui agit comme elle l'entend : malgré les protestations de son enseignante, elle joue du violon avec une scie, elle « [f]uma escondida dentro de la falsa gruta de la Virgen de Lourdes [...] » (L, 33). Ces comportements jugés inappropriés occasionnent à nouveau son exclusion. Les exigences des institutions catholiques, extension des attendus de ses précepteurs lorsqu'elle était à la maison, semblent amplifier le rejet que l'autoritarisme de la société civile ou religieuse⁶⁴⁴ exerce sur la petite Leonora.

Déterminé et convaincu qu'il pourra soumettre sa fille et l'intégrer à la société aristocratique anglaise, Harold Carrington envoie Leonora en Italie au collège de Miss

⁶⁴² Le titre du chapitre trois, *El santo sepulcro*, ne mentionne pas que c'est le nom du couvent où elle est envoyée, cela donne le ton (cela sonne comme quelque chose d'austère, voire de mortifère) quant à la considération que la protagoniste accorde à la religion.

⁶⁴³ Le fait que le personnage de Leonora soit confronté aux mêmes contraintes dans les deux couvents induit une remise en question des méthodes qui y sont pratiquées. Elena Poniatowska semble profiter des passages de Leonora par ces institutions pour questionner l'enseignement religieux, en mettant certaines réflexions dans la bouche de l'extravagante petite fille (L, 27, 41).

⁶⁴⁴ Le personnage de Leonora conservera cette attitude provocatrice face à la religion, même à l'âge adulte. À Saint-Martin d'Ardèche, contrariée par Max, elle entre sans raison dans l'église du village et « [...] en medio del pasillo orina de pie frente al altar : – Aquí tienen su agua bendita, santos de mierda » (L, 130).

Penrose qui est : « [...] un manual de buena conducta y de *savoir faire*. Las maestras [...] enseñan a comportarse en sociedad, a ser buena ama de casa [...] » (L, 37). L'école doit être un lieu de socialisation mais elle ne fait que reproduire les schémas : on y inculque des comportements en fonction des sexes, comme le confirme Mary Evans qui explique que dans certaines, les méthodes éducatives se basent sur la présomption qu'il y a des comportements appropriés aux hommes et d'autres aux femmes⁶⁴⁵. L'éducation est présentée par la voix narrative comme un rouage de l'appareil idéologique au service de la classe sociale dominante. L'accent mis sur le caractère réfractaire de la jeune fille, cible précisément les institutions clés qui sont censées constituer la puissance de ce système : Leonora refuse qu'on l'enferme dans une classe sociale : « – Yo no soy de ninguna clase, soy un caballo » (L, 41). Elle considère la religion de manière irrévérentieuse : « [u]na tarde se pierde y Miss Penrose la encuentra sentada frente a La Anunciación de Simone Martini. – La Virgen está de mal humor, no quiere ser la madre de Dios » (L, 41), et elle est incontrôlable : « [n]adie sabe nunca lo que va a hacer ni cómo va a reaccionar » (L, 42), informe Miss Penrose à l'adresse de sa famille. Quelle que soit l'institution dans laquelle ses parents l'inscrivent, cette tentative d'enfermement et de soumission se solde par un renvoi.

Leonora rejette tout ce qui lui est imposé par sa famille et la société dans laquelle elle est censée être officiellement intronisée en tant que jeune fille à l'occasion de sa présentation à la cour du roi Georges V. Elle assiste de mauvaise grâce à la cérémonie organisée au château de Buckingham et montre ostensiblement à l'aristocratie qu'elle ne tolère pas ce conventionnalisme des hautes classes qui décident de l'intégration des jeunes filles dans la société par le mariage. Harrold Carrington pense que « una buena preparación al matrimonio salva a una mujer » (L, 36) alors que Leonora refuse ce rôle générique assigné aux femmes. Pour marquer son désaccord, elle se tient en marge de l'événement alors que tous suivent le protocole, elle décline les sollicitations des prétendants⁶⁴⁶, elle lit un roman au lieu de parader pendant le bal.

Son père essaie d'accentuer son emprise en envisageant un mariage avec le fils d'amis de la famille et resserre son autorité en martelant : « Tú eres mi hija » (L, 61), comme si la notion de propriété était inhérente aux liens familiaux. Le mariage et la maternité sont deux pierres angulaires qui participent de la sujétion de la femme. C'est

⁶⁴⁵ Evans Mary, *op.cit.*

⁶⁴⁶ « No tengo la menor intención de que me vendan al mejor postor y tampoco quiero entrar en el mercado del matrimonio [...] » (L, 60).

peut-être dans le cheminement de cette idée que le roman souligne les réticences de Leonora face à la maternité, bien vite évacuée puisque, lorsqu'elle tombe (accidentellement) enceinte, la voix narrative remarque que « Leonora no tiene ni idea de lo que es eso. Chiki tampoco, los dos se miran inquietos. [Leonora dice] – Yo no había pensado en tener hijos » (*L*, 347). Le rôle reproductif de la femme étant une construction sociale, elle n'est pas un absolu pour la protagoniste. Celle-ci n'a d'abord pas d'instinct maternel particulier, son enfant lui fait ressentir un grand bonheur⁶⁴⁷, et il devient ensuite une source d'inspiration. Finalement, loin de freiner sa production artistique⁶⁴⁸, la maternité l'accentue :

Allí está la tela, sobre el caballete, nunca se ha sentido tan productiva. [...] Leonora acepta retos fuera de lo común, su pintura es solo de ella [...] La pintora es libre [...] Leonora nunca se ha sentido tan bien. Su pintura es una celebración del nacimiento de Harold Gabriel, a quien llaman Gaby. Pinta entre desvelos, pañales y visitas al pediatra. Pinta con fervor [...] » (*L*, 353-57).

La norme sociale, qui impose à la femme le rôle de reproductrice, peut se vivre autrement, Leonora Carrington en fait l'expérience : la maternité n'avilit pas mais génère un épanouissement individuel et artistique. De la même façon, le style de vie de Leonora n'est pas classique puisque, que ce soit avec Max Ernst ou avec son futur mari Emerico Weisz, c'est elle (grâce à l'argent donné par sa mère dans le premier cas et par le fruit de son travail dans le second) qui fera vivre son couple et sa famille : « [...] todos en la casa se dan cuenta de que ella es la proveedora. A Chiki sus zapatos le quedan grandes » (*L*, 356). La voix narrative présente Chiki, comme un petit enfant et non comme le chef de famille. La « féminisation » de l'homme remet en question un système dominant basé sur une masculinité. Le texte ne questionne pas l'inversion des rôles conventionnels, et c'est ainsi, selon nous, que se construit une autre voie que celle imposée par la norme sociale.

Afin de confronter les personnages aux normes installées, le narrateur se penche sur les conséquences qu'a sur Leonora l'entrée dans le rôle traditionnel d'épouse, celui « d'ange du foyer ».

⁶⁴⁷ « Cuando le ponen en brazos una cosa enrojecida, un pedazo diminuto que late y abre la boca, Leonora se queda pasmada. Su corazón nunca ha latido tan fuerte. [...] Leonora atraviesa el espejo y entra a un espacio que jamás imaginó : el de la maternidad » (*L*, 349).

⁶⁴⁸ Même si parfois : « Lo único que lamenta es que pierda tanto tiempo en el cuidado del bebé » (*L*, 354).

1.2.1.3 Renato Leduc et les stéréotypes de la femme mariée

Lorsque Leonora et Renato déménagent au Mexique, elle éprouve des difficultés à s'adapter à la vie dans ce pays et à une langue qu'elle ne parle pas, contrairement à Renato qui est mexicain et qui reprend ses habitudes. Leonora entre dans la vie de couple et dans les stéréotypes de l'institution maritale : son époux part au travail et rentre tard après s'être arrêté au bar avec ses amis. La femme passe ses journées seule à la maison et fait des provisions avec l'argent que lui a laissé son mari : « Leonora recibe diez pesos de manos de Renato. Señala el pan en la panadería, las lentejas y la botella de aceite entre los abarrotes » (*L*, 285). Cette réclusion dans la sphère domestique génère un sentiment d'enfermement qu'elle confie à Renato : « [...] [n]o sé que hago aquí encadenada. Me siento desdenada, no estoy dentro de nada, no sé dónde estoy y eso no me gusta. Quiero sentirme inmensa y poderosa, no puedes imaginarte lo cansado que es estar sola con una misma todo el día » (*L*, 303)⁶⁴⁹. Leonora éprouve des difficultés à exister dans la solitude, sans le regard de l'autre. C'est la rencontre avec celle qu'elle décrit comme son âme sœur, Remedios Varo, qui met un terme à ce sentiment et à sa réclusion dans la sphère domestique. Cette amitié avec la peintre espagnole sera indéfectible et leur dépendance mutuelle très forte, ce qui nous interroge sur la réelle indépendance de Leonora. En effet, après sa rupture définitive avec Harold Carrington qui la libère du joug paternel, elle entretient une relation fusionnelle avec Max Ernst.

Si l'on en juge par le nombre de chapitres dédiés à leur relation⁶⁵⁰ alors que leur histoire n'a duré que trois ans (1937-1939), le personnage de Max Ernst recouvre une grande importance bien que dans la réalité, la principale intéressée ait toujours refusé d'aborder ses relations intimes⁶⁵¹. En 1937, Leonora Carrington vit à Londres où son père a accepté qu'elle suive des cours de peinture à l'école d'Art de Chelsea chaperonnée par Serge Chermayeff. Elle rencontre Max Ernst chez des amis communs, il a 26 ans de plus qu'elle ; bien qu'il soit marié, le coup de foudre est réciproque. Elle s'enfuit à Paris pour vivre avec le peintre allemand, s'émancipant ainsi définitivement

⁶⁴⁹ Cette solitude et cette angoisse qui la tenaillent culmineront dans sa lettre adressée à Renato étudiée au chapitre deux.

⁶⁵⁰ Leur relation est évoquée dans 19 chapitres sur 56.

⁶⁵¹ « No me gusta contar mi vida privada ». Leonora Carrington : « No me arrepiento de mi vida », *El País*. Cultura, 18/04/1993. Consulté sur : https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084001_850215.html.

de l'autorité paternelle. Sa vie va suivre une voie différente de celle qu'on essaie de lui imposer depuis sa naissance.

1.2.1.4 Max Ernst et les stéréotypes de la femme au foyer

El segundo monstruo que conozco eres tú, el primero fue mi padre. (*L*, 153)

Nous reviendrons sur leur relation en tant qu'artistes et sur la place de Leonora dans le groupe surréaliste. Pour le moment, nous centrons notre réflexion sur la relation intime entre Max Ernst et Leonora Carrington. La voix narrative présente le personnage de Leonora sous un jour nouveau. À partir de sa rencontre avec Max Ernst, elle met de côté son caractère rebelle et le suit aveuglément : « Su fuerza magnética la arrastra como Alicia al caer por el túnel al fondo de la Tierra » (*L*, 73). Comme le personnage d'Alice, la jeune femme se laisse naïvement emporter vers un univers inconnu et fascinant. Pour que les amoureux vivent heureux comme dans les contes, il faut d'abord échapper à l'épouse légitime de Max Ernst, Marie-Berthe Aurenche. Le couple s'enfuit dans le sud de la France à Saint-Martin d'Ardèche, voyons comment Elena Poniatowska s'empare de ce vécu.

Avec l'argent que Leonora demande à sa mère, ils achètent une maison datant du XVIII^{ème} siècle entourée de vignobles. Ils cultivent leur propre vin, peignent et réalisent des sculptures. Leonora prend goût aux activités domestiques et à la vie à deux, et fait même preuve d'une grande docilité. En effet, quand Max lui dit : « Tengo hambre, ve a abrir la caja de latón y saca el queso. Trae los tomates y pan. ¡ Ah !, y no se te olvide el vino » (*L*, 116), le lecteur s'attend à un refus catégorique de Leonora qui répond pourtant : « ¿ Se te ofrece otra cosa ? ». Leonora a changé, elle semble happée, conquise par la vie domestique :

Leonora sabe que la casa es su cuerpo : sus muros son sus huesos; su techo es su cabeza; su cocina, su hígado, su sangre, su corazón. » (*L*, 147-148)

Elle a l'air de s'épanouir entre les murs de la maison (contrairement au sentiment d'enfermement qu'elle ressentait à Hazelwood et à Mexico), montrant ainsi que la femme peut volontairement y trouver sa place – elle continuera d'ailleurs de peindre la cuisine comme un espace agréable et magique –.

Leur relation est celle de maître et d'élève, Leonora admire Max et a conscience de la grandeur de l'homme qu'elle aime, comme elle le représente dans le tableau

*Loplop, el pájaro superior*⁶⁵². L'élève prend conscience de sa situation de subalterne et de la grandeur de Max qui la rapetisse. Leonora Carrington formalise ce sentiment dans le conte « Vuela Paloma » de *El Séptimo Caballo* qui n'est pas cité explicitement dans le roman, mais repris par le narrateur afin d'illustrer la relation déséquilibrée entre les deux membres du couple :

La protagonista, Ágata, siente gran repugnancia por Celestín, su marido, que lentamente se transforma en un pájaro. Entre tanto, ella va borrándose y apenas si puede verse en el espejo. Su marido, en su egolatría, la ignora. Escribe : « Celestín vino, no vio nada, tocó mi cara con sus manos suaves, demasiado suaves ». Sí, las manos de Max son demasiado suaves y a veces Leonora quisiera morderlas. (*L*, 152)

Célestin représente Max Ernst et son égocentrisme et même si sa femme, Agathe, prend conscience qu'à ses côtés elle n'existe pas vraiment (elle s'efface, comme Quiela), elle n'est pas prête à s'en détacher, son contact est trop agréable, bien que parfois, elle soit assaillie par l'envie que cette relation cesse. Elle s'animalise et symbolise cette envie d'interruption par le fait de mordre, pour se défendre. Au contact de Max Ernst, Leonora endosse les caractéristiques de la femme faible, soumise, à la merci des décisions du bien-aimé. Quand Marie-Berthe Aurenche, les retrouve à Saint-Martin d'Ardèche, Leonora a peur qu'il ne l'abandonne, qu'il ne cède au poids de ses obligations légales et maritales :

A Leonora se le mete la víbora del miedo. Marie Berthe lo va a atrapar, le impedirá regresar a toda costa. A quien Max va a dejar es a ella, no a la legítima. La que pierde la partida es ella, ella, la inglesa; la que ya ganó es la francesa, la que sí pertenece, la que está en su país, la que mantiene a Max. (*L*, 124)

Lorsque Max accède à la demande de sa femme de la raccompagner à Valence et qu'il la laisse seule à Saint-Martin d'Ardèche, Leonora est si désespérée qu'elle se laisse totalement aller : elle boit excessivement, manque de se faire écraser, se sauve dans la ville voisine où elle se reclut dans une chambre d'hôtel dans l'attente d'un appel de Max. La puissance de ses sentiments pour celui-ci la transforme en un être passif, soumis au bon vouloir de l'autre ; ce qui n'a jusqu'à présent pas qualifié Leonora Carrington. Le roman montre cette asymétrie dans la relation qui unit Max et Leonora notamment quand il est emprisonné⁶⁵³. Elle tombe dans les affres du désespoir : elle boit et travaille jusqu'à l'épuisement. Sans l'intervention de son amie Catherine Yarrow, elle n'aurait probablement pas survécu. Leonora, et à travers elle la femme en général, est

⁶⁵² C'est le nom que les surréalistes donnaient à Max Ernst.

⁶⁵³ Il est allemand, d'origine juive. Il est d'abord emprisonné à L'Argentièrre le 3 septembre 1939 puis au camp de concentration Les Milles jusqu'au 23 décembre 1939.

sujette aux excès sentimentaux et se laisse totalement aller tellement elle souffre d'avoir « perdu » Max Ernst.

L'accablement qui s'est emparé de la jeune femme à la suite du deuxième emprisonnement de Max l'a définitivement plongée dans la dépression. Elle est très instable psychologiquement et sa fuite en Espagne ne fait qu'aggraver son état. Elle est hantée par les persécutions nazies qui s'accroissent et engendrent chez elle des épisodes psychotiques délirants : elle agresse Van Ghent, un hollandais qui travaille pour Imperial Chemical, crie au complot, se comporte de manière inappropriée à l'hôtel Ritz avec son médecin... Le roman met en valeur ce mélange de défiance et de séduction qui anime le personnage de Leonora à l'égard des hommes. Elle a lutté très fort contre le joug paternel, ce que la société lui a imposé, et va ensuite devoir se libérer des docteurs Morales qui, à eux deux, représentent dans le roman le paternalisme de la société de l'époque, l'oppression de l'homme sur la femme.

1.2.1.5 Les Docteurs Morales : une soumission physique et morale

Lorsqu'elle est internée à Santander, Leonora n'est plus elle-même. Elle est totalement soumise (physiquement parlant) aux docteurs Morales père et fils qui apparaissent comme tout-puissants. Au même titre qu'Harold Carrington, ils sont souvent comparés à Hitler sous couvert de commentaires comme celui-ci : « Esta paciente no conoció ni la disciplina ni el control, le permitieron hacer lo que le venía en gana, se volvió extravagante y fantasiosa. Los alemanes sí que saben disciplinar a sus ciudadanos para llevarlos al bien común » (L, 201).

Le roman traduit les conséquences des multi-autoritarismes sur l'état mental de Leonora Carrington⁶⁵⁴. Nous rejoignons l'analyse d'Eduardo de la Fuente Rocha qui estime que l'ombre de son père plane sur la plupart des rapports que Leonora entretient avec les hommes⁶⁵⁵. L'emprise que le genre masculin exerce sur le féminin n'est pas dénoncé frontalement, mais de façon subtile. Leonora est sous le coup d'une thérapie dite « de choc » dont les méthodes sont violentes, psychologiquement : « La mente de don Luis está poseyéndola y la domina. Puede oír su inmenso deseo de aplastarla » (L, 200) et physiquement : « José y Santos la atan desnuda a la cama » (L, 192).

⁶⁵⁴ Eduardo de la Fuente Rocha, « Leonora Carrington. Frente a la desestructuración », *Revista Iberoamericana de las ciencias sociales y humanísticas*, México, UNAM, vol. 6, núm. 12, Julio-Diciembre 2017.

⁶⁵⁵ Max Ernst et Renato Leduc sont bien plus vieux qu'elle, par ailleurs, elle craint Van Ghent et aussi les médecins.

Leonora se sent soumise à une force masculine, réelle ou psychologique. D'abord, celle de don Luis Morales qui s'empare de son esprit, puis celle des infirmiers qui l'attachent. La vulnérabilité de la malade est accentuée par sa nudité. Le corps n'est plus sexué, mais semble n'être qu'une enveloppe prête à être mal-traitée. La voix narrative montre que Leonora n'a d'autre choix que de se soumettre, et lorsqu'elle cède, elle le fait moralement et physiquement. Nous parlons d'une soumission physique, son corps étant anesthésié par les calmants, mais aussi charnelle puisque Leonora ressent un désir sexuel pour le docteur Morales et se donne à lui à plusieurs reprises. Comme le mentionne Elisa Doutrelaigne : « [g]racias al distanciamiento causado por la posición de Leonora como interna en un manicomio la autora tiene la libertad de exagerar la sumisión tanto voluntaria como involuntaria de una mujer »⁶⁵⁶.

1.2.2 Tina Modotti : du sexe symbole à la spartiate communiste

Dans *Tinísima*, Tina Modotti passe par plusieurs phases ; elle est femme objet à Hollywood, puis modèle, femme libre et libérée, photographe, pour redevenir à nouveau cette femme objet soumise non plus aux attentes des hommes, mais aux exigences du parti communiste. Nous allons analyser ces étapes et les transformations du personnage. Le roman débute par l'assassinat de Julio Antonio Mella et ne centre pas l'attention au préalable sur Tina Modotti, mais plutôt sur le personnage charismatique qu'est le jeune Cubain. La narration met Tina entre parenthèses, elle passe au second plan, elle n'est qu'un personnage secondaire. Le récit n'est pas linéaire, nous en avons, au chapitre précédent, signalé les analepses, qui contribuent à créer davantage de suspense et à présenter les personnages. Dans cette nouvelle partie de notre travail, nous attirons l'attention sur le fait que ce n'est pas uniquement pour ces besoins que le roman est ainsi construit. L'image première qui est donnée de Tina Modotti est totalement à l'opposé de celle qui est habituellement livrée dans les ouvrages qui lui sont consacrés. Elena Poniatowska a probablement voulu prendre le contre-pied de ceux-ci qui restreignaient les références à Tina Modotti à sa sexualité et

⁶⁵⁶ Elisa Doutrelaigne, *Dos mujeres y los fantasmas de la libertad. Un análisis de Tinísima (1992) y Leonora (2011) de Elena Poniatowska*, Master, Université de Gent, 2014-2015, p. 53.

à ses conquêtes masculines plutôt qu'à son œuvre⁶⁵⁷. L'auteure mexicaine a volontairement débuté le roman par Tina dans le rôle où est confinée la femme mexicaine de l'époque, pour ensuite la faire évoluer vers une liberté sentimentale. Toutefois, nous emprunterons le chemin inverse étant donné que notre intention est d'analyser l'évolution chronologique de Tina Modotti à travers les hommes avec lesquels elle entretient une relation intime, ce qui nous permettra de jalonner les transformations du personnage.

1.2.2.1 Les États-Unis : une icône sensuelle

Aux États-Unis, Tina Modotti passe rapidement du statut d'ouvrière immigrée à celui d'artiste iconique. En 1913, Tina Modotti s'installe à San Francisco⁶⁵⁸ où elle travaille dans une usine de soie, puis comme couturière et fréquente le milieu artistique. Elle se marie à un artiste peintre, Robo (Roubaix de l'Abrie Richey) et entame une carrière dans le théâtre et le cinéma. Elle tourne quelques films muets pour Hollywood en tant qu'actrice⁶⁵⁹. Étant donné son physique (elle est brune, mate de peau...), elle est systématiquement cantonnée à la femme fatale, l'étrangère sensuelle et langoureuse et c'est un portrait similaire que dressent les premiers chapitres de *Tinísima*. C'est une femme sublime, adulée par les hommes et qui dégage beaucoup de sensualité de par sa façon de se mouvoir et son physique⁶⁶⁰. La particularité du roman *Tinísima* réside dans le regard conjoint des hommes et des femmes livré par la narration sur le physique de Tina Modotti et l'impression qu'il produit⁶⁶¹ : elle ne laisse personne (les hommes comme les femmes) indifférent. Nous verrons que Tina Modotti est une femme fatale malgré elle, qui dépend du regard masculin à différents égards.

⁶⁵⁷ « Je me suis fixé pour but de démythifier Tina Modotti, la créature légendaire, de la sortir de l'ombre redoutable que projettent sur elle ses amants et de cerner la femme et l'artiste qui se trouvent au centre de son histoire », Margaret Hooks, *Tina Modotti : Amour, Art et Révolution* (1993), traduit de l'anglais par Béatrice Vierende, Paris, Anatolia Editions, 1995, p. 10.

⁶⁵⁸ Elle est issue d'une famille pauvre (son père est mécanicien et sa mère au foyer) du nord de l'Italie et est contrainte à l'adolescence de travailler dans une usine textile. En raison de ses difficultés économiques, la famille dut s'exiler à San Francisco.

⁶⁵⁹ Tina Modotti a le rôle principal dans *The Tiger's Coat*, un mélodrame de Roy Clements en 1920. Elle tourne ensuite dans *Riding with Death*, un western de Jacques Jaccard en 1921 et dans *I can explain*, une comédie de George D. Baker en 1922.

⁶⁶⁰ D'ailleurs, la narration rapporte toute la première partie de sa vie à son physique. Nous y reviendrons par la suite, notamment dans la partie sur la corporalité.

⁶⁶¹ Elle n'en a pas conscience, du moins dans sa jeunesse, car à la fin du roman, elle reviendra sur ses « moments de gloire » avec davantage de maturité. La voix narrative en dit à ce propos que : « [...] hasta la fecha [3/03/1941], no se daba cuenta que su forma de irse los enloquecía » (*T*, 636).

En dépit de l'attraction qu'elle exerce sur les hommes, la narration rend compte de la timidité et du manque de confiance de la jeune Tina et de ce sentiment d'infériorité qui l'habite (infériorité due à son manque d'instruction au départ, mais aussi et surtout, puisque ce sera un leitmotiv dans le roman, l'infériorité due à son sexe). Un premier changement s'amorce quand elle se rend compte qu'elle aime que les artistes s'intéressent à elle. Elle qui avait le sentiment de ne pas avoir trouvé sa place, découvre la vie des artistes d'avant-garde et semble influencée par le mode de vie bucolique et hédoniste à force de fréquenter le cercle de John Cowper Powys. Elle est adulée par les hommes qui s'y rendent – son mari la met au premier plan (*T*, 120) – et c'est au cours de ces réunions qu'elle rencontre Edward Weston en 1920 (*T*, 126). Elle tombe immédiatement sous le charme et est attirée par le côté artiste du photographe (*T*, 126). Elle agit comme bon lui semble : elle lui écrit des lettres d'amour alors qu'il est marié lui aussi (*T*, 126), elle veut voyager sans son mari (*T*, 127). La narration se concentre sur les écrits de Tina et ne porte aucun jugement de valeur sur son infidélité. La société aurait condamné son comportement ses agissements, mais la mort de son mari lui rendra sa liberté.

1.2.2.2 La jouissance

Tina Modotti a eu une existence nomade et c'est au Mexique qu'elle a séjourné le plus longtemps, 11 ans (de 1922 à 1930 puis de 1939 à 1942). Elle s'y installe en 1922⁶⁶² avec Edward Weston, après le décès de son mari, ce qui marque un tournant dans sa vie. Le Mexique incarne le changement car c'est en ces lieux que la jeune Tina passe de modèle – d'Edward Weston et des peintres muralistes, dont Diego Rivera – à photographe (elle s'initie à la photographie sous l'égide de son compagnon). Les chapitres qui traitent de sa relation avec Edward Weston retracent leur travail photographique (que nous traiterons dans la dernière partie de ce chapitre), et s'attardent sur la jouissance des corps. Dans *Tinísima*, Tina Modotti érige la sexualité comme un style de vie, *un spiritus movens*, alors qu'en général dans la littérature, la sexualité féminine est introduite uniquement pour être réprimée : « [c]on frecuencia, en los textos literarios la sexualidad sólo se introduce para ser reprimida por el código moral (eso es

⁶⁶² « Era singular que una mujer y un hombre vivieran, sin estar casados, bajo el mismo techo; se autonombraban maestro y discípula y no le tuvieron el menor miedo al qué dirán. Vivir en esa forma no se acostumbraba », explique Elena Poniatowska dans un article célébrant les 100 ans de la naissance de Tina Modotti. Consulté le 15/03/2015 sur <http://www.nacion.com/ancora/1996/septiembre/01/cien.html>.

típico en la novela) »⁶⁶³. Plus loin dans son ouvrage, Jean Franco parle de ces femmes « adelantadas », il cite Frida Kahlo, Antonieta Rivas Mercado et Tina Modotti accusée de « comunista y practicante del amor libre »⁶⁶⁴. La sexualité hors-norme était considérée comme un délit. De la même façon, nous avons vu (dans la deuxième partie) que le parti communiste condamnait cette pratique libre lors de l'autocritique de Tina qui utilise les qualificatifs « degenerada », « pervertido », « desviación », « bola de anormales » (T, 234) quand elle évoque ses souvenirs de jeunesse. Ainsi, nous constatons que l'utilisation de la sexualité de l'héroïne a pour objectif d'envisager l'épanouissement de la femme autrement que dans l'accomplissement de son rôle de mère et de femme au foyer. Nous verrons plus loin qu'avec Weston, la description de l'acte sexuel frise la perversion et déconstruit les normes établies, tandis que « [h]acer el amor con Xavier era pasar de las caritas sonrientes de Veracruz a la gravedad de las cabezas olmecas » (T, 218). En effet, au contact de ce dernier, Tina Modotti change, et la citation qui précède indique une rupture dans la façon dont Tina mène sa vie tant d'un point de vue personnel que professionnel.

1.2.2.3 Une transformation en deux temps

Avec Xavier Guerrero, l'acte sexuel est décrit d'un point de vue artistique, le corps de la femme est perçu comme un objet d'art (T, 195). Dans la métaphore qui précède, il est comparé aux têtes olmèques qui sont plutôt austères et menaçantes ; les qualificatifs qui le décrivent le lient à un passé ancestral : « sus labios negroides », « la piedra », « su pecho de barro », « antigüedad portentosa » (T, 218). Aux côtés de ce nouvel amant, Tina n'est plus insouciante, mais appliquée. Le narrateur retrace une vie diamétralement opposée à celle qu'elle menait avec Weston : comme le ferait une bonne épouse, elle s'occupe de la valise de Xavier Guerrero lorsqu'il part pour l'Union Soviétique et elle tricote. À travers ces tâches quotidiennes que la société assigne aux femmes, Elena Poniatowska entend également susciter l'intérêt du lecteur pour son personnage, aussi bien provocateur et subversif, que conformiste.

Il en est de même dans les chapitres qui rapportent la relation de Tina Modotti et de Julio Antonio Mella. Ils se concentrent sur leurs activités politiques et la jeune femme passe au second plan. Leur appartement n'est pas vraiment le leur puisqu'il est

⁶⁶³ Jean Franco, *Las conspiradoras : la representación de la mujer en México*, México, FCE, 1994, p. 132.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 143.

investi par les réfugiés, les camarades politiques, c'est un lieu de rencontre et de réunion. Elle est à la cuisine, elle sert le café : « [...] ofrecía « ¿ un cafecito ? », se esfumaba para hacer la cama, guardar la ropa, mientras los hombres hablaban » (T, 39). On observe une nette division des occupations hommes femmes. Tina est discrète, ce qui contraste avec sa présence charismatique aux réunions littéraires et aux nombreuses fêtes données dans le milieu artistique, le verbe « se esfumaba » rappelant étrangement le « podría borrarme con facilidad » de Quiela. Au fil du roman, Tina disparaît peu à peu ; d'abord au contact d'hommes politiquement actifs et engagés, puis à cause du rejet de la société au moment de son procès. L'assassinat de Mella, la publication des nus de Weston dans la presse à scandale mexicaine mettent fin à ce processus d'émancipation et la ramènent à la condition d'objet, de muse ou de séductrice. La réalité mexicaine est violente : « [e]n México, se desprecia a las mujeres, se les consume ; se les desecha, se les estigmatiza, se les cuelga para siempre al árbol patriarcal y allí se les ahorca » (T, 618). Voilà ce qui attend les femmes qui n'entrent pas dans la norme : elles sont clouées au pilori. Les hommes de pouvoir corrompus, les journalistes haineux (T, 50) fragilisent Tina, mais c'est son expulsion du Mexique qui engendre une perte de son identité féminine⁶⁶⁵.

Sa métamorphose la plus profonde, et nous irons même jusqu'à dire irréversible, a lieu aux côtés de Vittorio Vidali. C'est un militant italien charismatique⁶⁶⁶, présent dans le roman de bout en bout. La mythique Tina, autrefois courtisée, devient une femme fidèle qui éprouve des sentiments d'une relation de couple conventionnellement admise : elle manifeste le désir de vivre à deux (T, 407) ; son corps est associé plus classiquement à la condition féminine par le désir de maternité (T, 370) ; elle éprouve de la jalousie⁶⁶⁷ (T, 372).

Le récit nourrit donc d'abord l'image d'une femme émancipée ; Tina Modotti vit jeunesse au gré de ses envies, puis mène ensuite une existence qui renvoie davantage à des schémas normatifs de genre. Elle a adapté son style de vie à son conjoint et aux circonstances. Nous avons constaté que des transformations successives se sont opérées

⁶⁶⁵ C'est précisément entre le procès et son expulsion qu'Elena Poniatowska insère la parenthèse à Juchitán. Le récit montre une autre voie, déjà explorée avec *Juchitán de las mujeres* en 1989, celle de la société matriarcale des Juchitecas de la communauté zapotèque. L'homosexualité et le travestissement sont des pratiques courantes et la sexualité libre et jouissive sont très éloignées des normes prescrites par les institutions. Cf. Elena Poniatowska, « El hombre del pito dulce », *Luz y Luna...*, *op.cit.*, p. 11.

⁶⁶⁶ Il possède plusieurs identités : il est Enea Sormenti à Cuba, Vittorio Vidali en Union Soviétique, Carlos Contreras en Espagne.

⁶⁶⁷ En dépit des infidélités de Vittorio Vidali (T, 334 ; 453), elle maintient leur relation.

au contact d'hommes politiquement engagés ; Tina correspond à l'image de ce qui est supposément féminin dans la société patriarcale, mais demeure indépendante professionnellement puisqu'elle mène à bien sa propre carrière artistique et exprime son point de vue dans ses photographies ou ses articles.

1.2.3 Quiela : « l'ange du foyer » prend son envol

Querido Diego te abraza Quiela s'inscrit dans le même rapport de dépendance vis-à-vis des hommes, cette fois par un discours subjectif à la première personne. Le choix d'un roman sous forme épistolaire ne laisse aucun doute sur la volonté de donner la parole à Quiela, personnage de fiction inspiré d'Angelina Beloff, mariée dix ans avec Diego Rivera et dont l'existence était, jusqu'à la publication du roman, assez méconnue. Dans la constellation des femmes⁶⁶⁸ du muraliste mexicain, c'est Frida Kahlo qui lui est souvent associée⁶⁶⁹, mais Elena Poniatowska, comme à son habitude, tient à redonner sa place à une autre femme artiste, une étrangère liée à un Mexicain (et qui s'est impliquée dans le monde artistique mexicain).

La genèse de *Querido Diego...* est presque fortuite. Alors qu'elle faisait des recherches pour écrire un prologue aux deux ouvrages de la deuxième femme de Diego Rivera⁶⁷⁰, Guadalupe Marín, Elena Poniatowska raconte avoir vivement réagi à la lecture du chapitre dédié à Angelina Beloff de *La fabulosa vida de Diego Rivera*. La manière dont Wolfe considère et décrit Angelina Beloff lui donne envie de lui répondre, ou du moins de donner une autre version de la relation du couple. C'est ainsi qu'elle rédige *Querido Diego...* à la première personne. Elena Poniatowska offre à la peintre russe le protagonisme pour contrebalancer l'autorité de la voix masculine unique. Nous allons voir l'image de la Quiela fictionnelle créée par l'auteure⁶⁷¹ et celle, dégradée, de

⁶⁶⁸ Femmes avec lesquelles il s'est marié (Beloff, Lupe Marín (1922), Frida Kahlo, Emma Hurtado) et ses innombrables maîtresses dont les plus connues sont la peintre russe Marevna Vorobe-Stebelska avec laquelle il a eu une fille Marika, Tina Modotti, Cristina Kahlo, la peintre Ione Robinson y Rina Lazo, les actrices Dolores del Río, María Félix et Lupe Rivas Cacho ; la poétesse Pita Amor, entre autres.

⁶⁶⁹ « [...] se la tragó por completo Frida Kahlo, siempre se hablaba de Frida Kahlo y jamás de Lupe Marín », explique l'auteure mexicaine dans <https://www.informador.mx/Cultura/A-Lupe-Marin-se-la-trago-Frida-Kahlo-Poniatowska-20151130-0024.html>, consulté le 08/02/2017.

⁶⁷⁰ *La única* et *Días patrios* dans lesquels Lupe Marín parle de sa relation avec Diego Rivera et avec Jorge Cuesta.

⁶⁷¹ Elena Poniatowska s'appuie sur le chapitre 12 de *La fabulosa vida de Diego Rivera*, ce dont elle informe le lecteur seulement à la fin. C'est un peu fâcheux car nous savons que la vision donnée par Bertram Wolfe est exagérée et peu objective.

Diego Rivera⁶⁷², qui à cette époque jouissait d'un engouement sans pareil. Quiela participe d'ailleurs de cette attitude béate, admirative, tolérante et amoureuse envers un Diego qui est lâche, trompeur et parfois abject.

Nous nous proposons d'analyser comment Quiela, maltraitée par le silence de son mari, abandonnée à Paris, subissant les affres de l'amour, questionne la place de la femme confrontée à l'indifférence masculine incarnée par Diego Rivera. La femme marginalisée finit cependant par faire le choix de se libérer de la dépendance qu'elle s'est elle-même infligée par amour.

1.2.3.1 Quiela, l'épouse soumise

La société patriarcale a maintenu les femmes dans un rôle subalterne, au Mexique comme en France. On enjoint à la femme d'aspirer à la seule figure qui combine les trois statuts de vierge, d'épouse et de mère. Dans ses lettres, Quiela se positionne comme une femme discrète et soumise à son mari. Dès le début du roman, Quiela se pose comme une femme peu sûre d'elle : « Avanzo lentamente, estoy muy lejos de pintar como el pájaro canta, como lo pedía Renoir. Pero soy tu pajarito al fin y al cabo y he anidado para siempre entre tus manos » (*QD*, 58) ; elle se dévalorise : « yo acepto que no lo hagan por mí misma, después de todo, sin ti, soy bien poca cosa » (*QD*, 17) : les amis ne sont là que pour Diego⁶⁷³ ; et elle pour le servir dans son labeur artistique : « Incluso ahora, me conformaría con mezclar tus colores, limpiar tu paleta, tener los pinceles en perfecto estado [...] » (*QD*, 65). Dès les premières lettres, les indices de faiblesse et de soumission au regard masculin s'accumulent : « perdona la debilidad de tu mujer » (*QD*, 10). Quiela se définit comme faible face aux affaires de cœur : « soy rusa, soy sentimental y soy mujer » (*QD*, 14), ce jusqu'à la dernière lettre dans laquelle elle se décrit comme un oiseau qui a besoin de se tenir sur son épaule à lui (*QD*, 68). Quiela elle-même véhicule le discours selon lequel la femme est frêle et a besoin d'être protégée. Le récit use et abuse des archétypes qui multiplient les caractéristiques féminines qui semblent être de rigueur : « Hoy no quiero ser dulce, tranquila, decente, sumisa, comprensiva, resignada, las cualidades que siempre ponderan los amigos » (*QD*, 41-42). Pourtant, force est de constater que c'est elle qui

⁶⁷² Ce travail de rétablissement de la vérité, ou tout du moins cette possibilité donnée à l'autre d'exposer sa version se poursuit trente-sept ans plus tard dans *Dos veces única* qui perpétue cette image négative de Diego Rivera, l'homme infidèle qui s'occupe peu de ses deux filles, Lupe et Ruth Rivera.

⁶⁷³ « ¿Qué interés puede tener en mí ? » (*QD*, 45), se demande-t-elle lorsqu'elle rencontre Diego Rivera.

entretient cette image de la femme même si elle se rebelle à de rares moments. Fidèle au modèle social en vigueur, elle s'impose un rôle de second plan et s'auto-représente comme la caricature de la souffrance et de l'abandon. Quiela est dépendante émotionnellement, économiquement, artistiquement de son mari.

1.2.3.2 La part d'ombre de Diego Rivera

Dans les lettres de son épouse, Diego Rivera est constamment idéalisé, voire déifié comme dans la majorité des ouvrages qui lui sont dédiés. Quiela conserve tout tel quel, comme dans un sanctuaire où le temps se serait arrêté, ainsi que le montre la première lettre : « [e]n el estudio, todo ha quedado igual » (*QD*, 9), « [n]o quise descolgar tu blusón del clavo de la entrada [...] » (*QD*, 15). Elle mentionne les morceaux de papier, les pinces, le chevalet l'associant inévitablement à son métier de peintre. Le personnage est idolâtré par sa femme, mais aussi par ses amis pour ses talents mais aussi son intelligence, son caractère expansif et son exotisme.

Mais Diego Rivera est un homme volage. Dans le roman, Quiela subit l'humiliation de savoir que son mari la trompe avec une de ses amies, Marievna, avec laquelle il a une fille, Marika. Elle se résigne face à l'infidélité de son mari⁶⁷⁴ : « [s]entí que las simpatías de los amigos eran para mí, no para Marievna. Ella era la amante, yo la esposa » (*QD*, 56). Dans cette société hypocrite, les hommes trompent leurs femmes, et les maîtresses ne comptent pas officiellement⁶⁷⁵. Quiela fait le choix de rester auprès de celui qu'elle aime sans vraiment le blâmer de sa conduite.

Quel que soit le défaut de Diego, Quiela l'idéalise : même quand il s'irrite, c'est du génie : « me pregunto[...] si tus explosiones de cólera han disminuido, una cólera genial, productiva, creadora en que te arrastrabas a ti mismo como un río » (*QD*, 31). Il n'y a que dans son rapport à la maternité qu'elle a des éclairs de lucidité qui lui font dévoiler le Diego privé, le colérique qui tient des propos égoïstes et menaçants :

[...] Explotando en cólera como explotaste cuando te dije que estaba embarazada y vociferaste, amenazaste tirarte desde el séptimo piso, enloqueciste y me gritaste abriendo los dos batientes : « Si este niño me molesta, lo arrojaré por la ventana » [...] Traer a un hijo era equivalente a cometer infanticidio; me torturaste con esta idea como yo te torturé con mi embarazo [...]. (*QD*, 60-61).

⁶⁷⁴ Contrairement à Frida Kahlo qui le quittera à la suite de l'infidélité de Diego avec sa propre sœur, Cristina Kahlo.

⁶⁷⁵ Cela rappelle la crainte de Leonora que la préférence de Max soit donnée à l'épouse officielle.

À ce rejet de la grossesse de sa femme s'ajoute son manque d'investissement en tant que père. Lui qui n'effectuait jamais de tâches au foyer s'empresse de sortir chercher du charbon pour éviter les pleurs de leur fils qui est malade et qui souffre. La vue de son propre enfant difforme l'insupporte (*QD*, 17). À la mort de Dieguito, Diego ne regarde même pas Quiela qui enterre son fils et ensuite, il refuse de lui faire un autre enfant. Il apparaît comme un homme et un père insensible, dénué d'empathie. De l'autre côté, l'expérience de la mort de son enfant, en tant qu'expérience intime, féminine, transforme l'expression artistique de Quiela. Selon elle dans ses lettres, le sujet représenté n'est plus un prétexte pour peindre, mais est devenu la raison de peindre, cela suscite une émotion : « [...] yo no veía al niño, veía sus líneas, su contorno, sus luces, no preguntaba siquiera cómo se llamaba [...] Ahora todo ha cambiado y veo con tristeza a los niños que cruzan la calle para ir a la escuela. No son dibujos, son niños de carne y hueso » (*QD*, 38-39). L'humanité de Quiela permet de dénoncer celle que Diego Rivera n'a pas. Comme dans *Tinísima*, nous ne lisons pas de critiques directes de la protagoniste, mais l'exagération de la patience et de l'amour aveugle de Quiela engendrent nécessairement une réaction du lecteur. Quiela ne juge jamais le silence de son mari. Le Diego de Quiela est perpétuellement excusé : « a pesar de tu silencio que atribuyo a tu exceso de trabajo [...] » (*QD*, 60), compris, pardonné, innocenté ; pourtant, le lecteur n'est pas dupe et se forge un point de vue négatif d'un Diego Rivera égocentré et égoïste⁶⁷⁶. L'intention du texte est de jouer sur un détournement du portrait consacré de l'artiste grâce à la reconstruction qu'en établit le discours de Quiela, combiné à celui de l'auteure dans la postface. Les mots de l'auteure qui clôturent le roman laissent une impression quelque peu dédaigneuse de Diego Rivera : « [c]uando se encontraron en un concierto en Bellas Artes, Diego pasó a su lado sin siquiera reconocerla » (*QD*, 72).

1.2.3.3 Une question de place et d'espace

Diego Rivera est presque le personnage principal. Ainsi, dans les lettres, il occupe une grande place même si, paradoxalement il est absent. Cela rappelle ce qu'écrivait Roland Barthes dans l'avant-propos de *Fragments d'un discours amoureux*, où il donne un portrait structural de l'amoureux et accorde une certaine place à sa parole : « la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l'autre (l'objet aimé) qui ne

⁶⁷⁶ Cf. citation référencée à la note n° 140.

parle pas »⁶⁷⁷. Le silence de Diego Rivera est omniprésent, il en est question continuellement ; soit dans l'absence de réponse, soit dans la répétition du substantif « silence » qui culmine dans la troisième lettre (celle du 15/11/1921) où il est répété six fois. Le peintre mexicain est constamment sur le devant de la scène et occupe aussi l'espace physiquement : « [Il]enabas todo el marco de la puerta con tu metro ochenta de altura [...] » (*QD*, 67), son corps est volumineux (*QD*, 44). Quiela lui laisse délibérément tout l'espace : « [a]lguna vez me lo dijiste : “Quiela, has sido una buena mujer para mí. A tu lado pude trabajar como si estuviera solo. Nunca me estorbaste y eso, te lo agradeceré toda mi vida” » (*QD*, 65). Dans cette citation, Diego Rivera est le porte parole de l'homme du début du XX^{ème} siècle. Ce qu'on attendait des femmes se résumait à se faire discrètes afin d'améliorer la qualité de vie de leur conjoint. Dans son ouvrage *Les idoles de la perversité*, Bram Dijkstra décrit les désirs des hommes du milieu du XIX^{ème} siècle, qui, nous le voyons avec Quiela, perdurent :

[...] une femme qui ne soit pas seulement le coffre-fort de son âme, mais qui s'offre toute entière, corps et âme, dans cette tâche, une femme qui devienne simple prolongement de lui, qui se laisse complètement absorber par lui⁶⁷⁸.

Lorsque Diego lui échappe, Quiela ressent un très fort désir de communier artistiquement avec l'homme qu'elle aime et s'identifie avec lui à deux reprises dans les lettres datées du 02 et du 17/12/1921 : « [p]or primera vez a lo largo de estos cuatro largos años siento que no estás lejos, estoy llena de ti, es decir de pintura » (*QD*, 21). Le texte dit une invasion de son espace intérieur, en lien avec la peinture. Nous établirons dans la partie suivante que Quiela s'est construite à travers la peinture avant sa rencontre avec son mari. Pour le moment, c'est le fait d'écrire qui permet à la Quiela de Poniatowska de se défaire de Diego Rivera⁶⁷⁹ et de prendre conscience de qui elle est.

Es interesante la elección de la situación de la mujer como la que pronuncia el discurso de la ausencia. Su discurso muestra la tensión entre la posición tradicional de la mujer y el comienzo de su emancipación⁶⁸⁰.

S'opère une métamorphose, et la façon dont sont construites les lettres mène d'une femme soumise émotionnellement à une femme qui se libère des attaches qu'elle s'est

⁶⁷⁷ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), Paris, Seuil, 2002, p. 7.

⁶⁷⁸ Bram Dijkstra, *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle* (1986), Paris, Seuil, 1992, p. 35.

⁶⁷⁹ Pablo Brescia, « “Siento que también yo podría borrarle con facilidad” : epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela* ».

Disponible sur http://scholarcommons.usf.edu/wle_facpub/7/, consulté le 07/12/2011.

⁶⁸⁰ Carmen Perilli, « La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado », *Revista Chilena de literatura*, vol 6, n°50, 1997, p. 136.

elle-même fixées, d'autant que son introspection dévoile une vie pré-Diego empreinte de bonheur et d'autonomie.

2. Une construction identitaire empreinte de mexicanité

Imprégnés de mexicanité, ces trois personnages féminins témoignent d'une construction identitaire « par » et « pour » elles-mêmes.

2.1 *Leonora* : le Mexique comme échappatoire à l'enfermement

Nous allons nous attacher à la période mexicaine de Leonora, qui s'étend sur 28 des 56 chapitres constitutifs du roman, qui commence par sa rencontre avec l'ambassadeur mexicain Renato Leduc. Alors que sa famille prévoit de l'envoyer de Covadonga à un asile en Afrique du Sud, Leonora parvient à s'échapper et rejoint Renato Leduc à l'ambassade. Leonora se marie avec lui, et comme beaucoup d'artistes, elle veut quitter Lisbonne pour les États-Unis où une importante communauté surréaliste s'est reformée. Max Ernst, André Breton, Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Gordon Onslow Ford, Amédée Ozenfant, Kurt Seligmann, André Masson, Roberto Matta ou encore Esteban Francés trouvent refuge (de façon provisoire ou plus durable) dans le pays de la riche mécène Peggy Guggenheim (1898-1979), qui finance le voyage de certains d'entre eux. Leonora entame une nouvelle étape à son arrivée à New York, mais elle est vite rattrapée par le clan surréaliste. Ce groupe est fusionnel, il est d'autant plus difficile de s'en détacher qu'elle est sentimentalement liée à Max Ernst. Bien qu'il soit en couple avec Peggy Guggenheim, il courtise Leonora : « Peggy sabe que a quien amo es a ti » (*L*, 256) et passe ses journées avec elle. L'osmose entre Max et Leonora est soulignée de manière soutenue : « Max y ella leen y dibujan juntos en perfecta armonía [...] » (*L*, 253) et « [n]o hay duda de que, pese a todo, Leonora tiene más en común con el grupo que gira en torno a Peggy Guggenheim que con Renato Leduc. Hablan la misma lengua, pisan el mismo terreno, [...] » (*L*, 258). Le récit oscille entre les deux hommes, marquant l'urgence de faire un choix. Il est patent que Leonora témoigne à Renato une gratitude légitime : « [...] le debo la vida » (*L*, 255), « [e]l mexicano la ayudó y todavía hoy la cuida » (*L*, 254), et que son amour envers lui est évolutif (quand Renato lui demande si elle l'aime, elle lui répond « – Todavía no,

aunque puedo llegar a hacerlo, *L*, 260). Elle se sent redevable envers lui : « Me casé con Renato, viajo con Renato, estoy con Renato, si a alguien le debo algo es a Renato » (*L*, 260). L'attraction irrésistible qu'exercent Max et le groupe accentue la force de Leonora qui fait un choix différent de celui de Quiela : elle rompt volontairement avec ce qui l'empêche d'avancer⁶⁸¹, le titre du chapitre 34 « Jaque al rey » est explicite quant à l'issue de sa relation avec le peintre allemand.

Leonora Carrington et Renato Leduc font le choix de partir au Mexique, et ce, malgré le dynamisme culturel de New York et l'intérêt pour les activités surréalistes. Max tente de la retenir en faisant valoir des arguments de nature artistique : « México no está en el mercado del arte, no hay galerías, te vas a sepultar en vida en un país de sacrificios humanos. Los muralistas son unos propagandistas panfletarios » (*L*, 279). Max Ernst porte un regard péjoratif sur le Mexique, défini comme un pays de sauvages, de révolutionnaires agressifs, retardé dans le domaine de l'art alors que la vision du Mexicain Leduc est positive, voire phantasmée : « Renato insiste en la hermosura de México : – Es un país virgen, [...] en México no hay snobismo ni sofisticación [...] » (*L*, 281). Comme une réponse revancharde aux allégations du peintre allemand, c'est le titre du chapitre 35, « México », qui annonce la décision prise par Leonora de quitter les États-Unis. Est mis en avant un Renato poète, il déclame des vers à Leonora alors qu'ils font route vers la capitale, permettant ainsi de faire découvrir ses poèmes au lecteur :

[...] siempre decían que el mexicano valía mucho menos, nunca bueno, nadie leyó jamás su poesía. Entonces yo quise como... como yo soy mexicana y él era mexicano, rescatarlo, y creo que hice mucho bien [...] ⁶⁸².

L'éloignement du groupe modifie à la fois la vision du Mexique donnée par Max Ernst et celle de la relation de Leonora Carrington avec Renato Leduc. Même si de nombreux livres ont été écrits sur celle-ci⁶⁸³, trop peu, selon Elena Poniatowska, se sont penchés sur sa relation avec son premier mari :

Y otra cosa que no se tocó jamás es su matrimonio con el escritor mexicano Renato Leduc. Siempre se había dicho que fue un matrimonio de conveniencia, pero ella sí quiso a Renato, fue pareja de Renato, fueron amantes. De hecho, ella dejó a Max Ernst, que era su maestro, que era lo más importante que podía imaginarse, y dejó Nueva York, que en

⁶⁸¹ « Si permaneces aquí cometerás un acto de cobardía, te paralizarás a la sombra de Max y a la de Peggy hasta que una de las dos reviente » (*L*, 279).

⁶⁸² Annexe 8, p. XXVI.

⁶⁸³ Cf. Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Editions Thames & Hudson, 2002 ; Susan L. Aberth, *Leonora Carrington : Surrealism, Alchemy and Art*, Aldershot, Hampshire, UK, Lund Humphries, 2004 ; Annie Lebrun, *Leonora Carrington*, Paris, Maison de l'Amérique Latine, Gallimard, 2008 ; Julotte Roche, *Max et Leonora* (1997), Cognac, Le Temps qu'il fait, 2009.

esa época era la meca de la cultura, por venirse a México con Renato, un México del cual no sabía nada⁶⁸⁴.

C'est justement ce départ pour le pays d'origine de Renato qui occasionne un choc culturel et une description objective du Mexique des années 20.

Les titres des chapitres donnent des indications sur les rapports aléatoires et parfois contradictoires que Leonora entretient avec le Mexique. Ses premiers contacts, notamment avec la ville de Mexico, la déstabilisent :

Sus orígenes europeos no la habían preparado para vivir en un mundo tan diverso del suyo, ruidoso y violento a la vez que escurridizo como los innumerables indígenas con quienes se cruza en las calles de San Cosme o de la colonia San Rafael. [...] ese mundo que le parecía hostil y excesivamente ruidoso⁶⁸⁵.

La ville lui semble hostile (*L*, 288), elle ne parle pas la langue et ne fait pas d'efforts pour progresser (« Leonora no habla español y depende de Renato », *L*, 286), elle se sent esseulée car Renato travaille beaucoup au journal et sort le soir dans des *cantinas* avec ses amis. Son statut d'étrangère dresse un obstacle entre son identité, son vécu et la culture autre qu'elle se refuse à adopter. Tout est radicalement différent de ce qu'elle a connu et le changement de vie est violent. Mais d'un autre côté, la fuite des intellectuels vers le Nouveau Monde a eu des conséquences décisives et le Mexique, contrairement à ce qu'en dit Max Ernst, fait rêver, comme le rapporte Elena Poniatowska dans *Las siete cabritas* :

Los Tres Grandes atraen a muchos extranjeros ; el muralismo es una central de energía : enseña a la vieja Europa el arte de un continente que apenas emerge. La admiración ahora se dirige a México como antes hacia Florencia, hacia Teotihuacán como antes hacia Keops, hacia Chichén Itzá y Uxmal como antes al Coliseo. La nueva nación que surge de sus cenizas y que conquistó su libertad, sola y antes de la revolución rusa, es un ejemplo que hay que seguir⁶⁸⁶.

Dans les années 40, il y a un fort engouement pour tout ce qui concerne l'art mexicain, principalement caractérisé par le muralisme définitoire de la création de l'identité culturelle mexicaine. Toutefois, Leonora ne semble pas vouloir intégrer ce cercle, la *gringada* / *gringuería* comme le disait Frida Kahlo. Lors des *tertulias*, Leonora n'apprécie pas la façon tonitruante dont parle Frida Kahlo, le son des guitares qui lui casse les oreilles (*L*, 296). Elle déteste le Mexique folklorique représenté par Diego et Frida et elle rejette le muralisme car il est financé par l'État. Elle a plutôt intégré le

⁶⁸⁴ Irene Gras Cruz, « Angelina Beloff y Leonora Carrington bajo la mirada de Elena Poniatowska », *Dossiers féministes*, 2015, núm. 20, p. 119.

⁶⁸⁵ Beatriz Mariscal, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁸⁶ Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, Tafalla (Nafarroa), Txalaparta / México, Era, 2000, p. 144 (dans le chapitre consacré à Nellie Campobello).

groupe des *transterrados*⁶⁸⁷, ce qui ne l'a pas empêchée de jouir d'une reconnaissance artistique au Mexique.

Rappelons qu'en tant qu'artiste, elle se fait connaître en 1938 à Paris, sa carrière se poursuit à New York (capitale des arts pendant la guerre). En 1948, Leonora Carrington expose pour la première fois de manière individuelle à Paris : « elle est, par exemple, la seule femme à participer [...] à une exposition à juste titre intitulée *Carrington, Chagall, Dubuffet, Giacometti, Lam, MacIver, Matta, Miró, Tamayo, Tanguy*, elle aussi organisée à la Galerie Pierre Matisse »⁶⁸⁸. Ses expositions personnelles se succèdent à Mexico au cours des années 50 : 1950, 1952, 1957, 1960⁶⁸⁹, elle jouit donc d'une réelle visibilité personnelle sur le sol mexicain. C'est sa participation à l'exposition collective *El Retrato Mexicano Contemporáneo* (1961) qui confirme son statut d'artiste mexicaine (L, 382-383).

Le rejet que nous venons d'évoquer est cependant contrebalancé par une fascination pour plusieurs aspects historiques et la géographie du pays d'accueil. La voix narrative aborde le Mexique sous différentes facettes, décrivant les particularités du pays à travers des yeux neufs⁶⁹⁰ en intégrant la vision de l'intérieur (la sienne et celle des Mexicains⁶⁹¹) et extérieure (les étrangers). Nous regroupons les aspects sous des items, mais nous tenons à préciser qu'ils sont épars dans le roman. Notre intention est de montrer qu'Elena Poniatowska envisage le Mexique sous divers angles et parvient à travers la narration à broser un portrait très complet de ce qui en fait sa typicité. Toutefois, le lecteur n'en est informé que progressivement au fil de la lecture et souvent, l'information est noyée dans l'intrigue qui prend le pas sur les spécificités mexicaines. L'auteure parvient également à porter un regard neuf sur les gens et les choses. Elle situe précisément les quartiers (Mixcoac, le D.F, Xochimilco⁶⁹²), les rues

⁶⁸⁷ Cet exil massif surtout des réfugiés espagnols occasiona le néologisme de « *trasterrados* », qui formèrent des groupes qui avaient tendance à fonctionner en vase clos. Le néologisme « *transterrado* » serait apparu pour la première fois dans un essai de José Gaos daté de 1949 : « Los “*transterrados*” españolas de la filosofía en México », publié dans la revue *Filosofía y Letras*, n° 36, octobre-décembre 1949, p. 287-323.

⁶⁸⁸ Marie Blancard, *Les spectacles intérieurs de Leonora Carrington, Frida Kahlo, Gisèle Prassinos, Dorothea Tanning et Unica Zürn : Dialogue entre écriture et arts plastiques*, Thèse de doctorat sous la direction de Christiane Chaulet Achour, Université de Cergy-Pontoise, 2006, p. 154. Marie Blancard mentionne en note qu'il ne lui manque que l'exposition de Mexico de 1940 et celle de Prague de 1947.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ Soulignons cette capacité qu'a Elena Poniatowska à porter un regard étranger sur Mexique, alors qu'elle y vit depuis 77 ans.

⁶⁹¹ Cf. « La dimension culturelle à travers les voix du quotidien », p. 129-131.

⁶⁹² « En Xochimilco, las trajineras se abren paso con su carga de músicos, sus jarras de pulque, y sus cervezas » (L, 285-286).

(calle Artes, Gabino Barreda...), les lieux emblématiques : les marchés de Jamaica et de la Merced (L, 288), le San Born's (L, 287), La casa Azul, le petit village de Xililita dans la Huasteca, Tanidul, les volcans (L, 284) ; elle retrace des événements clés de l'Histoire mexicaine, devenus mythiques dans l'élaboration de l'identité nationale : la révolution et Pancho Villa⁶⁹³, les *Soldaderas* (L, 284), le massacre de Tlatelolco⁶⁹⁴, les Jeux olympiques (L, 452 et 457) ; elle décrit les « jinetes ensombrerados » (L, 284), les *viandantes* (L, 283), les vendeurs de *guajolotes* (L, 286), les maisons de *tezontle* (L, 284), les spécialités culinaires comme le *mole*⁶⁹⁵, la cosmologie maya... *Leonora* décrit un personnage qui est indéfectiblement lié à ce pays : « México le entra por los poros » (L, 361), ce sentiment d'appartenance ne cesse d'être au centre de ses préoccupations. Pour rendre compte de ce conflit intérieur⁶⁹⁶, alternent les discours indirect : « [e]l Distrito federal se le mete por los cinco sentidos y lo bebe a sorbos como su té » (L, 414) et direct : « ¿ Qué hago en México ? Aquí es donde pertenezco » (L, 373). La voix narrative rapporte de manière récurrente ce tiraillement entre les deux continents⁶⁹⁷. Finalement, c'est lors de son voyage au Chiapas⁶⁹⁸ qu'elle prend conscience que « *El mundo mágico de los Mayas* se funde con el mundo mágico de los celtas » (L, 437). Le besoin de définir l'endroit auquel elle appartient, la place qu'elle occupe, est une constante qui aboutit à une fusion des deux mondes qui l'habitent.

2.2 *Tinísima* : Le Mexique : un pays, deux facettes

2.2.1 Un lieu synonyme de liberté et de splendeurs

La description du Mexique est assez similaire dans *Tinísima*. Le pays apparaît d'abord à travers le regard de Gómez Robelo, poète mexicain assidu aux réunions intellectuelles et artistiques chez Tina et Robo, il décrit son pays avec beaucoup

⁶⁹³ Renato Leduc raconte son expérience dans la Division du Nord de Francisco Villa (L, 283).

⁶⁹⁴ Chapitre 53 : « Díaz Ordaz, Chin, Chin, Chin... ».

⁶⁹⁵ « – ¿ Qué es mole ? / – *Du poulet au chocolat* – sourit Renato. » (L, 286)

⁶⁹⁶ Elena Poniatowska s'est probablement inspirée des lettres que Leonora Carrington écrivait à Henri Parisot. Cf, p. 92.

⁶⁹⁷ Idem au chapitre 49 (*Poesía en voz alta*) où son fils Pablo lui fait remarquer que retourner en Angleterre ne la guérira pas de sa dépression (L, 427).

⁶⁹⁸ Elle s'y rend pour rassembler des informations et parfaire ses connaissances pour répondre à la commande du Musée National d'Anthropologie de Mexico. Elle doit réaliser une fresque destinée à décorer une salle dédiée aux « Mayas des hautes terres du Chiapas, Tzeltales, Tzotziles et Tojolabales » (L, 430).

d'emphase : « [...] Tina siguió escuchando panegíricos de México. [...] La situación de México es ideal para un creador – enfatizó Gómez Robelo – para una vanguardia » (T, 130). Il part pour le Mexique, sollicité par José Vasconcelos, pour diriger l'Académie des Beaux-Arts et il est suivi de peu par L'Abrie Richey. Robelo décrit dans ses missives à Weston un pays extraordinaire où « los campesinos leerían a Plotino, [...] ¿[p]uedes imaginarte una escuela de Arte donde todo es gratuito para todos [...] ? » (T, 131-132). Tina Modotti souhaite rejoindre son mari quand elle apprend qu'il vient de mourir de la variole. Son premier contact réel avec le Mexique passe d'abord par la langue : « [a]l cruzar la frontera, a Tina le pareció escuchar un italiano dulce [...] » (T, 132), puis par sa luminosité. Immédiatement, « a Tina, el país la atrapó » (T, 133). Le Mexique est d'abord décrit par ses saveurs, par le goût et les sensations liées à ses mets savoureux : « [l]a dulzura y el picor de los platillos mexicanos se estremecían en su paladar ; el crujir de la tortilla tostada, el guacamole untuoso, el tequila descendiendo enardecido [...] » (T, 133). Après cet épisode enivrant, Tina retourne aux États-Unis pour enterrer son père, puis, comme l'a proposé Quiela à Diego Rivera, elle dit à Weston : « [s]eré tu ayudante, Edward, a cambio de casa y comida. Me enseñarás fotografía [...] » (T, 134).

Le chapitre 10, qui introduit sa période mexicaine, est marqué par l'insouciance⁶⁹⁹ : avec Chandler et son père Edward Weston ainsi que son assistant Llewellyn, ils courent nus sur la *azotea* sous la pluie. Cette scène recouvre une importance particulière dans la mesure où, à l'intérieur du même paragraphe, la sensualité et la sexualité liées à la nudité sont mises en exergue : « [...] sus piernas ofrecidas, sus piernas viniendo hacia él calientes, temblorosas [...] », incluant Tina dans un jeu à quatre ; innocent pourtant puisque « [e]n Glendale, por las mañanas, [Weston] luchaba desnudo con sus cuatro hijos [...] » (T, 140)⁷⁰⁰.

Le Mexique est magnifique : « [...] el color del muro, la buganvilia, [...] el aire » (T, 141); tout est poussé à l'extrême : « [e]l café, negro como el infierno ; la comida picosa transformaba la boca en horno de fundición ; el aguardiente sacaba lágrimas [...] » (T, 143). Tina Modotti a la conviction qu'elle appartient à ce pays :

⁶⁹⁹ Elena Poniatowska joue sur les contrastes : la photographie qui ouvre le chapitre nous présente un couple on ne peut plus conventionnel alors que la scène qui est décrite en-dessous présente un couple libertin.

⁷⁰⁰ Ces perceptions de la nudité seront reexploitées ensuite lors du procès ; il n'est pas anodin que dès ce chapitre, la narration initie une réflexion sur ce thème.

« Yo nací para México. México es mío, soy de México » (T, 145)⁷⁰¹. Mais un ami, René d'Harnoncourt, les avertit : « [e]n México, no vale la palabra, no se fíen de lo que les dicen ; aquí la verdad es múltiple, cada quien usa la suya según su conveniencia » (T, 145), triste présage... Les chapitres qui traitent « El México de los artistas »⁷⁰² reprennent les spécificités énoncées par Gómez Robelo cette fois à travers l'expérience mexicaine du couple Modotti-Weston. Comme l'avait écrit Robelo, « [e]l arte era de todos. Todo se hacía entre todos » (T, 146) ; la communauté, le partage, la mise en commun sont encensés, comme le muralisme dont l'objectif était que les Mexicains « se reconocieran, se amaran [...] » (T, 147) étant donné que : « había que devolverles [a los indígenas] la conciencia de su propia grandeza » (T, 157), même si certains disaient : « ¡ Qué pintura tan fea ! » « ¡ Mira nomás esos monos prietos ! » » (T, 157).

Afin de mieux connaître le Mexique, Tina voyage : Teotihuacán, le couvent de Acolman, de Tepoztlán, Chapingo (T, 193), Cuernavaca (T, 194), Amecameca, Ixtacihuatl, Popocatepetl... Elle réalise que c'est « el México oscuro, que se cubre de polvo y de llagas a medida que se aleja del centro altivo de la ciudad, el de los hambrientos, de casas como perreras » (T, 179) qui l'attire. C'est Xavier Guerrero⁷⁰³ qui lui a fait découvrir « un México que Weston no había conocido » (T, 179). C'est aussi le voyage à Puebla, Oaxaca, Jalisco avec Anita Brenner pour *Idols behind Altars* qui l'ancre dans la réalité mexicaine : *los marchantes del tren* (T, 207), les vendeurs de *sarapes*, *los empistolados*, « los artesanos tejiendo la vara » (T, 211). Cette découverte est un tournant dans sa carrière photographique, illustré par cette métaphore : « la luz también había cambiado ; ya no eran los colores del sol, ahora la rodeaban el gris, el negro, el chocolate » (T, 219).

À travers la vision de différents personnages qui croisent le chemin de Tina, le lecteur découvre d'autres facettes du Mexique⁷⁰⁴ ou de ses personnalités.

⁷⁰¹ Raina, la compagne d'Enea Sormenti, lui dit à propos de ses photos : « [...] no ves a México desde el punto de vista del fuereño, sino desde dentro » (T, 219).

⁷⁰² Voir le dialogue entre Gómez Robelo et Edward Weston :

« – Ya tenemos meses en México.

– ¿ En cuál de todos los Méxicos ? – sonrieron los gruesos labios de Gómez Robelo.

– En el de los artistas. Diego Rivera nos tiene muy impresionados.

Tenía razón Gómez Robelo. Varios Méxicos culturales que Tina y Weston descubrirían a través de los años se confrontaban » (T, 158).

⁷⁰³ « Más aún que Diego Rivera, él era México, el México humilde, pobre, misterioso. » (T, 195).

⁷⁰⁴ À partir du moment où Weston retourne aux États-Unis, elle entame une relation intime avec Xavier Guerrero et s'investit pour la cause : « Tina escribía expedientes, escribía hasta que la noche la consumía » (T, 128). S'initie en même temps un changement dans sa perception du Mexique et dans la manière dont elle photographie.

2.1.2 L'autre Mexique

Le personnage de Xavier Guerrero, par exemple, nous révèle une image négative de Diego Rivera : « Ver al Diego que veía Xavier era descorder una cortina » (T, 221). Xavier le conseille sur des pigments, lui apprend certaines techniques ancestrales comme celle consistant à utiliser une « lámina de peltre » plutôt qu'une palette, dont il s'approprie plus tard l'autorité. Diego Rivera est aussi qualifié d'usurpateur : « [a] un periodista le mostró lo que yo había pintado como si fuera obra suya » (T, 223), dit Xavier Guerrero à Tina Modotti, ce qui ne l'empêche pas d'être un travailleur acharné qui peint sur les échafaudages jusqu'au crépuscule. Ces critiques complètent la version traditionnellement et officiellement donnée. De la même manière, une fois que Tina est totalement dévouée à la cause communiste, elle critique Diego Rivera et le narrateur déploie les arguments qui ont mené les membres du parti à demander l'expulsion de Diego, targué de « mentiroso, oportunista, cambiante » (T, 274). Son image en tant qu'artiste politisé est écornée.

De la même façon, le Mexique accueillant, tolérant, décrit plus haut, se transforme rapidement en un pays hostile qui menace d'expulser les opposants politiques. Accusée de conspirer pour assassiner le Président, Tina Modotti est contrainte de quitter le pays en février 1930 à bord de l'Edam, pour n'y revenir clandestinement qu'en 1939 après la défaite des Républicains espagnols.

Ce retour au Mexique se fait malgré elle. En effet, initialement, Tina et Vittorio ont fui en France depuis l'Espagne pour voyager jusqu'aux États-Unis, mais les autorités nord-américaines n'ont pas laissé le *Queen Mary* débarquer. Tina a dû retourner au Mexique sous une fausse identité. Dolores Pla Brugat, spécialiste de la question, explique que des 39.000 Espagnols qui trouvent asile sur le continent américain, presque la moitié émigre au Mexique⁷⁰⁵. Par sa politique d'accueil ininterrompue, il a accueilli des bateaux (le Sinaia, l'Ipanema ou Mexique) en provenance de la France ; c'est ainsi que Tina, débarque au Mexique en tant que réfugiée espagnole. À partir du chapitre 33, la voix narrative indique à propos de Tina : « Ha vuelto a otro México o ella ya no es la misma » (T, 581). Un doute plane quant à l'origine du changement : qui de Tina ou du Mexique est différent ? La réponse à cette

⁷⁰⁵ Elle estime en effet que le nombre de réfugiés espagnols ayant émigré dans ce pays entre 1939 et 1950 oscille entre 16.000 et 20.000. Cf. Dolores Pla Brugat, « 1939 », *Exilios. Los éxodos políticos en la historia de España, siglos XV-XX*, Madrid, Ediciones Sílex, 2007, p. 258.

question ne se fait pas attendre ; elle est donnée deux pages plus loin au style direct : « ¡ Qué país desmesurado ! Esto formó parte de mí, pero ya no lo traigo adentro » (T, 583). La rupture avec son pays d'adoption est consommée. Elle a changé et pour des raisons politiques, elle n'accepte pas que Frida et Diego aient eu l'autorisation de loger Léon Trotsky lors de son exil au Mexique⁷⁰⁶. Comme Vittorio Vidali l'exprime au style indirect libre :

La mujer pasional, completa, normal en todo sentido que Vittorio conoció se ha convertido en espartana política. No le importa sino la lucha, el partido, la lucha, la lucha, la Unión soviética, las noticias de la guerra, la lucha, la lucha, la lucha, la Unión Soviética. Los comunistas tienen la vista fija en la Unión Soviética. (T, 640)

Tina Modotti ne semble plus en capacité de décrire objectivement le pays dans lequel elle vit à présent. Même si elle retrouve certaines sensations plaisantes, elles ont une autre saveur⁷⁰⁷.

2.3 *Querido Diego, te abraza Quiela* : le Mexique phantasmé

Dans *Querido Diego...*, le Mexique n'est pas vécu, mais rêvé, phantasmé, à travers Diego Rivera. Il représente le « lieu de l'utopie en acte ou / et du mythe réalisé »⁷⁰⁸ ; avant d'être un lieu concret, ce mythe représente un catalyseur de l'imaginaire. La vie est forcément meilleure, « allá bajo el sol mexicano » (QD, 65), dans ce pays légendaire, véritable « manantial de leyendas de un mundo sobrenatural ». À maintes reprises, Quiela évoque sa transformation culturelle et identitaire au contact de son mari : « me mexicanicé terriblemente y me siento ligada *par procuration* a tu idioma, a tu patria [...] » (QD, 46), confortée par la remarque de Zadkin : « “[s]e ha mexicanizado usted tanto que se ha olvidado cómo hacer el té” » (QD, 52-53), lorsque Quiela, contrairement à son habitude, s'est mise à parler d'un trait, pendant un long moment, à l'image de Diego qui monopolisait la parole. Pendant de nombreuses années, Quiela s'est construit une personnalité volontairement calquée sur celle de son mari et qui se manifeste par la langue mexicaine, la façon de voir les choses, comme nous l'avons fait remarquer précédemment. Le Mexique n'est pas loué dans ses moindres détails ni dans ses spécificités, comme c'est le cas pour les deux autres romans, mais

⁷⁰⁶ « La subleva que México le haya dado asilo a Trotsky y más aún que Diego y Frida le hayan puesto casa » (T, 583). De plus, « [n]o me gusta la nueva realidad mexicana » (T, 600), dit-elle à Vittorio.

⁷⁰⁷ « Cae sobre ella la vasta noche mexicana ; había olvidado su inmensidad, su vaho ardiente, su rumor de cien mil grillos [...] » (T, 583).

⁷⁰⁸ Paule Plouvier, « Utopie de la réalité, réalité de l'utopie », *Mélusine*, n°7, 1985, p. 88.

apparaît plutôt comme une contrée idyllique, où un bonheur nouveau serait possible. Diego Rivera part vers cet Éden sans Quiela, il lui promet de la faire venir, ce qu'il ne fera jamais.

Elena Poniatowska rapporte dans la postface que d'après *La fabulosa vida de Diego Rivera*, « sólo en 1935, es decir trece años después, impulsada por pintores mexicanos amigos suyos⁷⁰⁹, Angelina Beloff logró ir a la tierra de sus anhelos » (*QD*, 72). Là s'arrête le roman. Dans la réalité, Angelina Beloff va au Mexique bien après le deuil de son fils Miguel Ángel et le départ de son mari, grâce au couple Cueto en 1932. Elle y a laissé ses traces en tant qu'artiste : elle a donné des cours particuliers de peinture dans les écoles publiques, elle a collaboré avec des groupes d'écrivains, comme La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), et a créé un théâtre de guignols pour diffuser la culture auprès des enfants. Dans l'article « Muestran cómo Angelina Beloff enriqueció el arte en México », publié dans *La Jornada* le 02/07/2019 à l'occasion du 140^{ème} anniversaire de la naissance et le 50^{ème} de la mort d'Angelina Beloff, il semble évident que « Beloff no sólo fue la compañera sentimental de Rivera, sino que se desarrolló por sí misma como artista, vivió muchos años en México y contribuyó al desarrollo del arte nacional »⁷¹⁰.

⁷⁰⁹ Dans la réalité, ce sont ses amis, la peintre Lola Cueto (1897-1978) et son mari peintre et sculpteur Germán Cueto (1893-1975), qui paient le billet d'Angelina Beloff pour le Mexique.

⁷¹⁰ Article consulté le 03/07/2019 sur <https://www.jornada.com.mx/ultimas/2019/07/02/muestran-como-angelina-beloff-enriquecio-el-arte-en-mexico-6733.html>.

3. Une construction de la femme en tant qu'artiste

Je vois la femme cachée dans la forêt⁷¹¹.

Les personnages féminins du corpus, libérés du modèle de la soumission, des modèles patriarcaux et phalocrates, vont pouvoir s'exprimer à travers leur art. Pour les trois artistes, le Mexique représente un lieu d'épanouissement et de reconnaissance professionnelle. Les destinées de ces trois femmes sont marquées par une alliance puis une rupture avec leurs homologues masculins, nécessaire à la naissance de leur particularisme artistique.

3.1 Tina Modotti : une pionnière de la photographie

La vie de Tina Modotti s'articule autour de deux activités : sa pratique de la photographie et son activisme politique. Nous allons montrer que le Mexique est déterminant dans l'évolution de ces deux versants de son existence.

3.1.1 Tina élève et modèle

Nous avons évoqué plus haut la relation amoureuse entre Weston et la jeune Tina, nous nous intéressons à présent à leur relation artistique. Entre 1923 et 1926, Tina Modotti et Edward Weston forment un couple légendaire. Dès leur arrivée au Mexique, ils côtoient fréquemment des artistes lors des fêtes chez le couple de millionnaires Tomás et Beatrice Braniff, chez Diego et Lupe, et ils voyagent avec d'autres amis dans le cadre de leurs recherches photographiques⁷¹². Tina Modotti aide Weston dans le travail de laboratoire, l'assiste dans la boutique de portraits qu'il a ouverte. Étant élève du photographe, ses clichés sont très influencés par ce dernier : « El tutelaje del fotógrafo era ilimitado, Tina lo respetaba, quería su aprobación [...] era crucial que Weston la reconociera como fotógrafa [...] » (T, 161). Ils sortent⁷¹³ pour repérer les lieux, prennent leurs clichés ensemble : « Tina tomaba fotos tras de su maestro y

⁷¹¹ Nous détournons la célèbre phrase « Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt » qui entoure le tableau *La femme cachée* de René Magritte dans lequel « [...] un corps de femme nue est placé au centre du tableau, entouré de la photographie de seize peintres et poètes surréalistes les yeux fermés, en signe d'hommage silencieux à leur muse », Whitney Chadwick, *Les Femmes...*, op.cit., p. 38.

⁷¹² Ils fréquentent des révolutionnaires, comme le sénateur Manuel Hernández Galván, militaire des troupes villistes (voir « Manuel Hernández Galván desaparecido », Fotografía de Edward Weston).

⁷¹³ Les premières femmes photographes sont confinées à la sphère privée par convention et produisent donc essentiellement des portraits de femmes et d'enfants, exaltant le sentiment maternel et la sensualité des corps enfantins, contrairement à Tina, initiée par son compagnon à un autre type de sujet photographique.

enfocaba su Korona, regalo de Edward, hacia el mismo objetivo, *pero desde otro ángulo* [...] » (T, 161, nous soulignons). Le texte dit cette position secondaire qu'occupe Tina Modotti, reliée à son mentor par l'appareil qu'il lui a offert, mais la fin de la citation vient introduire une différence fondamentale qui donnera à la femme photographe une autre identité artistique. Sa technique est similaire, mais assez vite, ses préoccupations s'éloignent de celles du photographe étatsunien et Tina développe un style propre⁷¹⁴ :

[...] si a Weston le interesa descontextualizar el objeto para anular las significaciones espacio-temporales, a Modotti le importa contextualizar lo fotografiado dentro de un ambiente humano⁷¹⁵.

L'auteure supplée les longues descriptions sur la sensibilité de Tina Modotti par les photographies du roman qui nous livrent sa fine observation et sa sympathie pour les femmes⁷¹⁶ et la classe ouvrière. Les photographies « Campesinos leyendo *El Machete* » (T, 34), « Manos de trabajador » (T, 309) et celles qui apparaissent sur le cliché⁷¹⁷ « Tina Modotti en su exposición en la Biblioteca Nacional » (T, 251) cristallisent son intérêt pour la réalité sociale. Dans une série d'articles dédiés au centenaire de Tina Modotti, Elena Poniatowska revient sur ce que le Mexique a apporté à la carrière photographique, en lien avec ses origines :

México le enseñó a Tina a ver. En el pueblo de Tacubaya, Tina Modotti regresó a la atmósfera de su infancia, a las calles de Udine, a las filandas, los telares, a la lucha social, a los que salen cada día a ganarse la vida. ¿Por qué se reconoció a sí misma en nuestro país ? Por su confrontación con la pobreza⁷¹⁸.

À partir du moment où Tina trouve des points communs entre sa terre natale et le Mexique, elle adopte un style plus personnel.

3.1.2 Indépendance photographique et reconnaissance

Les similitudes entre le Mexique et Udine, puis la découverte d'un autre Mexique par l'entremise de Xavier Guerrero⁷¹⁹ réveillent sa conscience. Elle prend ses distances avec l'esthétique westionnienne et se propose de « [...] alejarse del

⁷¹⁴ Tina Modotti construit ce style particulier même si le photographe allemand Heinz Aldrecht lui reproche de trop demeurer dans l'ombre de Weston (T, 319).

⁷¹⁵ Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México, su inserción dentro de las estéticas del arte posrevolucionario*, México, UNAM, 2002, p. 143.

⁷¹⁶ Voir son séjour dans l'isthme de Tehuantepec : p. 69, 86, 105-106, 145, 187-189.

⁷¹⁷ Nous reconnaissons « Hoz y martillo » et « Mujer con bandera ».

⁷¹⁸ Elena Poniatowska, « Cien años de Tina Modotti », *La Jornada*, consulté le 14/02/2015.

<http://www.jornada.unam.mx/1996/ago96/960817/elena.html>.

⁷¹⁹ « “Déjate de esteticismos, sé testigo, sal a la calle, retrata a la gente, a los que van caminando” decía Xavier. » (T, 232).

esteticismo, del arte por el arte, pero desea a la vez elevar la realidad a la altura del arte » (T, 252). Sa fascination pour l'art et les questions sociales apparaissent également quand elle commence à poser pour les fresques de Diego Rivera à Chapingo en 1925. Comme lui, elle s'applique à glorifier le travail des ouvriers et des paysans avec une touche révolutionnaire qui tance l'exploitation de l'homme par l'homme. Elle photographie des réunions entre paysans, illustre la révolution avec une symbolique emblématique « la hoz, la guitarra y la mazorca » (T, 231), marquant l'union révolutionnaire du travail ouvrier et paysan⁷²⁰. L'engagement social et politique n'est pas exclusif de Tina Modotti. Après 1914, la démarche des femmes devient militante, elles assument le droit de faire de la photographie et de transformer le médium en un support d'expression politique. Tina Modotti publie dans plusieurs magazines illustrés d'obédience communiste, le journal mexicain *El Machete*, l'hebdomadaire allemand *AIZ* (T, 299, 307), dans le magazine radical américain *New Masses* (T, 254), dans des revues d'art, comme *Forma* (T, 251), la première et la plus lue en Amérique latine, dans un magazine londonien, *Creative Arts* (T, 98, 99, 251) pour les clichés de son travail sur les fresques des muralistes mexicains.

Tina Modotti est présentée comme une artiste qui travaille avec des hommes pour lesquels elle a dépassé l'incarnation d'un éternel féminin. Le récit présente son intégration dans le milieu artistique (aussi bien photographique qu'auprès des muralistes⁷²¹) et la reconnaissance dont elle bénéficie. Tina Modotti est ainsi autorisée à organiser la première exposition consacrée uniquement à ses œuvres dans les locaux de la Bibliothèque nationale. Le 1^{er} décembre 1929 est une date importante car, d'après le personnage de David Alfaro Siqueiros, elle correspond à « la primera exposición fotográfica revolucionaria en México » (T, 275). Cette ascension va être interrompue par l'assassinat de Julio Antonio Mella.

La mort de Julio Antonio Mella et le scandale qui suit le procès l'accusant de complicité dans l'assassinat de son bien-aimé, anéantissent Tina. Lors de son séjour à Juchitán, elle réalise une grande quantité de clichés des femmes de cette société

⁷²⁰ « Campesinos leyendo *El Machete* » (T, 34) ; « Manos de trabajador » (T, 309) ; « Elegancia y pobreza » (T, 217) qui est le montage d'un mendiant assis en pleine rue sous un panneau publicitaire qui vante les mérites d'une élégante tenue de soirée pour homme.

⁷²¹ Elle documente l'avancée des fresques des artistes muralistes (notamment de Diego Rivera, José Clemente Orozco et Máximo Pacheco).

matriarcale ; mais sa déportation en tant qu'« étrangère indésirable »⁷²² vient mettre un terme quasiment définitif à sa carrière de photographe. En 1930, après treize jours d'emprisonnement et trois jours de grève de la faim, elle est expulsée du Mexique, accusée de faire partie d'une conspiration contre le Président Pascual Ortiz Rubio. Le Parti Communiste lui avait offert un travail en tant que photographe qu'elle refuse pour se consacrer uniquement à son activisme politique⁷²³.

Tina Modotti a débuté la photographie aux côtés d'un homme, son mentor Edward Weston ; elle a opéré un revirement en lien avec ses convictions politiques, puis a finalement abandonné la pratique de la photographie à la suite de son expulsion du Mexique et de sa volonté de ne s'investir que dans une seule et unique action : la lutte révolutionnaire.

3.2 Quiela : de spectatrice à actrice

Avec le roman épistolaire *Querido Diego...*, Elena Poniatowska revendique une (r)écriture depuis l'intériorité, livrant une version personnelle du personnage de Quiela. Cette voix intérieure du sujet fictionnel est d'abord à la recherche de l'autre, de Diego et face au silence de celui-ci qui l'accable, la voix narrative cheminera vers une quête identitaire, dont la représentation finale est fort différente de celle livrée au début du roman. *Querido Diego...* commence et se termine par le thème de la peinture. C'est une correspondance artistique dans laquelle une double quête identitaire est menée : celle en tant que femme victime d'une rupture amoureuse, comme nous l'avons développé plus haut, et celle de la femme artiste, qui sont indissociables du personnage de Quiela. Celui-ci oscille entre deux versants, comme le remarque Carmen Perilli : « Se busca a sí misma obsesivamente, entre el amor y la pintura. El espacio de esa búsqueda es el otro en tanto hombre o en tanto arte. El dibujo obsesivo de cabezas simboliza la pregunta por la identidad »⁷²⁴.

Nous avons vu précédemment que le personnage de Quiela est présenté comme un stéréotype de la femme dévouée aux besoins de son mari, qu'elle n'existe qu'à travers l'être aimé. Elle est campée dans le rôle déterminé de femme et mère dévouée, aimante et soumise, qu'elle a elle-même choisi. Elena Poniatowska pousse à l'extrême

⁷²² L'Article 33 de la Constitution mexicaine, juin 1924, permet au gouvernement de se débarrasser des ressortissants étrangers, en tant qu'« étrangers indésirables ». Mariana Figarella, dans l'ouvrage cité plus haut (p. 127-132), revient sur les événements qui ont conduit à cette situation.

⁷²³ Même si elle expose quelques photos dans le studio de Lötte Jacobi à Berlin.

⁷²⁴ Carmen Perilli, « Historia de amor de un pájaro azul... », *op.cit.*, p. 6.

cette image véhiculée par la société, pour contraster de plus belle avec la jeune femme artiste qu'elle était avant sa rencontre avec Diego Rivera.

Dans l'œuvre fictionnelle, Quiela est présentée d'emblée comme une femme faible, qui subit ses émotions, mais un indice de sa transformation s'insinue dès la quatrième ligne du roman quand elle écrit : « [h]e abandonado las formas geométricas y me encuentro bien haciendo paisajes un tanto dolientes y grises, borrosos y solitarios » (*QD*, 9). Angelina est peintre, elle-même en fait mention, et décide dès le début de cette correspondance de se démarquer de son mari qui était dans sa période cubiste. Dans cette première lettre, les modifications opérées dans ses paysages illustrent ses états d'âmes : elle est une femme triste ; cependant, ces changements lui procurent un certain bien-être. Cette référence à ses tableaux est brève pourtant, car dans les lettres suivantes, la mention de son intérêt pour la peinture s'estompe pour laisser place à la figure mythifiée de son mari qu'elle contemple. Nous verrons que c'est la souffrance, puis un détachement progressif qui fait ressurgir la Quiela qu'elle était, la peintre. La Quiela femme est aux antipodes de la Quiela amoureuse de Diego Rivera.

3.2.1 S'identifier à l'homme pour exister ?

Elle lie tout ce qu'elle entreprend à sa relation avec son artiste de mari, Diego Rivera mais, des changements s'immiscent progressivement. À la lettre quatre, une matinée au Louvre, où elle est restée trois heures devant des Cézanne, a ranimé le désir de peindre avec acharnement. Cet épisode est marqué par un avant : « [c]uando iba antes contigo, Diego, escuchaba admirativamente [...] » (*QD*, 20), et un après, où elle a le loisir d'exprimer ses émotions : « [...] pero ayer fue distinto, *sentí* Diego [...] » (*QD*, 20). Elle a retrouvé une individualité, ne vit plus par procuration puisqu'elle a ressenti de l'allégresse, qui s'est mêlée à sa peine – dit-elle –, mais qui lui a permis de ressentir à nouveau des émotions. Par ailleurs, cette lettre est empreinte d'un champ lexical nouveau, celui de la joie, allant jusqu'à l'exaltation : « me dio una gran felicidad », « me estaba proporcionando una de las grandes alegrías de mi vida », « estaba carburada » (*QD*, 20), « te escribo mi conmoción y mi alegría », « el temblor de la emoción », « conmocionada » (*QD*, 21). Ces retrouvailles avec elle-même ont rétabli sa relation avec la peinture qui la sauve de la solitude. Sa visite au Louvre et à la galerie Vollard engendrent un tourbillon créateur. Elena Poniatowska subvertit ici le

texte de Bertram Wolfe. Elle s'approprie une anecdote de la vie de Diego Rivera⁷²⁵ et la projette sur le personnage de Quiela pour, d'une part, marquer sa passion pour la peinture et, d'autre part, montrer que : « [i]n palimpsestic fashion, Beloff's act of usurping Rivera's privileged position at the easel mirrors Poniatowska's confiscation and revision of Bertram Wolfe's text. »⁷²⁶

Elle parle de « révélations » (à deux reprises), elle peint avec ardeur et évoque même une renaissance : « Siento que he vuelto a nacer » (*QD*, 21), ce qui explique cet état de fébrilité presque exagéré étant donné qu'elle s'est mise à peindre après quatre longues années. Sa frénésie est intense⁷²⁷, néanmoins, elle n'est pas encore en capacité de s'attribuer le mérite à elle seule alors, elle invoque encore Diego : « Pensé que tu espíritu se había posesionado de mí, que eras tú y no yo el que estaba dentro de mí » (*QD*, 23). Elle s'identifie à lui pour pouvoir exister en tant que créatrice, tout en ayant conscience que son absence est ce qui la tenaille et l'empêche de se libérer :

Necesitaría mucha libertad de espíritu, mucha tranquilidad para iniciar la obra maestra y tu recuerdo me atenaza constantemente [...]. (*QD*, 25 ; c'est nous qui soulignons.)

La construction en tant que sujet artiste passe par un détachement physique (pas encore psychologique), puis par une identification avec le Maître :

Tanto Beloff como Carrington fueron dos mujeres que aprendieron a estar solas y en cierta medida llegaron a ser libres a costa de esa soledad. Una soledad que las acompaña en su sufrimiento, en sus noches en vela, en su inconformismo, pero sobre todo en su rebeldía cuando se suponía que la sociedad las había educado para ser sumisas y dóciles⁷²⁸.

C'est l'éloignement qui lui permet de guérir émotionnellement et de peindre. Paradoxalement, c'est la perte de Diego qui lui permettra de renouer avec la peinture. Elle entretient à présent une relation d'égal à égal, comme Tina Modotti qui entretenait une relation épistolaire artistique avec Edward Weston : « Voy a mandarte por correo [...] para que los apruebes o hagas alguna sugerencia » (*QD*, 32).

⁷²⁵ Bertram Wolfe, *La fabulosa vida...*, *op.cit.*, p. 58.

⁷²⁶ Susan Schaffer, « Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela* : A Revision of her Story », *The Effects of the Nation : Mexican Art in an Age of Globalization*, eds. Carl Good and John V. Waldron, Philadelphia, Temple University Press, 2001, p. 87. Notre traduction : « À la manière d'un palimpseste, le fait que Beloff ait usurpé la position privilégiée de Rivera au chevalet, reflète la confiscation de Poniatowska et la révision du texte de Bertram Wolfe ».

⁷²⁷ « A consecuencia de mi visita al Louvre, en medio de la mayor exaltación me puse a manchar una tela [...] » (*QD*, 22).

⁷²⁸ Irene Gras Cruz, « Angelina Beloff y Leonora Carrington »..., *op.cit.*, p. 120.

3.2.2 Une corporéité retrouvée, une re-naissance artistique

C'est à travers un jeu axé sur la place du corps en tant qu'objet physique (la corporalité) dans sa matérialité et une corporéité en tant qu'essence même de l'individu dans sa globalité, que le personnage de Quiela s'impose.

D'un point de vue matériel, elle reprend de la place dès la lettre cinq : « [...] me senté a tu caballete, bajé la tela que dejaste a la mitad [...] » (*QD*, 21), puis elle occupe un espace de plus en plus important dans la maison, de par sa corporéité : « me volví hasta gorda Diego, me desbordaba, no cabía en el estudio, era alta como tú, [...] mi caja torácica se expandió a tal grado que los pechos se me hincharon [...] » (*QD*, 23), métaphore de son affirmation en tant qu'être.

À partir de ce moment, Quiela commence à se remémorer son passé en tant qu'artiste, de manière discontinue. Elle évoque un moment de son enfance : « decían que estaba yo muy por encima de la *moyenne*, [...] » (*QD*, 24), elle revient sur son quotidien dans la lettre six : « quieren [elle parle de la revue *Floreal*] otros grabados [...]. Reí interiormente al recordar cómo pintamos [...] » (*QD*, 27), puis se remémore un souvenir avec Diego, lorsqu'ensemble, ils ont peint le blason russe pour le consul du Tsar à Barcelone⁷²⁹. Ces évocations sont reliées par la référence à son pays d'origine, la Russie, et sont suivies du récit de la Pâque russe qui pourrait suggérer la nouvelle naissance de Quiela ou sa résurrection, qui engendre la réalisation de « unos rostros de cera » (*QD*, 31).

Au fil de la narration, l'identité de Quiela en tant qu'artiste, à la fois comme peintre, mais aussi comme écrivaine, est affirmée, notamment à partir de la lettre neuf qui « se convierte en un discurso ciego que poco a poco arroja destellos de dolorosa lucidez, acogiendo la rebelión y el distanciamiento »⁷³⁰ et surtout, face à l'absence de réponse de Diego, elle s'empare de tout l'espace textuel. Les phrases d'amour adressées à l'autre sont maintenant entrecoupées d'autres thématiques, particulièrement des références à son attachement à la peinture dès son plus jeune âge. Ce retour en arrière est important pour signifier au lecteur que Quiela a existé en tant qu'individu

⁷²⁹ C'est la seule fois qu'est mentionnée une collaboration des deux artistes, alors que cette méthode de travail est très présente dans *Tinísima* et *Leonora*. C'était une commande du gouvernement russe destinée à Angelina Beloff, la chargeant de peindre le blason du tsar sur les murs du consulat.

(Mentionné dans Gerry Souter, Gladys March, *Diego Rivera, my art, my life : an autobiography*, New York, Parkstone press, 2012, p. 109).

⁷³⁰ Carmen Perilli, « Historia de amor de un pájaro azul... », *op.cit.*, p. 67.

indépendant de Diego Rivera (contrairement au présent dans lequel tout lui est relié). Son parcours en tant que peintre passe un peu inaperçu vu qu'il est évoqué de manière discontinue dans le récit. Mais afin de montrer qu'il occupe une place appréciable, nous allons le retracer chronologiquement.

Quiela a un réel talent puisqu'elle obtient d'abord une bourse à l'Académie Impériale des Beaux-Arts de Saint Pétersbourg⁷³¹ (*QD*, 24), que ses professeurs l'incitent à poursuivre ses études artistiques à Paris et qu'elle rejoint ainsi l'atelier d'Henri Matisse. C'est une élève acharnée, qui s'astreint à des horaires drastiques : « me impuse un horario que sólo tú podrías considerar aceptable, de ocho a doce y media del día, de una y media a cinco en la tarde, y todavía de ocho a diez en la noche. Nueve horas de pintura al día » (*QD*, 33). Elle ne sort jamais, pas même pour visiter sa tante Natasha parce que, comme elle le dit, « [...] yo no vivía sino por la pintura » (*QD*, 38). La jeune Quiela semble habitée par la peinture et elle rapporte de cette époque une image d'elle positive, au vu des éloges de ses professeurs « asombraba yo a los profesores [...] » (*QD*, 24), et de la jalousie de ses camarades : « [s]uscité envidias entre mis compañeros por los elogios que me prodigó André Lhote »⁷³² (*QD*, 35). Quiela reproduit la remarque de son professeur : « Tiene usted disposiciones extraordinarias » (*QD*, 35) pour accentuer la véracité de ses propos et peut-être même pour convaincre Diego (et probablement elle-même !) qu'elle a de la valeur.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, cette période de sa vie est volontairement noyée dans son flot de lamentations et sa dépendance vis-à-vis de Diego Rivera⁷³³, pour montrer que c'est la perte de l'attention de l'autre qui occupe le premier plan dans son présent, tout en laissant une petite place à sa vie d'avant. Diego, tel un rouleau compresseur, même absent, a éclipsé les réussites de sa femme. Quiela perd cette rigueur et cette ferveur qui la caractérise ; d'abord parce qu'elle se voue entièrement à son mari puis à son enfant Dieguito. Ensuite c'est la mort de ce dernier qui met un terme définitif à sa production artistique : « No sólo he perdido a mi hijo, he perdido también mi posibilidad creadora » (*QD*, 39).

⁷³¹ « Cuando gané la beca para ir a la Academia Imperial de San Petersburgo ¡ ay Diego, entonces pensé que yo tenía en mí algo maravilloso... ! » (*QD*, 24).

⁷³² André Lhote (1885-1962) est un peintre cubiste français, un critique d'art et un professeur.

⁷³³ Sa dépendance est ici d'autant plus surprenante qu'elle a toujours été une jeune femme indépendante : « Desde que salí de San Petersburgo, siempre supe arreglármelas sola. [...] Mis padres me enseñaron a bastarme a mí misma [...] » (*QD*, 65).

La neuvième lettre expose la reconstruction de ce que Quiela avait réduit à néant dans la septième : ses capacités créatrices. Face au silence de Diego sur les ébauches destinées à la revue *Floreal*, elle abandonne sa posture passive (d'attente) et se décide à se lancer seule en peignant « [...] naturalezas muertas, botellas y frutas, líneas curvas, círculos de color [...] » (*QD*, 50), qui confirment ses propos des premières lettres, c'est-à-dire le désir de ne plus peindre des formes géométriques. Cette nouvelle identité artistique lui permet de faire le deuil de son fils en utilisant la représentation picturale comme catharsis : « es mi hijo el que se me viene a la yema de los dedos » (*QD*, 50).

En outre, Quiela est consciente que la liberté économique sert l'émancipation des femmes, c'est pourquoi elle s'enorgueillit de l'éducation qu'elle a reçue au sein d'une famille de la classe moyenne :

Al igual que un hijo varón, tuve que prepararme, ejercer y saber trabajar. ¡ Qué sabios eran, porque al empujarme me estaban dando la clave de mi propia felicidad ! El lograr mi independencia económica ha sido una de las fuentes de mayor satisfacción y me enorgullece haber sido una de las mujeres avanzadas de mi tiempo. (*QD*, 66)

Cette remarque pointe les différences entre les sexes dans le domaine de l'éducation et du travail. Nous savons que les sociétés (parmi lesquelles la russe ne fait pas exception puisque Quiela relève cette démarche comme une preuve de sagesse), assignent aux sexes des fonctions précises. Pourtant, Quiela estime qu'une non différenciation du genre quant à l'éducation (« prepararme » dans le sens d'étudier) permet de travailler et d'accéder ainsi au bonheur. Elle souligne la capacité des femmes à saisir les opportunités pour se libérer, individuellement ou collectivement, des structures oppressives qui perpétuent la domination selon le sexe ou la classe sociale, comme c'est le cas pour Leonora Carrington. L'exercice d'une activité rémunératrice est l'un des premiers facteurs reconnus de l'émancipation, grâce auquel les individus fondent généralement des attentes non seulement d'indépendance économique, mais aussi d'épanouissement social et individuel. D'ailleurs, dans la douzième et dernière lettre, se dessine une femme forte prête à payer le prix de sa passion pour la peinture : « Estoy dispuesta a seguir en las mismas, con tal de dedicarme a la pintura y aceptar las consecuencias : la pobreza, las aflicciones, y tus pesos mexicanos » (*QD*, 70). Paradoxalement, c'est en acceptant cette dépendance financière contraignante que finalement, elle se libère⁷³⁴.

⁷³⁴ Elena Poniatowska, quant à elle, a découvert l'indépendance financière à la mort de son mari : « Por primera vez después de que él murió yo tuve chequera, en fin, manejaba yo misma el dinero. Ha sido una experiencia que le deseo a todas las mujeres ». Walescka Pino-Ojeda, *op.cit.*, p. 69.

D'autre part, le roman montre qu'une des priorités de Quiela est sa peinture, contrairement à ce que Bertram Wolfe a argué⁷³⁵ (et par-là même véhiculé comme image d'Angelina Beloff). Preuve en est que le dernier message adressé à Diego est : « ¿ Qué opinas de mis grabados ? » (*QD*, 71). Quiela ne semble plus être sous sa tutelle, elle le considère à présent comme un pair, un égal auquel elle demande son avis sur un travail⁷³⁶. À travers ses lettres, elle cherche des réponses (qu'elle n'obtiendra pas) au silence de Diego, mais retrouvera sa véritable identité, celle d'artiste. C'est finalement l'écriture (et non la peinture) qui libère Quiela de son enfermement volontaire dans le rôle d'épouse éplorée, schéma dans lequel elle s'est délibérément inscrite. Le caractère ambigu de la discrimination de la femme est éclairci, elle est victime d'une possible répression des hommes, mais peut aussi être victime de ses propres émotions et participe au processus de sa propre subordination.

3.3 Leonora Carrington : une identité artistique unique

Le habían dicho que Leonora era original,
pero nunca pensó que lo fuera de esta forma admirable.
Nada la contamina, no imita a Ernst,
su mundo interior es sólo de ella. (*L*, 353)⁷³⁷

Nous terminons cette partie sur la femme artiste par Leonora Carrington puisque, selon nous, c'est la seule des trois femmes qui permet de questionner l'accès de la femme à une identité propre, qui ne soit ni celle de son père, ni celle de son mari, ni celle de son mentor. L'audace et le caractère précurseur de Leonora qui lutte très tôt pour son indépendance en s'opposant aux règles imposées par sa classe sociale, puis à celles des surréalistes, permettent la naissance d'une véritable identité artistique.

Nous allons analyser comment le roman intègre les éléments biographiques connus afin de mettre en exergue l'influence indéniable du groupe d'André Breton dans les années 1930, le rôle fondamental de la collaboration entre Max Ernst et Leonora

⁷³⁵ « La vida de ella no estaba centrada en la pintura, como la de él subordinando todo a ésta » (Bertram Wolfe, *op.cit.*, p. 114).

⁷³⁶ Contrairement à l'image de disciple, de jeune peintre inférieure à son conjoint qu'elle s'est donnée dans les missives précédentes.

⁷³⁷ Réflexion du mécène et collectionneur Edward James.

Carrington dans l'itinéraire de formation de cette dernière, et la question de la place des femmes au sein du mouvement⁷³⁸.

3.3.1 Un désir précoce

Depuis sa tendre enfance, Leonora manifeste son désir de peindre : « Yo lo que quiero es pintar » (L, 55), dit-elle à sa mère ; puis supplie son père « – [p]apá, no me quites lo más importante que hay en mí. [...] Pintar⁷³⁹ » (L, 61). On lui avait conseillé de se cantonner à l'espace privé et de peindre à l'abri des regards, comme le lui signifie sa mère :

[...] yo misma pinto cajas para ventas de caridad. Tu tía Edgeworth escribió novelas [...] pero jamás se habría llamado a sí misma artista, habría sido mal visto. En el jardín hay muchos rincones que puedes pintar. (L, 54)

Le narrateur souligne l'adhésion de Maurie aux convenances de la société, induisant la solitude de Leonora qui ne peut compter sur aucun appui au sein de sa famille. Selon sa mère, être une femme artiste est inconcevable, d'autant que « [l]os artistas son inmorales, viven en amasiato, en buhardillas [...] » (L, 54)⁷⁴⁰. Fort heureusement, Leonora trouve des soutiens et des encouragements auprès de ses amis de l'école d'Art, puis de la part des surréalistes quand elle se met en couple avec Max Ernst.

3.3.2 Une intronisation chez les surréalistes

C'est sa mère qui fait découvrir le surréalisme à Leonora quand « [l]e regala el libro de Herbert Read : *Surrealismo*. En la tapa viene la pintura de Max Ernst *Dos niños amenazados por un ruiseñor* » (L, 65). C'est le premier contact de Leonora avec le surréalisme, même s'il lui apparaît comme une évidence en raison du sentiment de « déjà-vu » ayant accompagné le choc esthétique causé par ce célèbre tableau de Max Ernst⁷⁴¹. La rencontre avec celui-ci l'introduit dans le cercle des surréalistes et occasionne une rupture franche avec son milieu bien qu'elle s'en défende : « No me fui

⁷³⁸ Des spécialistes du surréalisme comme Lourdes Andrade au Mexique, Whitney Chadwick aux États-Unis se sont naturellement penchées sur ces aspects dans leurs ouvrages. Voir la bibliographie finale.

⁷³⁹ Elle affirme également bien plus tard à son amie Úrsula Goldfinger : « – Aún no sé lo que soy, lo único que sé es que amo la pintura más que a nada en el mundo » (L, 68).

⁷⁴⁰ Citation identique dans *Le Cornet acoustique* : « Artists are immoral, they live together in attics, you could never get used to an attic after all the luxury and comfort you have here. Besides, what is there to prevent your painting at home, there are all sorts of picturesque nooks which would be delightful to paint ». (Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet* (1974), London, Routledge & Kegan Paul, 1977, p. 66).

⁷⁴¹ Fanny Martinez, *Remedios Varo et Leonora Carrington en miroir : images croisées*, thèse de doctorat, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018, p. 94.

con Max. Me fui sola. Siempre me he ido sola » (*L*, 82). La présence des femmes dans le mouvement surréaliste est souvent signalée d'abord dans leur rapport avec les hommes qui le composent. L'existence de ces dernières en tant qu'artistes⁷⁴² est dévoilée par les historiens récents qui les présentent fréquemment dans des rapports pygmalioniques avec l'autre masculin. Elena Poniatowska fait l'inverse : dans le roman, elle introduit les personnages de Remedios Varo, Lee Miller, Jacqueline Lamba etc., comme des femmes à forte personnalité, mises en valeur par leur indépendance personnelle et artistique et non comme des femmes façonnées par leur conjoint ou compagnon. Comme Leonora Carrington, les jeunes femmes ont été d'abord maîtresses, et souvent disciples : « Max es su maestro [...] » (*L*, 279), « Max es su mundo, su mentor, le señala los edificios que hay que ver [...] »⁷⁴³ (*L*, 265). Cette étape qui consiste à aimer quelqu'un, à partager sa vie, ses amis, son travail, à échanger, à collaborer est tout à fait naturelle et humaine, c'est pourquoi il n'est pas question d'attribuer l'influence du travail de certains artistes masculins sur leurs conjointes à un art bas de gamme, ou inférieur ; d'autant que :

Beaucoup d'entre elles [les femmes proches des surréalistes] étaient plus jeunes que leurs collègues masculins ; elles étaient donc plutôt au seuil de leur vie d'artistes lorsqu'elles rencontrèrent le surréalisme et ne devaient accomplir l'œuvre de leur maturité qu'après avoir quitté le groupe. Leur engagement était défini par des relations personnelles d'amour ou d'amitié, et non par une participation active à ce qui se faisait dans le cercle intime dominé par la présence de Breton⁷⁴⁴.

La différence d'âge et l'inexpérience de ces femmes sont deux paramètres à prendre en compte ; cependant, nous expliquerons plus loin que nous n'adhérons que partiellement à cette citation.

3.3.3 Influences-collaborations

Rappelons que Leonora n'a que vingt ans lorsqu'elle se met en couple avec Max Ernst qui est de vingt-six ans son aîné. Au départ, elle est submergée par l'admiration, bien entendu, c'est un artiste qui a de l'expérience et lui apprend à voir autrement⁷⁴⁵ : « Leonora, encandilada, sigue al maestro [...] el frotage también le descubre a Leonora los siete círculos del infierno » (*L*, 77-78). L'artiste anglaise a été la disciple du peintre

⁷⁴² Elles avaient pour nombre d'entre elles déjà reçu une formation artistique.

⁷⁴³ Dans le chapitre « Nueva York ».

⁷⁴⁴ Whitney Chadwick, *Les Femmes...*, *op.cit.*, p. 11.

⁷⁴⁵ Alors qu'elle est jeune et inexpérimentée, elle est séduite par la nouveauté, celle que lui fait découvrir Max Ernst, mais pas seulement. Elle admire d'autres artistes comme Lee Miller (« la fotógrafa, es quien más atrae a Leonora » (*L*, 78) ou Eileen Agar qui « la deslumbra con su audacia » (*L*, 79).

et sculpteur allemand, le substantif est d'ailleurs utilisé à plusieurs reprises dans le roman : « [s]u discípula le dice que parece una esponja » (L, 141), sans pour autant rester en retrait. Ce qui marque leur relation est le « Artistic Partnership » dont parle l'universitaire Renée Riese Hubert⁷⁴⁶. Le roman montre en détail la relation créative entre les amants, lors de la période de leur vie commune à Paris (1937-1938), puis plus particulièrement dans le village de Saint-Martin d'Ardèche (1938-1940)⁷⁴⁷. Ils peignent : « Pintar juntos es hacer magia. Leonora empieza el retrato *Loplop, el pájaro superior*, y su maestro le pide que pinte el fondo de *El encuentro* » (L, 141) et sculptent : « Leonora modela una cabeza de caballo y Max la felicita⁷⁴⁸ » (L, 140). Le roman définit leur travail comme un échange artistique fécond :

Además de pintar al alimón con Max, posa temprano en el jardín para *Leonora en la luz de la mañana*, y cuando el sol brilla en mitad del cielo, ambos buscan la sombra y ayuda a su amante con *Europa después de la lluvia* y *Swamp Angel*. Allí está su horquilla, a la que llama *Tannhäuser*. (L, 143)

En quelques pages, Leonora passe de disciple, à modèle, à pair, c'est dire le chemin parcouru et le talent de la jeune-femme en laquelle Max Ernst a toute confiance et sur laquelle il s'appuie même, lui, le grand peintre allemand. Nous pouvons postuler qu'Elena Poniatowska a choisi de mentionner à ce moment du récit le tableau *Leonora en la luz de la mañana* car il recouvre une importance toute particulière. En effet, *Leonora in the Morning Light* (1940) (L, 143, 151, 259, 271, 282) apparaît comme un portrait double puisqu'à l'apparition du visage de Leonora répond celle d'un équidé, animal relié à la recherche identitaire dans la production de Leonora Carrington comme nous avons pu l'exploiter plus haut. Cette œuvre fait écho⁷⁴⁹ à *Portrait of Max Ernst*⁷⁵⁰ (1939) de Leonora Carrington (L, 237, 257, 259, 278) qui annonce l'importance des rites alchimiques dans ses productions plus tardives et inverse la relation de l'artiste masculin à sa muse féminine. La multiplication dans le roman des allusions à ces deux

⁷⁴⁶ Renée Riese Hubert, « Leonora Carrington and Max Ernst : Artistic Partnership and Feminist Liberation », *New Literary History*, vol. 22, n°3, 1991, p. 717-718.

⁷⁴⁷ Ce « dialogue artistique » se prolongera même, après leur rupture, en 1942 à travers leurs tableaux (« Max y ella leen y dibujan juntos en perfecta armonía [...] » (L, 253).

⁷⁴⁸ Voir aussi : « Cuando Leonora no puede decir lo que quiere en sus cuadros, lo escribe. Su amante la alienta » (L, 151).

⁷⁴⁹ « Their mutual recognition during the short time they lived together left considerable traces in their representations, both verbal and visual, of each other. » (Renée Riese Hubert, *op.cit.*, p. 735). Notre traduction : « Leur reconnaissance mutuelle pendant le cours laps de temps de leur vie commune a laissé des traces considérables sur les représentations de l'autre, à la fois verbales et visuelles ».

⁷⁵⁰ Ne pas confondre le nom de ce tableau et le conte « The Bird Superior Max Ernst » (1942) dans lequel Leonora Carrington se réfère à des détails du portrait. C'est une allusion directe au mythe partagé de « Loplop » et de « La mariée du vent » – lequel fait suite à « Pigeon vole ».

œuvres montre combien tous deux ont été inspirés par l'image de l'autre. La voix narrative insiste sur cette collaboration et le paragraphe se poursuit par des exemples des contributions de Max Ernst qui illustre les cinq contes de *La dama oval*, « Pigeon Vole », « El fascinante ciprés », « El vestido de la novia » (L, 143).

La narration rapporte une pratique esthétique particulièrement chère aux surréalistes, à savoir la collaboration interartistique, ici, entre un peintre et une écrivaine. Il est question de coopération et non d'une passivité de la femme-compagne au sein du groupe surréaliste⁷⁵¹. Nombreuses sont celles⁷⁵² qui ont eu des relations amoureuses avec les hommes, mais elles ont également participé, collaboré et produit des œuvres très personnelles. Certaines ont travaillé de concert avec leur conjoint ou leurs homologues masculins : outre Max Ernst et Leonora Carrington, nous pouvons mentionner Max Ernst et Dorothea Tanning ; Paul Éluard et Valentine Hugo ; Lee Miller et Man Ray ; Dora Maar et Man Ray ; Man Ray et Meret Oppenheim, etc. Ces productions poétiques ou iconographiques étaient variées et mêlaient les sexes : entre hommes, entre femmes⁷⁵³ ou entre femmes et hommes. Pourtant, certains travaux conjoints ont été attribués aux hommes, induisant ainsi la prévalence du masculin. Le personnage de Gerda Taro dans *Tinísima*, par exemple, dénonce l'appropriation de son travail par son mari et souhaite se libérer de cette union personnelle et professionnelle : « – Fíjate, quiere todo en común, y firma las fotografías que ambos tomamos : Robert Capa. No me da crédito. O sólo muy de vez en cuando. Se apropia de todo lo mío. » (T, 511), montrant ainsi que le travail des femmes est sous-évalué dans le monde photographique.

3.3.4 Leonora, cavalier seul

Leonora ne semble pas rencontrer ce genre de désagrément et mène une carrière aux côtés des surréalistes : elle apporte sa contribution aux principales revues de ce mouvement; elle expose à l'Exposition Internationale du Surréalisme⁷⁵⁴ : « [...] son

⁷⁵¹ Contrairement à ce qui est mentionné dans la fin de l'extrait de Whitney Chadwick, cité à la note 145.

⁷⁵² Leonora Carrington, Leonor Fini, Jacqueline Larnba, Dora Maar, Lee Miller, Valentine Penroce, Alice Rahon et Remedios Varo. Cf. Whitney Chadwick, *op. cit.*, p. 8-9.

⁷⁵³ « Codo a codo, Remedios y Leonora recortan fotografías » (L, 312). Ensemble, elles confectionnent également des poupées.

⁷⁵⁴ La thèse de Juncal Caballero Guiral, *Mujeres y surrealismo. Remedios Varo y Leonora Carrington*, offre une vision très complète de la façon dont Leonora Carrington a vécu le surréalisme dans les chapitres 2, « La extravagancia de una vida mágica : Remedios Varo y Leonora Carrington » et 3,

pocas las mujeres : Eileen Agar, la noruega Elsa Thorensen, la española Remedios Varo, la alemana Meret Oppenheim [...] » (L, 100), où elle expose deux tableaux : *¿ Qué haremos mañana Amélie ?* et *El amante silencioso* (L, 133-134) ; elle participe à plusieurs expositions internationales consacrées à ce mouvement et « elle fait partie des rares femmes à avoir été associées à quasiment toutes les *Exposition[s] internationale[s] du surréalisme* des années quarante [...] »⁷⁵⁵. Sa carrière indépendante en tant qu'artiste et comme écrivaine est fructueuse, avec, notamment, *La Maison de la peur*⁷⁵⁶, publiée en 1938 et qui lui vaut des commentaires admiratifs d'André Breton ou de Paul Éluard. Bien qu'elle ait partagé la vie de nombreux surréalistes et fait partie des réunions, des expositions, des manifestations liées au mouvement, l'artiste anglaise a constamment souhaité s'écarter de toute catégorisation et a refusé l'épithète « surréaliste ».

Ses œuvres ont pourtant été identifiées par André Breton lui-même comme des manifestations surréalistes. Elle s'est nourrie de lectures émanant de membres du groupe, de même que son univers visuel s'est enrichi au contact de celui d'autres peintres rattachés au mouvement qu'elle côtoie assidûment. C'est un style de vie : elle échange des idées, assiste ou participe à des pratiques collectives. Il est évident que ses images picturales (tout autant que les images verbales qui voient le jour dans ses écrits) s'offrent comme des fenêtres ouvrant sur un imaginaire qui lui est propre. Même si l'artiste s'en défend, Whitney Chadwick affirme que les œuvres de Leonora Carrington manifestent l'influence des idées surréalistes⁷⁵⁷. En effet, dès le début de sa production, aussi bien dans ses œuvres écrites que plastiques, prédominent l'imagination et les forces de l'inconscient, rappelant les pratiques du groupe caractérisées comme un « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée »⁷⁵⁸. Le style pictural carringtonien cadrant avec les théories définitoires de Breton, il serait

« Remedios Varo y Leonora Carrington : la pintura de la experiencia y el símbolo ». (Thèse de doctorat, Université Jaume I, Espagne, 2010).

⁷⁵⁵ Marie Blancard, *Les spectacles intérieurs de Leonora Carrington*, op.cit., p. 154.

⁷⁵⁶ « Max ilustra *La casa del miedo*, que ella mecanografía en francés » (L, 134).

⁷⁵⁷ Whitney Chadwick, *Les Femmes...*, op.cit., p. 10.

⁷⁵⁸ André Breton, « Manifeste du surréalisme » (1924), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1979, p. 35.

peut-être plus judicieux de dire que ce n'est pas le surréalisme qui a révélé Leonora Carrington mais plutôt que le groupe a mis un qualificatif sur sa manière de peindre⁷⁵⁹.

Cependant, elle ne s'est jamais considérée comme telle : « Caí en este grupo por Max, no me considero surrealista. He tenido visiones fantásticas y las pinto y las escribo. Pinto y escribo lo que siento, eso es todo » (L, 91). Cette affirmation du personnage montre que c'est sa relation intime avec Max Ernst qui l'a intégrée au groupe. Mais à la manière de Frida Kahlo, elle affirme avec beaucoup de simplicité que son activité créatrice est inhérente à sa personnalité fantasque. L'acte de peindre est une démarche personnelle, vitale, qui n'avait pas pour objectif de « [look] forward to a professional career or public acceptance of her art. 'I painted for myself', Carrington later said »⁷⁶⁰. La narration revient sans cesse à la figure de la femme libre qui ne se laisse pas contraindre ; Leonora refuse d'intégrer un mouvement, quel qu'il soit : « — Mira Renato, salí de Nueva York para no ser parte del séquito de Peggy [Guggenheim]; en México no voy a serlo del de Diego y Frida » (L, 298).⁷⁶¹ Replaçons cette remarque dans son contexte. Un très grand nombre d'artistes a fui l'Europe et s'est d'abord installé aux États-Unis⁷⁶², où s'est recréé le microcosme surréaliste. À New York, Leonora a fréquenté à nouveau ses anciens amis et, même si elle constate qu'elle s'y sent bien⁷⁶³, elle a conscience qu'elle risque de s'enfermer dans un mimétisme : « Si sigo aquí en Nueva York, Max, sólo seré tu proyección » (L, 281). Elle manifeste son inquiétude à un homme qui a été son mentor, c'est cette question identitaire qui la taraude et qui la guide depuis toujours ; elle craint de perdre son originalité ou d'être contrainte par des règles qu'elle rejette. Dans *Leonora*, la voix narrative justifie ainsi sa

⁷⁵⁹ Nous avons rapporté à la page 251 que son premier contact avec une peinture de Max Ernst lui a semblé « une évidence », tout comme le caractère vital de sa rencontre avec le mouvement. Fanny Martínez, dans la note 194 de la page 95 de sa thèse, explique que lors d'une interview menée en 1977, Leonora Carrington « y affirme avoir été attirée par "la vitalité du mouvement surréaliste d'avant-guerre" et insiste avec humour sur le fait que les surréalistes étaient autrement plus "drôles" que les membres de la haute société ou les hommes d'affaire qu'elle avait été amenée à côtoyer en Angleterre. Elle qualifie sa rencontre avec le surréalisme de "rencontre vitale" ; écho à la définition de Remedios Varo, qui qualifiait le surréalisme de "sentimiento inherente al hombre" ».

⁷⁶⁰ Whitney Chadwick, « Leonora Carrington : Evolution of a Feminist Consciousness », *Woman's Art Journal*, vol. 7, n°1, Spring-Summer, 1986, p. 40. Notre traduction : « [chercher] à avoir une carrière professionnelle ou une reconnaissance publique de leur art. "Je peins pour moi-même", a dit Carrington plus tard ».

⁷⁶¹ De toutes façons, elle se sent étrangère dans et à ce milieu qui est en cours de création d'une identité nationale : « el tema recurrente es la revolución [...] » (L, 297).

⁷⁶² Le mouvement prit une ampleur différente aux États-Unis où les idéaux de liberté et d'égalité des sexes sont pris en compte et où les femmes jouent un rôle plus important.

⁷⁶³ « Los surrealistas son su medio natural, sus amigos, sus cómplices, sus admiradores, pero Leonora es otra mujer » (L, 281).

décision de quitter les États-Unis : « Si no huye lo más lejos posible, volverán a atraparla las reglas, esta vez, la de los surrealistas. México es su puerta de escape, la escalera externa en caso de incendio » (*L*, 280). Deux remarques s'imposent ici. Premièrement, nombreux sont ceux qui ont dénoncé le caractère doctrinal – quand ce n'est pas dogmatique – du surréalisme théorisé et développé par André Breton, dont on connaît l'intransigeance en matière de respect de l'« éthique » surréaliste⁷⁶⁴. À l'origine, les surréalistes s'opposent à « l'art pour l'art » et veulent bouleverser les règles d'un langage stéréotypé, limité par une esthétique et des contraintes morales et sociales. Ils cherchent de nouvelles voies à la création littéraire et artistique. Contrairement aux idées énoncées – à savoir des pratiques libérées de toutes conventions – le surréalisme imposait des diktats qui contraignaient les artistes. Leonora manifeste une certaine hostilité envers les textes théoriques et son passage parmi les surréalistes semble être parfois celui du vent⁷⁶⁵, puisqu'alors même que son style pictural concorde avec les définitions qui sont données du surréalisme, elle s'est construit la vie et la carrière auxquelles elle aspirait sans la médiation ou la pression de quiconque. Elle se soustrait aux exigences du chef de file du mouvement, tout comme à son adoubement par ce dernier comme muse, rôle auquel elle n'adhère pas : « No soy una *femme enfant* – le responde airada » (*L*, 91). Whitney Chadwick explique⁷⁶⁶ que les relations du surréalisme avec les femmes n'étaient ni toujours cohérentes ni faciles à comprendre⁷⁶⁷. En effet, à leurs débuts, les membres du groupe encouragent l'activité créatrice des femmes qui assistent aux réunions, puis elles deviennent l'incarnation de la muse surréaliste ; la femme n'existe qu'en tant qu'agent qui catalyse la créativité masculine :

Elle revêtait alors plusieurs formes : d'un côté la vierge, l'enfant, la créature céleste, de l'autre la sorcière, l'objet érotique et la « femme fatale »⁷⁶⁸.

La femme est aux yeux des artistes masculins un être fragile; sans véritable personnalité, ou à l'inverse, un objet érotique⁷⁶⁹. Les artistes femmes, et à plus forte

⁷⁶⁴ Fanny Martinez, *Remedios Varo et Leonora Carrington en miroir*, *op.cit.*, p. 68.

⁷⁶⁵ La Mariée du vent est le surnom donnée à Leonora Carrington par Max Ernst. Elle apparaît dans une série de frottages et tableaux aux côtés d'un étalon bondissant, Loplop, le totem de Max Ernst.

⁷⁶⁶ Whitney Chadwick, *Les Femmes...*, *op.cit.*, p. 14-31.

⁷⁶⁷ Au début du mouvement, les surréalistes hommes exigeaient que les femmes soient libérées des contraintes du foyer mais très vite, dans les années 20-30, ils « limitaient de plus en plus le rôle de la femme à l'intérieur du mouvement, se bornant à leur demander leur signature pour des tracts ou des manifestes. [...] L'attachement de Breton à un idéal poétique et spirituel de la femme allait l'empêcher en fait de se livrer à une révision radicale des valeurs sexistes contemporaines » (Whitney Chadwick, *op.cit.*, p. 31).

⁷⁶⁸ Whitney Chadwick, *op.cit.*, p. 13.

⁷⁶⁹ Voir « Le violon d'Ingres de Man Ray » (1924).

raison la jeune Anglaise, œuvraient pour se défaire de cette forme d'aliénation, en se tournant vers leur réalité. Elles devaient offrir leur propre image pour déjouer celle imposée et déformée par la vision masculine dans les tableaux, mais aussi dans la réalité.

Elena Poniatowska, mue par le même désir, accentue le contraste entre la surreprésentation de la femme comme objet dans les œuvres masculines et le roman⁷⁷⁰ qui la consacre comme sujet, comme artiste. *Leonora* dénonce à plusieurs reprises l'attitude des artistes masculins qui considèrent les femmes comme des muses et non comme des peintres⁷⁷¹, laissant transparaître une certaine ambivalence étant donné que la gent féminine est intégrée et que lui est cependant refusée une quelconque autonomie artistique.

C'est pour cette raison que ce roman représente une artiste femme tout en donnant la parole aux femmes qui révèlent combien les hommes les traitent mal⁷⁷². L'hypocrisie n'est donc pas uniquement l'apanage de Max Ernst, mais bel et bien de l'homme artiste en général :

– ¡ Todo ese endiosamiento de la mujer es puro cuento ! Ya vi que los surrealistas las usan como a cualquier esposa. Las llaman sus musas pero terminan por limpiar el excusado y hacer la cama. (L, 91)⁷⁷³

– Sí, es bueno, pero la que lleva la casa, recibe a los amigos y recoge las cenizas soy yo. (L, 94)⁷⁷⁴

Si vives con Max – insiste Kay Boyle – , terminará usándote. La única convivencia que Max acepta es la de la servidumbre. (L, 253-254)

Deux notions communes aux propos de Leonora Carrington et de Kay Boyle⁷⁷⁵ retiennent particulièrement notre attention : celles de « endiosamiento » et de « servidumbre ». Le choix du substantif « déification » renvoie à la tendance qu'ont les surréalistes à considérer les femmes comme leurs muses et à les mettre sur un piédestal,

⁷⁷⁰ Ici nous parlons de *Leonora* mais nous aurions pu écrire « les romans ».

⁷⁷¹ La question de la place des femmes au sein du groupe est abordée dans la thèse de Juncal Caballero Guiral, *op.cit.*, p. 27-124.

⁷⁷² Dans le roman, Max Ernst est présenté comme un artiste de génie et aussi comme un homme égoïste qui ne se consacre qu'à lui-même et à la peinture, notamment lorsqu'il rencontre Leonora à sa sortie du sanatorium (L, 236-237). Leonora se rend compte de l'égoïsme de son ancien compagnon : « ¿ Por qué nunca pregunta por mi encierro en el manicomio ? ¿ Por qué lo único que me dijo a la hora del reencuentro es que yo había perdido la casa y sus lienzos ? ¿ Por qué no me escucha y sólo habla de sí mismo ? » (L, 258).

⁷⁷³ Leonora s'adresse à André Breton.

⁷⁷⁴ Réplique de Jacqueline Lamba à Leonora à propos de son mari André Breton.

⁷⁷⁵ Kay Boyle est une femme aux multiples visages (portraiture par Man Ray), architecte de formation, mère de six enfants, mariée à trois reprises, écrivain prolifique, féministe malgré elle, activiste politique, emprisonnée pour ses convictions. Elle est un des écrivains américains les plus originaux et les plus importants du XX^{ème} siècle.

induisant un caractère sacré et respectable alors qu'à l'inverse, « la servitude » renvoie à l'esclavage domestique qui insinue une privation de liberté, ou une contrainte personnelle. Le parallélisme introduisant une antithèse entre « endiosamiento / las usan » et « musas/ hacer la cama » exprime très clairement le caractère mensonger de cette illusion qu'est la déification de la femme. C'est le contraire : dans l'art comme dans la société, la femme est illusoirement déifiée (comme la Vierge), mais asservie.

Lorsque des personnalités comme Kay Bole, Nahui Olin ou Leonora Carrington prennent le risque de se démarquer, on les traite de folles : « [a] las pintoras surrealistas nadie las reconoce. Lo que en los hombres es creatividad, en ellas es locura » (L, 91). La simulation de la folie est l'une des trois méthodes (avec l'écriture automatique et la parole sous hypnose) à laquelle les surréalistes ont recours. La folie est pourtant différenciée en fonction du genre de l'individu qui la pratique :

Considérer la folie comme une attitude créatrice chez les hommes et comme objet d'une étude scientifique ou poétique lorsqu'elle survient chez la femme (ce que fait Breton dans *Nadja* lorsqu'il parle de l'hystérie) revient à faire de la folie simulée une activité créatrice chez l'homme, et de la folie réelle une activité créatrice chez la femme⁷⁷⁶.

Dans le cas de Leonora Carrington, nous allons voir que l'exploration de la folie combine les deux activités.

3.3.5 L'expérience de la folie

Pour les surréalistes, la folie est la voie d'accès privilégiée à un nouveau territoire de l'imaginaire dont l'exploration permet la naissance de la production poétique. Dans le *Manifeste du surréalisme*⁷⁷⁷, André Breton montre un intérêt pour l'imagination, le rêve et tout ce qui est considéré comme pathologique. Le surréalisme, visant à libérer l'inconscient par l'imaginaire, fait logiquement l'éloge de la folie. La folie simulée, offrant de multiples potentialités inventives, est le médium qui fait accéder à une réalité considérée comme transcendante. En 1928, dans *Attitudes passionnelles*, Louis Aragon et André Breton définissent l'hystérie dans laquelle le désordre mental est un précepte poétique et non pathologique, et un moyen d'expression. André Breton réclame pour chacun le droit à la folie⁷⁷⁸, différent du pathologique car c'est souvent la femme qui sert de médiateur à l'homme pour

⁷⁷⁶ Whitney Chadwick, *Les Femmes...*, op.cit., p. 74.

⁷⁷⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op.cit., p. 17-18.

⁷⁷⁸ Charcot avait étudié en 1875 les symptômes physiques de ce désordre. Pierre Janet, ancien professeur de Breton, psychiatre français, avait fait une étude sur l'hystérie et avait qualifié d'*amour fou* l'état d'extase dans lequel se trouvaient les malades.

rencontrer l'irrationnel. C'est une activité créatrice chez l'homme, mais dans le cas de Leonora Carrington, elle est pathologique, relevant de la psychanalyse. Leonora Carrington a expérimenté une véritable expérience de la folie, puisqu'elle a été internée en 1940 dans un sanatorium suite à plusieurs épisodes psychotiques alors qu'elle n'était âgée que de 23 ans. Lorsqu'elle recouvre sa santé mentale, comme le roman d'Elena Poniatowska le rappelle, elle s'enfuit à New York avec Renato Leduc et retrouve le groupe surréaliste qui s'est reformé. André Breton est fasciné par ce qui est arrivé à Leonora à Covadonga et l'incite à mettre son expérience en mots. Elle éprouve des réticences à faire remonter ces souvenirs douloureux même si dans certains contes⁷⁷⁹, elle distille des éléments biographiques très personnels : « White Rabbits »⁷⁸⁰ (L, 279), « Waiting »⁷⁸¹ (L, 279), « The Seventh Horse » (L, 478)⁷⁸², qui sont d'ailleurs exploités dans *Leonora*. Dans le chapitre 33, « Conejos blancos », Elena Poniatowska reprend les éléments constitutifs du conte carringtonien : la ville de New York, l'homme qui a la lèpre, les cent lapins et la femme qui les côtoie. Le narrateur indique que Leonora considère cette expérience comme une prémonition : « Si se queda en Nueva York, adquirirá la lepra porque Peggy Guggenheim contagia a todos los conejos que giran en torno a ella » (L, 268). L'auteure mexicaine fait un commentaire métanarratif des préoccupations de Leonora, qu'elle-même avait inséré dans son conte.

Leonora livrera cette expérience à Covadonga dans l'autobiographie *En bas*⁷⁸³. C'est Pierre Mabilie (1904-1952), appelé le « médecin des surréalistes », scientifique, anthropologue, écrivain, qui convainc la jeune femme⁷⁸⁴ de faire le récit de sa crise psychiatrique et l'avertit que « [s]i no lo pone[s] en palabras, [s]u cuerpo va a explotar » (L, 326). C'est grâce à l'aide de la compagne de Mabilie, Jeanne Mégren, que Leonora Carrington parvient à procéder à un travail de remémoration

⁷⁷⁹ Juncal Caballero Guiral cite *El pequeño Francis, El enamorado, ¡ Vuela paloma !, La Dama Oval, El Séptimo caballo*, comme œuvres qui lui permettent d'exorciser ses problèmes (*op.cit.*, p. 361).

⁷⁸⁰ *White Rabbits (Lapins blancs / Conejos blancos)*. Écrit en 1941, à New York. Première publication : *View*, vol. 1, n°9-10, décembre 1941-janvier 1942.

⁷⁸¹ *Waiting (L'attente / Esperando)*. Écrit en 1941, à New York. Première publication : *VVV*, n°1, juin 1942. Leonora Carrington y met en mots la lutte de deux femmes pour le même homme (elle et Peggy Guggenheim).

⁷⁸² Écrit en 1941, à New York. Première publication : *VVV*, n° 2-3, mars 1943.

⁷⁸³ Leonora Carrington, *Down Below (En bas / Memorias de abajo)*. Écrit en 1942, à New York (texte perdu). Première publication : *VVV*, n°4, février 1944.

⁷⁸⁴ Leonora Carrington avait lu et avait été impressionnée par *Le Miroir du merveilleux* (1940) de Pierre Mabilie qui donne des clés de compréhension du mouvement surréaliste.

autobiographique dans *En bas*⁷⁸⁵. Cet ouvrage thérapeutique plonge dans le monde intérieur et intime de la peintre britannique. Dans *Leonora*, on retrouve naturellement ce texte dont l'auteure mexicaine s'inspire très largement, sauf qu'elle se départit totalement du recul dont fait preuve Leonora Carrington. En effet, cette analyse a posteriori de son expérience est à présent clairvoyante, ainsi Leonora Carrington parsème le texte de répétitions comme « j'étais certaine que »⁷⁸⁶, « j'étais persuadée que »⁷⁸⁷, « je me convainquis que »⁷⁸⁸. Dans le texte original, la lucidité de Leonora est visible tout au long de son récit alors que dans *Leonora*, la voix narrative met l'accent sur ses épisodes psychotiques, signalant seulement la folie de la protagoniste.

Leonora, qui intègre savamment, sans toujours les nommer, des extraits ou allusions aux contes signalés, permet au lecteur d'évaluer combien la composante psychologique personnelle⁷⁸⁹ imprègne les œuvres littéraires et picturales du personnage (et de la personne) de Leonora. Dans la réalité comme dans le roman de Leonora Carrington et dans celui d'Elena Poniatowska, l'origine de cette crise est due à l'arrestation de Max Ernst. Leonora souffre tellement qu'elle jeûne et effectue de durs travaux dans sa propriété de Saint Martin d'Ardèche. Son amie anglaise Catherine Yarrow la trouve trois semaines plus tard dans un état physique et psychologique effroyable. Elle décide alors de l'emmener à Madrid où surviennent des crises aiguës de délire qui nécessitent, à la demande de sa famille, son internement. À Covadonga, on lui administre un puissant médicament, le cardiazol, destiné à provoquer une violente commotion. Intéressons-nous à la façon dont le texte d'Elena Poniatowska (re)met en scène cet épisode douloureux :

De pronto entran José, Santos, Frau Asegurado y Piadosa, una avalancha blanca le cae encima y la sepulta : dos manos aprietan sus piernas, estiran uno de sus brazos y antes de que la inyecten alcanza a decir :

–¿ Por qué me maltratan ? ¿ No entienden que soy una yegua ?

Leonora tose, luego grita. Sus músculos se contraen, los espasmos recorren su vientre y su pecho, la cabeza echada para atrás, su quijada parece dislocarse. Su boca se abre en una mueca inmensa, aterradora.

– No permitan que se arquee demasiado, puede fracturarse la columna – ordena Luis Morales, y saca su estetoscopio, porque el corazón se acelera de tal forma que puede llegar al espasmo final.

⁷⁸⁵ C'est un récit autobiographique à la première personne alors que dans *Leonora*, le récit est à la troisième personne.

⁷⁸⁶ Leonora Carrington, *En bas*, Paris, Le terrain Vague, 1973, p. 14.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁸⁹ La folie qui caractérise Leonora provient également de la répétition de l'adjectif « loca » qui lui est associé une dizaine de fois et du substantif « locura » qui est répété 39 fois dans le roman.

Frau Asegurado, José y Santos le inmovilizan las piernas y los brazos. (L, 195-196)

Leonora raconte la souffrance et la violence aussi bien physique que psychique de cette expérience traumatisante⁷⁹⁰, puis son retour à sa santé mentale. Malheureusement, le personnage ne se libère jamais complètement de son internement à l'asile et « [h]ay días en que Leonora regresa a Villa Covadonga y a su depresión » (L, 270). Dans le roman, l'angoisse est un sentiment qui ne quitte jamais Leonora ; avec la maturité, elle s'autorise à laisser sa souffrance envahir sa création artistique, ainsi que son fils Pablo le lui rappelle : « Además, tu angustia es tu aliada, es la que te hace pintar » (L, 427). Whitney Chadwick signale en effet un tournant dans la peinture de Leonora Carrington dans les années 30, qui traduit désormais non plus son monde imaginaire enfantin, mais la folie, en lien avec son séjour à Covadonga. Chez Leonora, l'angoisse est moteur de l'expression artistique, c'est une femme tourmentée qui parvient à combattre ses démons grâce à des amitiés fortes⁷⁹¹, en s'appuyant notamment sur la relation amicale et fusionnelle qu'elle entretient avec Remedios Varo⁷⁹². Leur rencontre a été déterminante aussi bien dans la vie personnelle qu'artistique de Leonora :

Transformación que llega de la mano de la española Remedios Varo, con quien Carrington estableció más que una simple amistad, y que fue capaz de sosegar su coraje y sus problemas sentimentales con los hombres⁷⁹³.

Cette complicité la libère de ses tourments et la rassure. Elles créent, écrivent, vivent, rient, elle se sent enfin « entusiasmada, feliz porque había encontrado su ámbito espiritual, su verdadera familia [...] » (L, 319). C'est à cette époque, après son mariage et ses deux grossesses, qu'elle est le plus prolifique et que ses peintures manifestent son bien-être.

3.3.6 Le monde intérieur de Leonora

Les femmes étaient véritablement des créatrices indépendantes et, contrairement aux hommes qui font des femmes le sujet de leur œuvre, elles ont pris le parti d'explorer

⁷⁹⁰ Nous reviendrons sur les souffrances physiques dans la partie sur la corporéité.

⁷⁹¹ Lorsque Leonora gagne le Mexique en 1943, beaucoup d'artistes européens y ont élu domicile. Elle y rencontre notamment Alice Rahon (poétesse française) et Wolfgang Paalen (peintre et collectionneur autrichien), arrivés en 1939, Remedios Varo et Benjamin Péret (au départ en transit au Mexique en 1941), Luis Buñuel...

⁷⁹² Pour plus d'informations, se reporter à Juncal Caballero Guiral, *Hechiceras. Un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington*, Gijón, Ediciones Trea, coll. « Trea Artes », 2018 et à Melinda Anna Vodermyer Sohl, *Claves de representación corporal en las poéticas de las pintoras surrealistas : Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo*, thèse de doctorat, Universitat Politècnica de València, 2012.

⁷⁹³ Irene Gras Cruz, *op.cit.*, p. 111.

leur psyché et leur esprit pour se créer une identité, une personnalité à travers l'autoreprésentation. Elles se servent de leurs œuvres comme d'un moyen d'exprimer leur intimité, comme d'une catharsis :

[p]our la première fois, dans l'histoire du surréalisme, deux femmes [Leonora Carrington et Remedios Varo] essayèrent de créer un langage qui correspondait à leurs propres besoins⁷⁹⁴.

Les femmes avaient une volonté constante de faire figurer une image d'elles-mêmes reconnaissable⁷⁹⁵ : les yeux de chat et une bouche sensuelle pour Leonor Fini, le visage en forme de cœur, nez mince, sourcil en aile d'oiseau et abondante chevelure chez Remedios Varo. Les femmes ancrent leur image dans leur propre représentation et leur monde intérieur, du moins chez Leonora Carrington. Dans la mesure où elle y introduit un univers magique et ésotérique, ses tableaux sont souvent difficiles à appréhender⁷⁹⁶. Elena Poniatowska construit un personnage qui se meut dans un univers peuplé des éléments qui caractérisent les œuvres picturales et écrites de Leonora Carrington⁷⁹⁷.

Le début du roman nous fait découvrir l'amour sans bornes de la petite Leonora pour Tártaro, son cheval à bascule (*T*, 36, 83) qui apparaît à plusieurs reprises dans ses œuvres. Dès 1937 avec *Autoportrait*⁷⁹⁸, se dessine sa mythologie personnelle, syncrétisme de récits bibliques et d'anciennes croyances celtes⁷⁹⁹. Leonora se représente auprès de deux animaux : le cheval⁸⁰⁰, son animal totem symbole de liberté, et la hyène⁸⁰¹, « son autre moi » car « [a] Leonora le obsesiona la hiena. Algunos relatos del Medioevo dicen que la hiena tiene dos piedras en los ojos y si alguien la mata, le saca

⁷⁹⁴ Whitney Chadwick, *op.cit.*, p. 194.

⁷⁹⁵ À part Dalí, les peintres représentent plutôt des personnages qui se substituent à eux-mêmes : Loplop pour Max Ernst, l'homme au chapeau pour Magritte, par exemple.

⁷⁹⁶ Pour un déchiffrement des œuvres carringtoniennes, on consultera avec profit :

Gloria Orenstein (universitaire nord-américaine), « La nature animale et divine de la femme dans l'œuvre de Leonora Carrington », *Mélusine. Occulte-occultation*, p. 137.

Marina Warner, « Leonora Carrington's Spirit Bestiary ; or the Art of Playing Make-Belief », *Leonora Carrington, Paintings Drawings and Sculptures (1940-1990)*, 11 December-26 January 1991, Serpentine Gallery, London, Schliecker, 1991, p. 10-23. Voir également toutes les publications de l'universitaire nord-américaine Whitney Chadwick.

⁷⁹⁷ « Il n'existe pas, dans l'œuvre écrite de Leonora Carrington, de renvois directs à ses œuvres plastiques (ni inversement). La continuité thématique qui les unit est, en revanche, évidente – bestiaire fantastique, motif de la « dévoration », rites initiatiques, portes et fenêtres à franchir, univers médical et congrégations, apparitions venues de l'infra-monde » (Fanny Martinez, *op.cit.*, p. 112).

⁷⁹⁸ Cf. annexe 6, figure 12, p. XI.

⁷⁹⁹ Elle est d'origine celte du côté de sa grand-mère maternelle Moorhead, à laquelle elle rend hommage dans le tableau « Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen » (*L*, 472).

⁸⁰⁰ Son cheval blanc magique était sacré pour l'ancienne tribu des Tuatha de Danann parce qu'il allait plus vite que le vent et pouvait voler dans les airs.

⁸⁰¹ L'hyène apparaît pour la première fois dans *La débutante* (écrite entre 1937-1939). Les animaux de Leonora Carrington assimilent la vie instinctive aux forces de la nature. L'hyène appartient au monde fertile de la nuit ; le cheval devient une image de retour à la vie dans la lumière du jour.

las piedras y se las pone debajo de la lengua, puede predecir el futuro » (L, 18). Ses mondes picturaux sont liés à la nature et peuplés d'animaux et la voix narrative joue avec les métaphores animales⁸⁰² : « [...] Max y ella no son hombre y mujer sino pájaro y yegua » (L, 154). La voix narrative fait ainsi le lien entre œuvres plastiques et écrites : « A Ernst, los surrealistas lo llaman “el pájaro superior” y para rendirle homenaje Leonora lo retrata con un largo manto de plumas que termina en cola de pescado. [...] También en su cuento « Pigeon Vole », Leonora describe a un hombre mayor que lleva puestos calcetines rayados y un abrigo de plumas » (L, 151).

L'espace intérieur est un autre élément récurrent dans les tableaux de la peintre britannique où l'on cuisine et où l'on procède à des rituels magiques. Dans le tableau *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (L, 472), la cuisine, par exemple, devient un espace double : il est associé aux tâches domestiques dévolues aux femmes, et il est aussi un lieu jouissif où on expérimente des recettes, déguste des mets typiques⁸⁰³, ou encore sacré⁸⁰⁴ puisqu'il permet aux femmes de renouer avec leurs pouvoirs occultes⁸⁰⁵. Cet espace domestique est transposé de la même façon dans le roman. Il est un lieu agréable où Remedios et Leonora « preparan manjares fantásticos » (L, 323) et la voix narrative rapporte l'ambiance mystérieuse qui y règne au moyen de métaphores culinaires : « Ponen a hervir su amistad a fuego lento en un caldero celta » (L, 323).

Un autre don dont jouit la femme est celui de la procréation. Son rôle dans le cycle de la vie est présent dans plusieurs tableaux comme *Amor que muove il sole e l'altra stelle* (L, 349) daté de deux jours avant la naissance de son premier fils, ou *Crookhey Hall* peint à l'occasion de la naissance de son deuxième garçon : elle décrit la vie magique de l'enfance dans son propre domaine domestique. Leonora Carrington utilise visiblement les éléments de sa biographie pour accomplir le cycle de son

⁸⁰² La voix narrative va même jusqu'à animaliser le personnage : « La niña relincha, pateo, echa coces, espuma por la boca » (L, 37).

⁸⁰³ Cette remarque est transposable également pour *Tinísima*, les dîners chez Lupe Marín sont mémorables et savoureux : « Me dijiste que por aquí había un molino donde no le echan porquerías a la masa. Tú, Eduardo, regrésate a tu azotea, trépatte en tus nubes. Aquí vamos a acomodar los chiles rellenos, los de picadillo acá, los de queso en éste, las enchiladas en aquel larguito, las verdes nada más, y las rojas en otro; el mole negro en el platón ese amarillo » (T, 149).

⁸⁰⁴ Dans le tableau *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (L, 472) se déroule une étrange cérémonie initiatique où diverses créatures sont réunies autour des fruits et légumes qui finissent par constituer un autel.

⁸⁰⁵ Les théories d'interprétation des rêves et de la sexualité de Sigmund Freud et la psychologie de C. G. Jung ont beaucoup influencé certains artistes. Au Mexique, dans les années 40, les enseignements ésotériques mystiques de George Gurdjieff et Piotr Demianovitch Ouspensky ont orienté certaines thématiques autour de la transformation de l'univers. Leonora Carrington a toujours été fascinée par les savoirs ésotériques et dans les années 50, elle entre en contact avec des disciples de Gurdjieff et s'initie au tantrisme tibétain et au bouddhisme zen (L, 404).

imagination artistique et revaloriser les potentiels féminins. C'est en laissant libre cours à sa fantaisie et à ses émotions dans ses œuvres qu'elle laisse le spectateur accéder à qui elle est vraiment. Il n'y a aucune intention de dévoiler sa personnalité ; produire (peindre ou écrire) est un élan vital, une thérapie libératoire qui lui permet de (sur)vivre.

4. L'écriture du corps liée à la question identitaire

Aussi fantastiques qu'aient pu être les images qu'elles créaient, elles restaient fermement attachées à l'expérience de leur propre corps et à la connaissance de leur propre réalité psychique⁸⁰⁶.

L'amour et la sexualité sont deux thèmes qui ont déjà émergé au cours des pages précédentes car ils touchent directement la représentation de la femme dans l'appréhension de son intériorité et de ses rapports avec l'autre. Dans la recherche identitaire que mènent les personnages, l'amour ainsi que la sexualité et le rapport au corps jouent un rôle essentiel. Le texte poniatowskien met en son centre le corps et les émotions féminines à différents niveaux. L'amour, la passion, le désir de liberté sont étroitement liés à la représentation du corps dans les romans ; un corps qui s'érige, d'une part, comme une arme capable de repousser les frontières normatives, transgressant les codes de ce qui est supposément féminin et, d'autre part, comme un indicateur représentatif du devenir de ces femmes.

4.1 Le(s) féminin(s) en question dans *Tinísima*

4.1.1 Ève ou Marie ?

4.1.1.1 Lectures visuelles

Tinísima est un roman qui peut être lu et aussi regardé. En effet, dans l'édition sur laquelle nous avons travaillé, sont disséminées quarante et une photographies, dont quatorze sont de la photographe italienne et sept la représentent. Nous centrerons notre réflexion sur les représentations de la protagoniste dans le texte et dans les

⁸⁰⁶ Whitney Chadwick, *Les Femmes...*, op.cit., p. 74, à propos des femmes surréalistes.

photographies et nous nous demanderons si les facettes de sa personnalité sont visibles, à savoir la modèle, la femme et l'artiste, sachant que nous n'étudierons pas celles qui traduisent son engagement politique. Elena Poniatowska attire l'attention sur la diversité des langages – oral, textuel, photographique –, nécessitant ainsi deux types de lecture. L'objectif de cette partie est d'analyser les conjonctions et les disjonctions entre la lecture visuelle et textuelle de l'œuvre. C'est pourquoi nous verrons dans un premier temps que la narration visuelle révèle une histoire individuelle sur les manières de vivre de Tina Modotti et nous aborderons dans un deuxième temps la lecture textuelle qui, en plus d'apporter divers points de vue, révèle la représentation de la femme des années 20-30 à travers les représentations de son corps.

L'étude de l'œuvre en castillan est fondamentale car dans la publication de la traduction en anglais⁸⁰⁷, la maison d'édition n'a pas sélectionné les mêmes illustrations que celles choisies par l'auteure pour les éditions Era. Parmi trente-cinq clichés qui y apparaissent, seuls huit figurent dans la version en espagnol⁸⁰⁸ ; vingt-neuf ont été pris par Tina Modotti et cinq la représentent⁸⁰⁹. La maison d'édition Farrar Straus Giroux a souhaité donner davantage de visibilité au travail de la photographe alors que Era, fidèle aux demandes de l'auteure, reflète l'intention d'Elena Poniatowska qui selon nous est double. D'une part, l'évocation de nombreux auteurs permet une multiplicité des points de vue sur les personnalités et les événements et d'autre part, le travail photographique de Tina Modotti apparaît au même titre que celui de photographes de renommée internationale : Robert Capa⁸¹⁰, Gerda Taro⁸¹¹, Chim Seymour⁸¹² ou Edward Weston⁸¹³.

Les illustrations ont été choisies et légendées par l'auteure⁸¹⁴. L'originalité de *Tinisima* repose sur les photographies qui inaugurent les chapitres, offrant une première lecture visuelle. Tina apparaît physiquement à sept reprises, ce qui donne une vision

⁸⁰⁷ Elena Poniatowska, *Tinisima*, (traduction Katherine Silver), USA, Canada, Farrar Straus Giroux, 1996.

⁸⁰⁸ « Mella muerto », « Campesinos leyendo el Machete », « Tentación », « Tina con las manos en el rostro », « Alcatrazes », « Vittorio Vidali », « Manos de trabajador », « Cactus », « Flor de manita », « Elegancia y pobreza », « Rosas ».

⁸⁰⁹ Couverture : « Foto de Weston », chapitre 5 : « Temptation », chapitre 6 : « Staged Marriage Portrait of Tina Modotti, Edward Weston » et « Mexico », chapitre 7 : « Tina, Nude Torso », chapitre 8 : « Tina Modotti, 1924 » et « Edward Weston », chapitre 14 : « Tina interrogated by Police ».

⁸¹⁰ « Brigadas internacionales en la Casa de Campo de Madrid » (T, 493), « Despedida de las Brigadas Internacionales » (T, 538).

⁸¹¹ « II Congreso de intelectuales. Valencia » (T, 516).

⁸¹² « Adiós a las armas en la frontera francesa » (T, 555).

⁸¹³ « Xavier Guerrero » (T, 87), « La gran nube blanca de Mazatlán » (T, 161), « Excusado » (T, 175), « Manuel Hernández Galván disparando » (T, 199), « Lupe Marín » (T, 240).

⁸¹⁴ Cf. p. 29-30.

partielle de sa vie entre 1920 et 1929 : sur la première de couverture⁸¹⁵, au chapitre 5 (« Tina en la azotea », 71)⁸¹⁶, au chapitre 9 (« Tentación Tina Modotti », 118)⁸¹⁷, au chapitre 10 (« Tina y Eduardo », 139)⁸¹⁸, au chapitre 16 (« Tina Modotti en su exposición en la Biblioteca Nacional », 251)⁸¹⁹, au chapitre 22 (« Tina en Hollywood », 369)⁸²⁰, au chapitre 32 (« Tina modelo de Diego Rivera en la capilla de Chapingo », 632)⁸²¹. Il apparaît donc que le premier contact du lecteur avec Tina Modotti est visuel grâce à la photographie en noir et blanc⁸²² qui occupe les trois quarts de la page de couverture. C'est un plan rapproché, centré sur les mains de la jeune femme. Elle a les yeux fermés, et ses mains délicatement posées sur ses joues inspirent un profond recueillement, comme si elle priait. Cette représentation d'Edward Weston de Tina telle une Madonne, jeune et virginale, contraste violemment avec la photographie « Tina en la azotea »⁸²³ qui marque le passage d'une jeune fille prude et réservée à une femme libre qui expose librement son corps. Ce deuxième cliché, qui apparaît à la section 5, donne à voir la nudité de cette femme. La photographie est construite de telle sorte que le regard s'oriente vers son sexe, qui occupe le centre de la photographie. L'identité du sujet photographié ne semble pas primordiale puisque son visage apparaît au second plan, caché par l'ombre de sa main légèrement posée sur son front. La femme est ainsi caractérisée par son corps, qui est sexué, érotisé, et dont la sexualité et la sensualité sont exacerbés par sa poitrine et son sexe exposés au regard grâce au jeu de clair-obscur. Les fameux nus de Weston n'étaient pas reproduits dans les revues culturelles car les mentalités étaient très conservatrices au Mexique dans les années 20-30. Les seuls nus que l'on trouvait étaient vêtus comme des personnages mythologiques ou reproduisaient des postures de nus de grands peintres comme Rubens ou le Titien ; forcément, comme le signale Mariana Figarella, les nus réalisés par Edward Weston choquent dans la mesure où :

⁸¹⁵ « Tina Modotti con las manos en el rostro ».

⁸¹⁶ Photographie d'Edward Weston.

⁸¹⁷ Dessin de Roubaix de L'Abrie Richey.

⁸¹⁸ Photographie anonyme.

⁸¹⁹ Archive personnelle.

⁸²⁰ Archive de *El Universal Ilustrado*.

⁸²¹ Archive personnelle.

⁸²² Cf. p. 34-35 et annexe 2, p. II.

⁸²³ Cf. annexe 4, figure 5, p. VI.

[...] centran la mirada de los hombres sobre Tina como objeto del deseo, ya que era inusual para el ambiente social mexicano de los años veinte que una señora decente posase desnuda para un fotógrafo⁸²⁴.

Ce rejet de la femme qui pose nue est repris plusieurs fois dans la narration, ce que Patricia Albers confirme par la correspondance de Tina Modotti avec Vittorio Vidali, dans laquelle nous découvrons que ce n'est pas seulement l'apanage de la société mexicaine, mais aussi des amis de Tina Modotti : « Los comentarios severos de nuestros amigos me intimidaron también »⁸²⁵.

Cette représentation de la femme hautement érotisée culmine avec l'illustration qui chapeaute la section 9 : « Tentación (Tina Modotti) »⁸²⁶, dessin de son mari René de l'Abrie Richey. Tina Modotti n'est pas reconnaissable d'emblée, si ce n'est par le titre qui confirme son identité et permet au lecteur-spectateur de l'associer avec la femme représentée. Dans ce dessin, elle apparaît sous les traits d'une figure mythique, d'une femme attirante et sensuelle qui séduit les hommes et éveille le désir masculin : la prostituée⁸²⁷. C'est une allusion assez évidente à la Ève tentatrice, représentée avec ses attributs (le serpent, le crâne et la croix de son collier qui symbolisent le péché⁸²⁸), diamétralement opposée à la femme sainte et innocente – Marie – de la première de couverture. À la section 20, le lecteur découvre une autre version de la femme, cette fois orientalisée⁸²⁹, dans « Tina en Hollywood », la femme fatale. L'allusion à Hollywood rappelle que le canon photographique et cinématographique est la beauté féminine, et que Tina Modotti a joué dans des films dans les années 20, même si le lecteur a sous les yeux une représentation théâtrale. Dans les deux représentations, le sujet porte un éventail dans la main, ce qui donne une touche d'exotisme, propre au symbolisme de l'époque qui se plaît à mettre en scène des femmes belles et séductrices. En outre, cette

⁸²⁴ Mariana Figarella, *op.cit.*, p. 135.

⁸²⁵ Patricia Albers, *Shadows, fire, snow...*, *op.cit.*, p. 134 : « too much even for the [Mexicans]. The stern remarks of our friends also intimidated me. ». Notre traduction : « C'était trop, même pour les Mexicains. Les commentaires sévères de nos amis m'ont aussi intimidée ».

⁸²⁶ Cf. annexe 4, figure 6, p. XX.

⁸²⁷ Une image analogue apparaît dans le tableau *Down Below* (annexe 6, figure 15, p. XX) de Leonora Carrington, où la femme est au centre : elle porte des bas rouges en dentelle et un corset noir, ce qui l'apparente au cliché de la femme fatale ; sa nudité n'est pas aussi crue que celle de la photographie de Weston car elle est atténuée par le visage d'oiseau qui détourne l'attention. Cependant, elle fixe le spectateur comme pour dire qu'elle assume aussi bien sa présence que sa nudité. La femme, dans les tableaux de Leonora Carrington, est au premier plan.

⁸²⁸ Le serpent illustre à lui seul la lubricité de la femme. (Bram Dijkstra, *op.cit.*, p. 330 « Seule une femme de la dernière perversité peut prendre plaisir à la [bête immonde et visqueuse] caresser et à l'embrasser »).

⁸²⁹ Cf. annexe 4, figure 8, p. XX. Elle porte un kimono, ses cheveux sont attachés comme dans les estampes japonaises.

photographie rappelle qu'étant jeune, Tina exploitait ses attributs physiques pour gagner sa vie.

Le regard de ces deux artistes nord-américains, Weston et l'Abrie Richey, exhibent le corps nu de la femme. Nous nous demandons si le choix de l'auteure de faire figurer ces photographies a une influence négative sur la perception qu'aurait le lecteur d'une femme objet. Cette représentation serait réductrice puisqu'elle ne correspond qu'à une infime partie de la vie de Tina Modotti (de 1920 à 1929), montrant par là-même qu'une lecture visuelle ne suffit pas pour embrasser la totalité de sa personnalité ni la globalité de son parcours. Ainsi, loin de souligner cette facette sulfureuse de la photographe italienne, l'intention du texte serait d'exposer les archétypes des années 20 et 30 qui se limitaient à une vision dialectique de la femme soumise et dévouée contre la femme perverse et charnelle⁸³⁰, confirmant ainsi que « [le corps] métaphorise le social, et le social métaphorise le corps. Dans l'enceinte du corps, ce sont symboliquement des enjeux sociaux et culturels qui se déploient »⁸³¹. L'autre réalité de la femme vient de la tradition chrétienne. Dans la construction de la nation moderne mexicaine, le *malinchismo*⁸³² et le *marianismo* vont de pair dans l'imaginaire patriarcal⁸³³. Le titre du roman joue sur plusieurs niveaux dans la mesure où, comme nous l'avons dit dans la première partie de ce travail⁸³⁴, le superlatif *Tinísima* peut renvoyer à toute l'admiration de l'auteure pour la femme qu'était Tina Modotti, mais peut être envisagé dans un sens plus ironique, contrastant avec ce que « -ísima » évoque : la Vierge Marie. Dans sa thèse, Marie Córdoba associe cet usage du superlatif absolu à la photographie qui l'accompagne avec la formule « Ave María Santísima » ou « Purísima »⁸³⁵, ce qui n'est pas à exclure⁸³⁶, étant donné que Tina Modotti n'a pas échappé à la vision manichéenne et misogyne de son époque, où la gent masculine l'a associée plutôt à Eve qu'à la Vierge Marie.

⁸³⁰ Cette dialectique renvoie aux deux visions analysées en détail par Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad* : la Malinche, la femme utilisée par Hernán Cortés et traitée comme un objet vs la Vierge (Tonantzin, déesse aztèque de la fertilité).

⁸³¹ David Le Breton, *La sociologie du corps* (1992), Paris, PUF, 2012, p. 87.

⁸³² Octavio Paz affirme dans *El laberinto de la soledad* que le Mexicain rejette violemment sa mère honteuse : « [...] el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados » (*op. cit.*, cap. IV, p. 224).

⁸³³ Nous avons déjà abordé les stéréotypes féminins inventés par l'homme : la prostituée, la déesse... d'après Octavio Paz.

⁸³⁴ Voir supra, p. 33.

⁸³⁵ Marie Córdoba, *L'écriture biographique...*, *op.cit.*, p. 303.

⁸³⁶ María sera un des prénoms d'emprunt de Tina Modotti.

4.1.1.2 Lectures textuelles

La narration rapporte toute la première partie de la vie à son physique. Tina ne passe jamais inaperçue auprès des hommes : les jurés lors du procès (*T*, 61), les Mexicains de la rue (*T*, 143, 144, 169), les amis de Tina (*T*, 78, 120, 133, 153). Elle est sans cesse vue comme un corps sensuel qui éveille le désir masculin comme le reconnaît le journaliste Pérez Moreno lui-même : « Es Tina quien trastorna cánones ; tiene el it, el sex-appeal que a él lo hace vivir días plenos, días que lo excitan » (*T*, 79). Parallèlement, son amie Luz affirme que « atraer era su naturaleza » (*T*, 61)⁸³⁷ et la voix narrative s'évertue à disculper Tina de l'effet qu'elle produit sur les hommes. Même lorsqu'elle devient une militante acharnée : « [n]o podía evitar que la vieran con curiosidad, porque su energía sexual salía en cada uno de sus movimientos, sobre todo en su forma de caminar » (*T*, 233). Elena Poniatowska relie le personnage à son corps tout au long du roman : « hasta la fecha [3/03/1941], no se daba cuenta que su forma de irse los enloquecía » (*T*, 636), dans le souci de marquer que le corps de Tina aux allures provocatrices s'offre à autrui, à la fois comme objet et sujet de désir, inversant les rapports de domination.

Tina Modotti brise les tabous, les codes et les rapports de domination hérités de la tradition ; par conséquent, la société s'est focalisée sur le scandale sexuel et politique qu'elle a pu susciter. De plus, elle a eu plusieurs amants, et c'est pour cette déviance qu'on l'accuse d'être une femme qui bafoue les conventions et qu'on l'associe parfois à la Malinche⁸³⁸, à une prostituée comme en témoigne également le discours des hommes de la rue, qui la réifie, la réduit à un objet sexuel alors qu'elle vit librement sa corporéité.

4.1.1.3 Conjonctions et disjonctions entre l'image et le texte

Afin de marquer davantage l'écart entre Tina et les femmes mexicaines, Elena Poniatowska se sert du texte et de l'image. C'est d'abord le personnage de Pérez Moreno, un journaliste plutôt conservateur, fasciné par le physique et la personnalité mystérieuse de Tina Modotti. Cela permet au lecteur d'accéder aux diktats implicites de la société patriarcale mexicaine : « Las de su familia son abnegadas [...]. Ellas, apocadas, no dicen esta boca es mía. Tenues, se deslizan sin ser notadas. O apenas.

⁸³⁷ Cf. p. 112.

⁸³⁸ « ¿ Sabes lo que decían de ti tus amigos en México ? Qué eres una puta cara. » (*T*, 372) lui dit Vittorio Vidali.

Padecen la vida, eso es, padecen al hombre y aguardan » (T, 78). Les femmes mexicaines demeurent sous l'autorité masculine⁸³⁹.

La imagen de la mujer que proclama el cristianismo es la imagen de virtud, de la santa, virgen y pulcra alejada de la proyección pública, asociando la mujer como naturaleza que hay que doblegar y contener⁸⁴⁰.

Cette représentation est ensuite renforcée et moquée visuellement, à la section 10 qui débute par le portrait classique d'un couple, « Tina y Eduardo »⁸⁴¹. Nous voyons un homme assis (Edward Weston), derrière lequel l'épouse reste debout, la place en retrait de la femme de la photographie reflétant celle du genre féminin dans la société. Tina Modotti n'est identifiable que par le titre sous ce cliché, tant son apparence diverge des précédentes. Faire de Tina Modotti la figure de l'épouse modèle serait une erreur puisqu'elle n'a jamais été mariée à Edward Weston, elle n'a jamais vécu comme une petite-bourgeoise, ni occupé un rôle de second plan, c'est pourtant le message que suggère ce cliché. Le titre original, « Staged marriage Portrait of Tina Modotti and Edward Weston, Mexico »⁸⁴², éclaircit l'intention de l'auteure qui a modifié le titre. Ce dernier met en scène un couple marié selon les conventions et la religion catholique (il y a une statue représentant un saint). Elena Poniatowska brouille les pistes, laissant le lecteur associer ce portrait visuel à la biographie de Tina Modotti. Cette image d'épouse respectable contraste totalement avec le récit qui mentionne ses nombreuses conquêtes amoureuses et qui concentre de nombreuses références à sa sensualité et à sa sexualité.

Le même phénomène de disjonction entre ce qu'est Tina Modotti et la façon dont on la représente se manifeste à la section 36 avec le cliché « Tina modelo de Diego Rivera en la capilla de Chapingo ». C'est une photographie d'une fresque de Diego Rivera peinte sur la voûte de la chapelle de l'université de Chapingo intitulée « Tierra virgen ». À nouveau, Tina pose le front caché par sa chevelure dans une position sensuelle, exacerbée par sa bouche entrouverte qui évoque le plaisir, l'orgasme constituant de la sorte une antithèse avec le titre qui présente la femme comme une allégorie de la fertilité. Elle a en effet une plante dans la main et ressemble à la mère

⁸³⁹ Les choses étaient en train de changer puisqu'en 1917 est votée la « Ley de Relaciones Familiares, que establece la igualdad entre hombres y mujeres en el ámbito doméstico ; obliga a los cónyuges a decidir entre los dos la educación de los hijos, la administración de los bienes de éstos y su alojamiento ; reconoce el derecho de la mujer a administrar sus bienes ; legaliza el divorcio ; y favorece su legitimidad para establecerse fuera del hogar familiar » (Juncal Caballero Guiral, *op.cit.*, p. 284).

⁸⁴⁰ Nuria Catalayud Rodríguez, *Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*, Tesis de Doctorado, Universidad de Valencia, junio de 2007, p. 41.

⁸⁴¹ Cf. annexe 4, figure 7, p. XX.

⁸⁴² Il n'est pas donné dans *Tinísima*, il est raccourci par leurs deux prénoms.

protectrice dotée d'un pouvoir de création et de fertilité. C'est la terre-mère⁸⁴³, deux topiques réunis omniprésents dans la cosmogonie mexicaine. Pourtant, au début du roman, les actes de Tina Modotti démantèlent le mythe de la maternité comme unique destinée féminine et la sexualité n'a pas pour objectif la procréation. Tina explique à Weston : « “[...] no quiero perder una gota de ti, lo quiero todo dentro de mí” » (*T*, 170). Cette remarque de Tina vise à choquer puisqu'elle ne cadre pas avec la morale de l'époque ; affirmer que le sperme n'est pas gardé pour enfanter, mais fait suite au plaisir sexuel permet de stigmatiser des discours normatifs.

L'analyse des photographies corrobore l'absence de congruence avec la personnalité de Tina décrite dans le récit, nous renvoyant invariablement, à conclure que ces illustrations fournissent une vision archétypale de la femme plus qu'un album photographique qui renseignerait sur la vraie vie de Tina Modotti. En tant que modèle, celle-ci suit simplement les consignes de l'artiste ou est utilisée pour refléter la vision fantasmée des photographes et peintres masculins. Le rôle qu'elle joue invalide l'image donnée par la figure qu'elle représente. À l'inverse, la représentation de Tina à la section 16, est la seule où elle n'apparaît pas comme modèle mais comme photographe, comme un sujet considéré dans son individualité : « Tina Modotti en su exposición en la Biblioteca Nacional »⁸⁴⁴. Tina, dans l'exercice de son métier, semble déterminée. Elle pose devant deux rangées de photographies lors d'une exposition qui lui est dédiée, où ses clichés témoignent d'un engagement politique intense (« hoz y martillo », « mujer con bandera »). Nous en trouvons également qui n'apparaissent pas dans le roman⁸⁴⁵ ; et, en guise de mise en abyme, nous redécouvrons « Elegancia y pobreza », « Manos de trabajador », « La máquina de escribir de Julio Antonio Mella », retour circulaire à son œuvre photographique. Son corps a cessé d'être objet ; il est ici sujet, et recontextualise la nouvelle tournure qu'a prise son existence : celle de femme artiste, communiste, engagée.

Pour ne pas tomber dans l'écueil de dénaturer les photographies par une écriture interprétative erronée et décontextualisée, Elena Poniatowska invite son lecteur à réfléchir sur la relation entre les deux arts. Elle partage le point de vue de Susan Sontag⁸⁴⁶, selon lequel mieux vaut qu'une photographie ait une légende. Dans la

⁸⁴³ Pourtant Tina n'a jamais pu enfanter.

⁸⁴⁴ Cf. annexe 4, figure 10, p. VIII.

⁸⁴⁵ C'est un biais pour inclure dans le roman plus de photographies de Tina Modotti.

⁸⁴⁶ Susan Sontag, *Sur la photographie* (1973), Ed. Christian Bourgois, coll. « Choix essais », 1993.

narration, des descriptions (plus ou moins succinctes), des commentaires ou la recontextualisation de la prise de la photographie sont insérées⁸⁴⁷. Des allusions à toutes ces photos sont disséminées dans le roman ; le texte qui les accompagne peut être purement descriptif comme dans ce passage qui apparaît à la fin de la section « Tina en Chapingo » :

En los muros aparece retratada dos veces; una desnuda y acostada con su rostro escondido por su cabello; una planta en la palma de la mano, representando la germinación; y otra, desnuda también, saliendo de las raíces y del tronco de un árbol, sus pechos al aire. Aunque comprende poco o nada de arte, Vittorio mira absorto aquella bóveda de colores donde su mujer protege en el hueco de su mano una manita recién nacida. (T, 341)

Il n'y a pas ici disjonction entre ce que l'on voit et ce que l'on lit, contrairement à d'autres extraits qui modifient l'interprétation première d'une photographie : « Weston invitó a Tina a su estudio para hacer otras fotografías. Tina, hinchada, el deseo desbordándose bajo sus párpados que en vano intentaba cerrar; imposible no tomar su rostro entre las manos » (T, 126). Cette citation nous ramène à la première de couverture et nous conduit vers une compréhension différente de celle que nous avons proposée plus haut. Cela montre que plusieurs interprétations du même cliché coexistent et que c'est au lecteur de mettre en lien la source implicite, qui n'est mentionnée à aucun moment, et la photo de la couverture. Une même information est exprimée par deux moyens, d'abord le visuel puis le textuel, créant ainsi un procédé de duplication et de pénétration mutuelle comme le commente Magdalena Perkowska :

Las fotos penetran en el relato, pero el relato también penetra en las fotos. En otras palabras, el relato verbal construye un contexto para las fotografías, las motiva. Este contexto es, no obstante, de- y re-motivado en la serie fotográfica y su relación con el relato verbal⁸⁴⁸.

Effectivement, en spécifiant le contexte, l'état émotionnel de la jeune femme, par exemple, la compréhension de la personnalité du personnage varie. De la même façon, l'intervention au style direct de personnages masculins comme le journaliste Pérez Moreno permet de dire ce qui est implicite sans que le narrateur ait besoin de discourir sur les mentalités de l'époque dans la mesure où, comme le rappelle Michel Foucault,

⁸⁴⁷ Ce sera au lecteur d'assembler ces éléments disparates qui forment un collage cubiste.

⁸⁴⁸ Magdalena Perkowska, « Entre palabras e imágenes : las fotografías como dispositivo metaficcional en *Tinísima* de Elena Poniatowska », p. 8, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/perkowska.html> (consulté le 05/07/2012).

les formes de ce qui est moral sont variées et font partie d'un système culturel implicite⁸⁴⁹ :

[...] l'étude de cet aspect de la morale [le comportement réel des individus] doit déterminer comment et avec quelles marges de variation ou de transgression, les individus ou les groupes se conduisent en référence à un système prescriptif qui est explicitement ou implicitement donné dans leur culture et dont ils ont une conscience plus ou moins claire. Appelons ce niveau de phénomène la « moralité des comportements ». [...] la manière dont on doit « se conduire », – c'est-à-dire la manière dont on doit se constituer soi-même comme sujet moral agissant en référence aux éléments prescriptifs qui constituent le code⁸⁵⁰.

On accuse Tina d'être une femme qui contrevient aux conventions tacites des années 20-30. Ainsi, lorsqu'elle récite un discours embarrassé lors d'un interrogatoire du Comité Central, qui rappelle à dessein celui du procès, elle associe « su condición femenina con el narcisismo, el regodeo de su propio cuerpo » (*T*, 398), ce qui renvoie au discours patriarcal rétrograde.

4.2 La nudité dans *Tinísima* et *Leonora*

Montrer son corps avec autant de liberté n'est pas habituel dans les années 20-30, comme nous l'a confirmé Elena Poniatowska lors d'un entretien alors que nous la questionnions sur la présence du corps dans ses romans :

[...] hay desnudos de mujeres antes mexicanas, así, pero siempre están en unas poses, así, muy simpáticas pero no se ve el vello púbico, esa cosa tan agreste como de un bosque, no, eso no, es la primera vez⁸⁵¹.

Le hiatus est le possible lapsus entre « vello púbico » et le « vello público ». Ce genre d'image était considéré comme de la pornographie et ne devait pas être rendu public. Diego Rivera et Miguel Covarrubias s'insurgent d'ailleurs auprès du directeur du journal *Excelsior* contre la presse qui utilise ce cliché pour discréditer Tina Modotti lors du procès :

[...] la de Tina Modotti era un desnudo artístico, hecho por el fotógrafo Edward Weston, hoy reconocido como el más grande artista de su especialidad en América; la señora Modotti sirvió de modelo, profesionalmente. (*T*, 75)

La fictionalisation du corps de la femme participe d'une pluralité de situations stéréotypées en rapport avec le vécu social et culturel environnant, mais Elena

⁸⁴⁹ La nudité n'est pas provocante mais naturelle pour les Nords-Américains : « En Glendale, por las mañanas, luchaba [Edward] desnudo con sus cuatro hijos y en Tacubaya ni un solo instante dejó de bañarse a jicarazos en el patio de El Buen Retiro, en la avenida del Hipódromo 3 » (*T*, 140), alors qu'elle l'est pour les Mexicains.

⁸⁵⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 2. L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 32-33.

⁸⁵¹ Cf. Annexe 8, p. XXV.

Poniatowska ne réduit pas la dimension sensuelle et érotique du corps au féminin. Dans le chapitre 46, « Un palacio en la selva », de *Leonora*, l'homosexualité d'Edward James et le désir que suscite en lui Plutarco, sont clairement évoqués. Pourtant c'est plutôt la nudité qui met mal à l'aise les habitants de Potosí quand Edward James veut que tous se baignent nus : « Plutarco alega : “Es que les da pena.” Don Cipriano dice que los ricos son así, que creen que todo les está permitido » (L, 391-392). La nudité est-elle seulement le résultat d'un sentiment d'impunité ou est-elle utilisée à des fins transgressives visant à repousser les frontières normatives et à briser les codes ? Pour les artistes, exposer leur corps en public (lors d'une fête de la haute société ou en prenant le soleil, nue à St Martin d'Ardèche pour Leonora Carrington⁸⁵²) est une transgression à la bienséance. Ce comportement désinhibé est l'apanage des femmes artistes qui côtoient le même cercle artistique : Nahui Olin, Ady Fidelin, Lee Miller, Nush Eluard, Eileen Agar⁸⁵³. Le roman *Leonora* met en lumière l'intention de ces femmes qui est double : « [c]ometer actos que los otros condenan⁸⁵⁴ te elevan a otra dimensión, saltas encima de tu propia mediocridad » (L, 76), dit Lee Miller et Leonora ressent un bien-être, une liberté nouvelle : « es una yegua libre dentro de su pelaje » (L, 76). L'exhibition de la nudité féminine constitue ici une forme de dissidence et un signe annonciateur de la quête d'une nouvelle individualité dans un espace social qui confine souvent le corps dans une vision stéréotypée et réifiée.

Dans *Tinísima* et dans *Leonora*, la récurrence des images de la nudité sous toutes ses formes semble devenir pour l'auteure une manière de revendiquer une liberté individuelle passant par la possession et la jouissance corporelle, comme nous allons le voir dans la partie suivante. Toutefois, même si à leurs débuts, Tina Modotti et Leonora Carrington sont condamnées à se conformer au rôle traditionnel qui leur est dévolu : celui de modèle et de muse, leur parcours leur donne ensuite la possibilité de disposer de l'usage de leur corps.

⁸⁵² Max et Leonora se baignent nus dans la rivière et ces scènes sont empreintes d'une grande sensualité (L, 113-114), bien que leur nudité choque les habitants de Saint-Martin : « [...] ésta apenas se cubre » (L, 140).

⁸⁵³ En 1937-1938, les femmes précédemment citées dansent nues devant leur conjoint, attitude qualifiée de pornographique et d'indécence par les journaux français (L, 75-76).

⁸⁵⁴ « Marcel Rochas los invita y cuando Leonora pregunta : “¿ Qué me pongo ?”, la princesa Marie de Gramont responde : “Niña, basta con tu belleza natural”. Leonora sigue el consejo al pie de la letra y se envuelve en una sábana. En el punto álgido del baile, deja caer su toga y queda desnuda frente a todos. Los echan de inmediato » (L, 94).

4.3 L'usage des plaisirs

Formuler, décrire, signifier, imaginer cette jouissance des corps féminins
signifie qu'un espace leur est concédé dans le discours,
donc dans l'espace public et privé⁸⁵⁵.

La corporéité est traitée différemment en fonction du contexte et sert notamment dans les romans à évoquer les diverses façons dont sont considérées les femmes à travers leurs corps qui est réifié à plusieurs reprises. Nous avons signalé dans la deuxième partie⁸⁵⁶ qu'il peut être réduit à un vulgaire objet qui passe de main en main (à travers la feuille de journal représentant le corps de Tina qui s'offre aux hommes) ou à un objet érotique dominé par le masculin : « [e]sta mujer era suya, él la poseía, ningún otro. Él la montaría victorioso sobre el deseo de los otros ; su posesión los barría a todos [...] » (T, 169). Le comportement machiste et primitif d'Edward Weston, analogue à celui des lecteurs du journal, dénonce le désir de possession des hommes, qui s'affronte à celui de son rival, la femme.

En tant que femmes, les héroïnes jouissent de leur corps. Dans les romans, cette jouissance passe par une révision des théories sur les rôles sexuels car Tina et Leonora refusent les tabous sociaux et culturels sur lesquels est fondée la société patriarcale. La jouissance peut prendre la forme d'une transgression et s'ériger comme moyen de contestation et d'affranchissement des différentes formes de pouvoir.

Certaines sections représentent Tina Modotti comme une femme hautement sexualisée, vision renforcée par la focalisation interne du personnage principal, spécialement dans les descriptions de ses relations sexuelles qui accentuent l'érotisme de la jeune femme. Le lecteur suit chacun de ses mouvements, de ses gémissements et tous les sens sont en éveil grâce au texte qui rythme le plaisir charnel par des phrases courtes traduisant l'intensité de l'acte amoureux : « [...] Julio encima de ella; sí, Julio, sí, Julio sí, convulso, deshaciéndose en espasmos; sí Julito, sí » (T, 83). Il n'est pas très fréquent de lire dans la littérature féminine mexicaine le désir érotique et le langage du corps alors qu'Elena Poniatowska décrit très ouvertement et explicitement l'acte sexuel. Cette impression d'assister en direct à la scène est renforcée par l'utilisation de la

⁸⁵⁵ Catherine Flepp et Nadia Mékouar-Hertzberg (dirs.), *Genre et jouissance*, Gradiva-Créations au féminin, L'Harmattan, 2017, p. 12.

⁸⁵⁶ Cf. p. 135.

parataxe pour évoquer la montée du désir. À l'époque correspondant au vécu des deux amants, la sexualité féminine est uniquement liée à la capacité reproductive de la femme dans la société alors que dans le monde fictionnel, l'accent est mis sur la jouissance physique et l'érotisme.

Comme les protagonistes, l'auteure mexicaine ne censure pas son écriture. Pour décrire les mœurs de l'époque, elle n'a écarté dans *Tinísima* aucun point de vue. En effet, dans le récit, elle présente la version des intéressé.e.s, des journaux, des hommes mexicains du peuple, des membres du Parti Communiste. Par le texte, l'auteure montre que la femme n'est pas seulement un objet de désir, mais aussi un sujet désirant, sujet qui se réjouit à s'assumer dans un contact charnel et voluptueux. La voix narrative traduit la perception intime masculine et féminine :

Porque era abismal que a él le encantara vestirse de mujer para ir a fiesta, abandonando todo pudor ; bésame los pies, a él le gustaba que le succionara cada dedo en el juego de este dedito, this little piggy⁸⁵⁷ [...] era abismal que a ella la enloqueciera poseerlo, montarlo, despintándole a besos los labios maquillados, ensalivándole el rostro, quitándole la falda que era suya, gritándole su deseo, bajándole sus propias medias, volteándolo en su afán gozoso. (T, 398)

Le sujet féminin s'adonne, au même titre que son partenaire, aux plaisirs érotiques et à ses fantasmes. La narration revient à plusieurs reprises sur les différentes pratiques sexuelles de Tina Modotti, qui transgresse doublement les frontières : d'une part, elle s'introduit dans le domaine des hommes : le plaisir sexuel ; et d'autre part, elle déconstruit le schéma en inversant les rôles. Dans l'extrait qui précède, il s'agit bien d'un rapport entre les sexes signalé par l'adjonction des pronoms complément « ella » et « él » qui permet une reformulation des relations de genre en questionnant la sexualité féminine et masculine. Ce souvenir du personnage accentue un peu plus le contraste entre le comportement exemplaire que devait avoir la femme et celui de Tina Modotti. La voix narrative présente cette liberté sexuelle sans tabous et sans jugement, pratique qui induit une inversion des rôles habituels⁸⁵⁸. Les adjectifs possessifs ajoutent à l'inversion la discussion du rapport établi par la société de domination du masculin sur le féminin. Qui possède l'autre, qui domine l'autre, sexuellement et socialement ? Le processus de transgression et de déconstruction des règles s'affirme également dans la pratique du travestissement, évoqué dans cet extrait et dans d'autres : « Weston se

⁸⁵⁷ L'emploi de l'anglais vise à insérer en direct les propos grivois de Weston pour immerger le lecteur dans leur intimité.

⁸⁵⁸ « Él era su cosa, un hombre entregado [...] » (T, 218) vs « Esta mujer era suya » (T, 169).

vistió de mujer en una fiesta de disfraces » (T, 162), « Weston se disfrazó de mujer, Tina de hombre » (T, 181).

Cette transgression sexuelle et de genre s'inscrit dans un mouvement postmoderniste de l'interrogation sur le sujet et son identité, et de la révision des frontières conventionnellement admises. Elena Poniatowska avait déjà abordé cette inversion des attitudes masculines / féminines, l'érotisme des Zapotecas et la figure du *Muxe* (l'homme homosexuel en langue zapotèque) qui n'est ni stigmatisé ni marginalisé socialement dans *Juchitán de las mujeres* (1989).

4.4 Une corporéité signifiante

4.4.1 *Tinísima* : un corps qui périclite

Dans *Tinísima*, cet usage des plaisirs du corps disparaît complètement de la narration qui offre d'autres images de la corporalité, tout autant significantes.

La représentation du corps féminin, d'abord l'objet de tous les désirs (« [l]o más hermoso de Tina para los hombres, su cuerpo, sigue siendo tallo erguido, flor al viento. Vittorio se lo dice cuando la mira desnuda » (T, 369), est ensuite réduit à son usage fonctionnel inhérent à la nature féminine : « está incapacitada » (T, 371). Le corps de Tina n'est pas fertile ; il subit les cycles féminins qui renvoient de fait, à un certain prosaïsme :

Algo le humedece las piernas, Tina sale del cuarto, busca la luz y camina hasta el fondo del pasillo. En el excusado maloliente se da cuenta de que es sangre y esto la hace sonreír. Al jalar la cadena, recobra su valor. « Con razón estoy tan descorazonada, siempre me pongo así con la regla. » (T, 377)

Dès lors que Tina est expulsée du Mexique, son intimité est totalement déconnectée de la sensualité. Cette réflexion est-elle prémonitoire : « ¿Qué es lo que va a morir si su “yo” no tiene vida, si al “yo, Tina”, lo ha matado [...] » (T, 301) ? La Tina de 1930 change d'identité, de personnalité et voit avec ceci un changement de sa corporéité.

Le protagonisme est retiré à son corps et permet de se concentrer sur ses actions. Après son autocritique à Moscou auprès du tribunal, « Tina levanta del banco su envoltura de huesos y piel como recogiendo a sí misma y camina, la cabeza gacha, hacia la puerta [...], [el cansancio] la obliga a caminar encorvada [...] » (T, 405) et, quelques mois plus tard, « [s]us pasos trastabillantes camino al hospital Obrero son de

anciana. O de ebria » (T, 453). Son état de santé se détériore très rapidement⁸⁵⁹ en raison de la pénibilité du travail qu'elle s'impose à Madrid et s'accompagne d'une dégradation de son apparence physique : « La cara henchida de lágrimas, cansada, vieja, acabada; ni traza de la Tina de Berlín, elegante en su traje sastre bien cortado; ni polvo de la Tina seductora de México » (T, 482). Les descriptions qui suivent mettent en évidence le contraste saisissant avec la Tina d'avant. En 1937, lors du II^{ème} Congrès des Intellectuels de Valence, « [u]na mujer canosa de rostro trágico se acerca a Juan de la Cabada », qui dit ensuite à María Luisa Vera :

- Era la mujer más atractiva de México en los veintes, la más bella.
- Camina con mucha gracia – alega María Luisa.
- Pero no con la misma. ¡ Irreconocible ! (T, 517)

Ces changements physiques se doublent d'un changement administratif d'identité.

Elle est Assumpta, Tina, Tinísima, Rosa, María, Carmen... En Espagne, elle est María Sánchez (« ¡ Qué descanso ya no ser Tina ! », T, 434) et, même si « [s]ólo su forma de caminar permanece » (T, 517)⁸⁶⁰, la guerre la transforme profondément, faisant d'elle l'exact opposé de la femme fatale des années 20 : « Tina se ha estilizado hasta desaparecer, se ha convertido en una mujer inexistente, sin senos, sin caderas, vestida siempre de oscuro » (T, 589). Elle n'est plus reconnue pour sa beauté, pour son corps ou encore pour son travail de photographe, mais pour son activité en tant qu'infirmière. Le dernier changement d'identité lui est nécessaire pour retourner au Mexique, où, tristement : « [n]adie se dio cuenta de que la española Carmen Ruiz Sánchez, de ojos muy hundidos, tez ajada y manos temblorosas, era la Tina Modotti expulsada en enero de 1930 » (T, 580).

4.4.2 Leonora, une corporéité multiple

À propos de son apparence, il est particulièrement intéressant de constater qu'aucune réelle importance n'est accordée au physique de Leonora – marquant ainsi que l'apparence du corps féminin n'est pas une injonction incontournable ? – . Dans le

⁸⁵⁹ Au fil de la narration, ses problèmes de circulation sanguine s'accroissent : « Arrastrando las piernas como si caminara contra la corriente » (T, 474), « Diez días, Tina permanece encamada hasta que las piernas regresan a su tamaño normal » (T, 476), « Tina siente sus piernas de palo [...] » (T, 481), « A María se le hinchan los pies » (T, 639-640).

⁸⁶⁰ Tina n'est plus reconnaissable qu'à sa démarche : « Miguel Covarrubias se hace cruces : – Era Tina, estoy segurísimo, por su modito de caminar, y fingió no saber quién era yo » (T, 592), alors qu'avant, c'est ce qui marquait sa sensualité : « su forma de irse los enloquecía » (T, 648).

roman, deux allusions sont faites à ses autoportraits qui ne mettent pas en valeur la beauté féminine mais plutôt son lien avec ses deux animaux totems.

Dans *Autoportrait*⁸⁶¹, Leonora est reconnaissable à sa chevelure sauvage⁸⁶², mais apparaît comme un personnage androgyne : elle est vêtue d'un pantalon et sa posture est masculine alors qu'elle porte des talons et a du rouge aux ongles, renvoyant à ce qui est supposément féminin. Ce mélange du masculin et du féminin rappelle son désir d'avoir accès aux activités et aux vêtements réservés aux hommes. Les figures animales apparaissent de manière récurrente dans les tableaux de Leonora⁸⁶³ et ici, elles symbolisent le passage de l'enfance (cheval à bascules) à l'âge adulte (celui qui s'échappe par la fenêtre). La voix narrative accentue cette identification avec les animaux en recourant aux métaphores équine dans le texte⁸⁶⁴. Trente ans plus tard, elle accorde encore moins d'importance à son corps étant donné que dans le deuxième et dernier tableau dans lequel elle s'autoreprésente, *Self-Portrait in Orthopedic Black Tie*⁸⁶⁵, elle n'est qu'une silhouette énigmatique recouverte d'un drap sur un fond noir : « [...] me pinté como fantasma » (L, 474), dit-elle à son mari. Ainsi, face aux représentations sexuées de la femme, elle adopte une autre posture, elle disparaît sous un voile ou se transforme en animal. La zoomorphie lui permet d'échapper, par le biais de l'imaginaire, à des situations délicates⁸⁶⁶ ou douloureuses⁸⁶⁷.

Le corps de Leonora n'est pas évoqué dans sa sensualité, mais plutôt comme le miroir de ses émotions. Excepté quand il est montré dans sa nudité, il recouvre un protagonisme à partir de son épisode psychotique qui débute à Saint-Martin d'Ardèche. À la suite de l'arrestation de Max Ernst, Leonora éprouve son corps en le privant de nourriture et en travaillant sans relâche, ce qui la plonge dans un état de fatigue extrême lui permettant de faire abstraction des événements (L, 158). Encore en proie à des accès de folie, à Madrid, Leonora se fait violenter par des *Requetés* et emmener dans une maison à l'écart de la ville :

⁸⁶¹ Cf. Annexe 6, figure 12, p. XI.

⁸⁶² « Su pelo azabache » (L, 72), « la selva negra de sus cabellos » (L, 73), « sus cabellos selva negra » (L, 90), « la melena negra » (L, 113).

⁸⁶³ Elle peint également *The Horses of Lord Candelstick* (L, 275), ou *Chiki, ton pays* (L, 360) où elle se représente aux côtés de Chiki Weisz, son mari, avec des sabots.

⁸⁶⁴ Cf. p. 263-264.

⁸⁶⁵ Cf. Annexe 6, figure 13, p. XI.

⁸⁶⁶ Elle envoie l'hyène au bal des débutantes.

⁸⁶⁷ Lucretia et Pénélope prennent l'apparence d'un cheval; elles sont punies puis Tartar brûlé (L, 370, 420).

« [t]res oficiales la toman del brazo [...]. La arrojan a una cama, le arrancan el vestido, lo desgarran, e intentan violarla. Leonora opone tal resistencia que finalmente desisten. » (L, 177)

Trois hommes forcent Leonora à les suivre en la prenant par le bras. Leonora n'est plus nommée, elle est réduite à un corps dont on va abuser (le substantif « cama » renvoie inévitablement à une agression sexuelle). Le récit rapporte qu'elle échappe de justesse à ce viol collectif, érigeant Leonora comme une résistante, comme celle qui a non seulement échappé à ses agresseurs, mais qui a forcé les hommes à renoncer. Cette issue choisie par Elena Poniatowska est d'autant plus emblématique dans la mesure où la version proposée par la fiction diffère de celle d'*En bas* :

Me llevaron a una habitación decorada con elementos chinos, me arrojaron sobre una cama, y después de arrancarme las ropas me violaron el uno después del otro [...] ⁸⁶⁸.

Ce moment tragique de son existence n'est pas dévoilé ⁸⁶⁹, l'auteure préférant semble-t-il, recentrer les sensations corporelles autour de la féminité.

Leonora transforme ensuite son corps en un outil de séduction pour tromper celui qui est chargé de la surveiller à Madrid. Elle soigne son apparence et considère son corps sensuel et sa sexualité comme un moyen de manipuler le jeune Alberto : « Leonora se echa a sus brazos y se apresura a seducirlo » (L, 182). Le texte rend compte des changements de la jeune femme à travers les variations corporelles, qui reflètent son épuisement, son opposition physique, sa sensualité avant d'être pris au piège à Covadonga.

Aux violences physiques des Requetés, s'ensuit celle subie à l'asile de Santander. Dans le récit de *En bas*, repris dans *Leonora*, le corps est déformé par la souffrance et par les convulsions liées à la prise de Cardiazol (« Frau Asegurado, José y Santos le inmovilizan las piernas y los brazos. A otros enfermos, el Cardiazol les ha roto alguna extremidad, incluso uno se cayó y se rompió la columna vertebral. Leonora se mueve más que otros, sus pechos se agitan », (T, 196), il est écartelé (« [e]n el piso, yacen las partes de su cuerpo y no sabe cómo unir las », (L, 212), un peu comme l'est celui de Frida Kahlo. Sa crise schizophrénique « génère chez l'auteure-narratrice un dédoublement de personnalité et un fractionnement corporel impressionnant ; certaines parties du corps se chargent de référents symboliques, comme la métaphore filée du

⁸⁶⁸ Leonora Carrington, *En bas*, *op.cit.*, p. 20. Cette version est confirmée par Juncal Cabellero Guiral, « Leonora Carrington y sus memorias. Una experiencia de violencia y locura », *Arte y políticas de identidad*, vol. 6, juin 2012, p. 121.

⁸⁶⁹ Dans son article, « Leonora Carrington... », *op.cit.*, p. 21, Eduardo de la Fuente Rocha parle d'un corps utilisé comme « butin de guerre ».

ventre qui est décrit comme le miroir du monde chaotique »⁸⁷⁰. Une quête identitaire fait rage à l'intérieur de Leonora afin de lui permettre de recouvrer sa lucidité. Les manifestations symptomatiques de son mal-être se traduisent par un morcellement corporel et identitaire. Leonora franchit les limites de sa santé mentale et fait de son corps le lieu de l'expression d'une lutte.

Cette lutte et la victoire qui s'ensuit, est relayée par les tableaux *Té verde* ou *la dama oval*⁸⁷¹, et *Down Below*, ou *Abajo*⁸⁷² dans lesquels les femmes sont au centre de l'attention. Bien qu'enserrée dans une camisole de force, la femme de *Té verde* se dresse au milieu du tableau, elle résiste aux souffrances qui lui ont été imposées à l'asile psychiatrique de Santander. La femme n'est pas un être fragile qu'il faut protéger, mais un être autonome et indépendant.

Leonora modifie son apparence dans ses textes et ses tableaux interrogeant ainsi les apparences. Elle mêle les traditionnelles représentations de l'humain et de l'animal. La fiction ne caractérise pas le personnage de Leonora par son apparence, mais par une corporéité variable en fonction des événements, corporéité qui recouvre différentes formes lui permettant de surmonter l'adversité.

Les Quiela, Tina et Leonora de papier sont élaborées à partir des biographies de leur référent historique et définies aussi grâce à leurs œuvres plastiques. En effet, Leonora Carrington est représentée à travers sa vie intime qu'elle-même raconte dans ses œuvres écrites ou qu'elle peint dans ses tableaux, à l'instar de Tina Modotti qui a exprimé sa sensibilité dans ses photographies.

Le personnage féminin poniatowskien se construit d'abord dans un mouvement de rapprochement puis de distanciation avec les figures masculines. Elena Poniatowska façonne un climat propice à la crédibilité de l'univers fictionnel dans lequel les artistes femmes sont victimes des conventions sociales machistes, sans que cela les empêche de s'épanouir. Comme Judith Butler le met en avant, le genre se construit au travers de pratiques, ainsi les actes et les choix des protagonistes permettent une reconfiguration

⁸⁷⁰ Marie Blancard, *Les spectacles intérieurs...*, op.cit., p. 301.

⁸⁷¹ « Leonora es la misma perra encadenada que aparece en *Té verde* » (L, 271). Annexe 6, figure 14, p. XII.

⁸⁷² « Leonora pinta *Abajo* : un caballo, una mujer desnuda con cara de ave y otra con alas sobre un fondo de tormenta, un Pegaso a punto de despegar. La figura más provocativa está sentada de lado, con medias rojas, y esconde su rostro tras una máscara veneciana con cuernos de carnero; exhibe unos senos lechosos que desbordan su corsé negro. Por si no bastara, desafía al espectador con un grueso muslo blanco y sostiene una máscara que podría ser el rostro de Max Ernst » (L, 223). Cf. Annexe 6, figure 15, p. XII.

alternative où le genre est construit différemment. À partir de la performativité du discours, Elena Poniatowska use de son pouvoir de création pour offrir un contre-discours « qui s'oppose au régime de normalisation par lequel il est engendré »⁸⁷³ et pour ouvrir vers un autre possible.

⁸⁷³ Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir* (1997), Léo Scheer, Paris 2002, p. 148.

CONCLUSION

L'objectif de ce travail a été de montrer, dans trois de ses œuvres fictionnelles centrées sur deux peintres et une photographe, les recours de l'écriture d'Elena Poniatowska pour établir un dialogue entre et avec la vie et l'œuvre de ces artistes féminines au XX^{ème} siècle au Mexique notamment, mais aussi en Europe et aux États-Unis. Notre intention a été de mettre en évidence la manière dont la fiction, tout à la fois, rend compte d'une h/Histoire d'un siècle et permet une résurgence de la parole féminine au travers des souvenirs intimes. En d'autres termes, nous avons étudié des récurrences dans les trois ouvrages *Querido Diego, te abraza Quiela*, *Tinísima* et *Leonora*, en cherchant à mettre en lumière certaines articulations systémiques que nous considérons comme des constantes dans l'écriture fictionnelle de l'auteure dédiée aux femmes remarquables ayant vécu au Mexique. Elena Poniatowska fabrique des textes qui abolissent la dichotomie « réalité vs fiction » et qui absorbent deux éléments de la réalité historique culturelle : une œuvre (photographique, picturale et scripturale) et les biographies d'artistes femmes. L'objet littéraire protéiforme qui résulte de son travail d'écriture instaure un jeu d'échanges intertextuels et intermédiaux corroborant une hybridité certaine. L'hybride « affirme, à partir de la coexistence d'éléments disparates mais compatibles, la force créatrice de la réunion : loin de porter le regret d'un ordre antérieur, il proclame le composite et l'ouverture de l'ordre nouvellement institué »⁸⁷⁴. Ainsi, entrent en dialogue des composantes génériques, discursives et plastiques.

Nous avons commencé par considérer la matérialité du livre dès sa « prise en main ». Dans la fabrique du livre-objet, nous avons souligné la mention « roman » apposée par les maisons d'édition. Cette appartenance à ce genre fictionnel est également confirmée par Elena Poniatowska aussi bien dans l'épitexte public et privé que dans le péri-texte. Le lecteur de fiction n'est jamais amené à s'interroger sur la véracité du texte qu'il lit. Pourtant, dans les œuvres du corpus, la ligne de partage entre matériau documentaire issu de sources vérifiables et matériau issu de l'imagination est ténue, ce qui remet en cause le pacte fictionnel. Cette reconsidération est également liée au travail d'écrivaine, de biographe, de journaliste et de chroniqueuse d'Elena Poniatowska.

⁸⁷⁴ Dominique Budor et Walter Geerts (dirs.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13.

Pour étudier l'hybridité générique, nous avons recensé les genres littéraires avec lesquels les livres de notre corpus partagent des caractéristiques, notamment avec les ouvrages historiques et biographiques. Elena Poniatowska combine des genres variés et il en ressort que l'usage de la fiction et l'ancrage dans le monde réel – avec tous les recours que sont la vraisemblance, la mention exacte des lieux, des dates, des personnalités, etc. – permettent d'exprimer, non seulement la réalité complexe d'une période historique, mais aussi une vision plus intime, émanant de femmes et portée sur des femmes.

Dans un deuxième temps, nous avons pris en compte l'aspect formel et la construction du récit dont la facture est complexe. Notre méthodologie s'est voulue compréhensive au sens étymologique du terme (*cum-prehendere*), c'est-à-dire « prendre avec », « saisir ensemble, embrasser quelque chose, entourer quelque chose »⁸⁷⁵. Nous avons considéré tout ce dont les romans, et pas seulement les textes, sont porteurs. En effet, la re-création de la vie de ces héroïnes mobilise des procédés d'écriture qui reposent sur la reprise, d'une part, de textes et de documents iconographiques et, d'autre part, de voix offrant des regards multiples sur les événements ainsi que sur les individus. Nous avons établi que la fragmentation narrative basée sur le collage de fragments de discours hétérogènes (articles de journaux, lettres, journaux intimes, poèmes, etc.) constitue une spécificité de la narration chez Elena Poniatowska qui dilate l'univers de départ en proposant des lectures alternatives. Nous avons entrepris d'isoler les tesselles qui composent cette mosaïque pour démontrer que l'écriture de notre auteure se fonde sur un réseau de références intertextuelles. Elle y imbrique les écrits des protagonistes, des extraits de ses propres œuvres et de celles d'autres écrivains, auxquels s'ajoutent des références intermédiaires qui transforment l'acte d'écrire et de lire en une mise en relation des œuvres picturales et photographiques des protagonistes. Cette pratique connecte le discours romanesque à d'autres réseaux : textuel, pictural, poétique, musical..., nécessitant la participation du lecteur et la mise à contribution de son horizon de lecture. Le texte poniatowskien s'épand comme un rhizome⁸⁷⁶ et ouvre la lecture dans toutes les directions à l'intérieur comme à l'extérieur des romans. Chaque embranchement est libre d'être emprunté grâce à la variété et à la sobriété des

⁸⁷⁵ <https://www.cnrtl.fr/etymologie/comprendre>.

⁸⁷⁶ Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

évoqueries qui transportent le lectorat d'une référence à une autre ou d'une œuvre à l'autre.

Notre démarche d'investigation holistique a tenté d'appréhender un espace de compréhension inédit, mettant ainsi en exergue la véritable valeur, autrement dit la portée axiologique, de l'œuvre d'Elena Poniatowska dans sa totalité. Dans cette perspective compréhensive, nos entretiens privilégiés avec l'auteure ont été un atout prépondérant pour marquer la pertinence, mais aussi parfois les incohérences ou dissonances composant l'univers littéraire d'Elena Poniatowska. Un autre secret de fabrique réside dans une stratégie énonciative où se font écho une multiplicité et une hétérogénéité de voix. La confrontation des discours est mise en scène par la fragmentation du texte. La polyphonie, dans laquelle se mêlent les voix masculines et féminines, propose plusieurs visions, qui parfois se heurtent à la *doxa* et fomentent un nouveau croire. Les transformations, à travers les stratégies textuelles d'inclusion, intègrent les représentations de la société à une époque donnée et modifient la perception qu'en a le lecteur, qu'il construit également en regard de sa propre expérience.

Nous avons étudié dans la troisième partie la façon dont les femmes artistes décident de la place qu'elles désirent occuper dans la société. Cette proposition alternative, voire subversive, de compréhension du monde à travers l'univers fictionnel fait apparaître les personnages centraux de ces récits comme d'authentiques sujets qui se situent en marge d'un système dominant.

Leur force de résistance et leur volonté ont permis à chacune de trouver son propre espace pour s'émanciper personnellement et artistiquement : Tina Modotti en faisant sa révolution, dans un premier temps photographique, au Mexique, et, dans un deuxième temps, politique, en Union Soviétique et en Espagne ; Leonora Carrington en rompant avec ses origines et en s'écartant du cercle surréaliste. Enfin, Quiela n'apparaît pas, de prime abord, comme une femme particulièrement forte, mais en prenant la parole, elle contrecarre le discours masculin et aborde la créativité au féminin, premiers pas vers l'émancipation. Les trois romans, selon nous, mettent en lumière la femme

artiste prise dans son unicité, indépendamment des critères imposés par les hommes ou par un système de valeurs⁸⁷⁷.

Nous avons également insisté sur la manière dont les textes présentent les trajectoires et les choix des trois femmes, sans négliger l'incidence des personnages masculins dans leur construction transgressive. La relation amoureuse est fondamentale dans leur élaboration identitaire. Les romans expriment leur détermination à vivre pleinement leurs relations sentimentales en assumant les conséquences affectives. Les romans poniatowskiens ne sont pas, nous semble-t-il, une diatribe contre une société androcentrée à une époque donnée, bien que ça et là soient parsemées des interrogations de nature féministe. Nous sommes consciente que ces bribes qui apparaissent dans *Leonora* et *Tinísima* notamment, ont seulement été évoquées dans ce travail, ceci pour deux raisons. D'une part, c'est à travers des personnages secondaires que sont abordées des revendications indiscutablement féministes dans *Tinísima* (Dolores Ibárruri⁸⁷⁸, Gerda Taro⁸⁷⁹ et Lola Álvarez Bravo⁸⁸⁰ par exemple). D'autre part, le point de vue de Leonora quant à la condition féminine est peu abordé dans le roman, qui de fait, met en avant le caractère anticonformiste de la peintre britannique dans sa vie personnelle, mais ne fait pas par exemple de lecture analytique des contenus des tableaux qui regorgent de personnages féminins détournant l'image stéréotypée de la femme⁸⁸¹. Nous trouvons de manière éparse des références au féminisme de Leonora à la fin du roman, marquant la réflexion du personnage autour de cette question de la place de la femme dans la deuxième partie de sa vie⁸⁸². Notre travail autour de la reconfiguration des personnages

⁸⁷⁷ Dans un futur travail, il serait intéressant d'analyser les espaces de déterritorialisation (concept que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont défini dans *Mille Plateaux*) et comment ils engendrent une renaissance du sujet féminin.

⁸⁷⁸ La Pasionaria s'insurge contre le refus du bureau politique du parti communiste pour que les femmes combattent sur le front pendant la guerre civile espagnole « – Debe acabarse con la idea de que la mujer no puede pelear en el frente. La mujer es igual al hombre » (*T*, 487).

⁸⁷⁹ « Quiero mi independencia, quiero un nombre para mí ; no quiero ser la sombra de Capa, la propiedad de Capa » (*T*, 511).

⁸⁸⁰ La femme de Manuel Álvarez Bravo doit lutter contre les normes de comportements sociaux relayées par son mari selon lesquelles les jeunes mères doivent rester au foyer et se dévouer uniquement à leur enfant : « ¿ a poco no crees tú que yo debiera orearme como él, en la calle, a que me dé el sereno siquiera? Desde que nació Manuelito, me tiene bien encerrada. El otro día que me escapé, tomé unas fotos, las revelé y las veo igualitas a las tuyas, oye tú, pero igualitas; hasta él se confundiría. Manuel me tiene nomás como vaca espantándole las moscas al mocoso, y oye tú, yo no soy vaca oye » (*T*, 269).

⁸⁸¹ Les tableaux sont rarement glosés dans *Leonora* ; il appartient, par conséquent, au lecteur d'interpréter et de déduire les changements par rapport à la norme qui donnent la primauté à la figure féminine.

⁸⁸² Pour corroborer notre propos, nous citerons quelques références : « El día que una mujer impida que el hombre le pegue, Leonora sentirá más suyo a México » (*L*, 396) ; « – No sé de ninguna religión que no declare que las mujeres son débiles mentales, sucias criaturas, inferiores a los machos » (*L*, 470) ; allusion

féminins poniatowskiens n'offrait pas l'espace d'accueillir une analyse des personnages secondaires dans *Tinísima* ni du féminisme du personnage de Leonora, ce qui constituerait néanmoins une piste intéressante dans un autre cadre d'étude.

Il nous semble que les romans remettent en perspective les choix de ces femmes qui sont à un moment victimes d'une possible répression des hommes, mais aussi victimes de leurs propres émotions et de l'usage de leurs corps. Nous espérons avoir mis en évidence ce qui nous semble prévaloir dans les romans, c'est-à-dire cette non victimisation des femmes, mais aussi le message selon lequel elles sont en mesure de s'imposer dans une société phallocrate et normée.

L'étude de *Querido Diego, te abraza Quiela*, *Tinísima* et *Leonora* nous a permis de vérifier la présence de phénomènes récurrents qui témoignent d'une méthodologie scripturale systématisée dans l'œuvre d'Elena Poniatowska. Les romans s'attachent à des figures féminines porteuses d'une charge subversive qui ont partie liée avec les transgressions commises par l'auteure elle-même à l'encontre des genres, de la lisibilité du discours et de l'audibilité des voix qui se superposent.

La parution de *Dos veces única*⁸⁸³ en 2015 établit un ultime degré d'intertextualité et d'intratextualité. En effet, ce roman synthétise les vies de Lupe Marín, d'Angelina Beloff, de Frida Kahlo, de Tina Modotti, de Leonora Carrington – femmes, maîtresses et connaissances – du muraliste mexicain le plus charismatique, Diego Rivera. Elena Poniatowska assemble une dernière fois la somme des sources déjà usitées dans ses productions antérieures. La multiplication, l'accumulation des ouvrages ayant trait à des figures marquantes et atypiques du panorama mexicain semblent être une réponse à une nécessité impérieuse de préserver un maximum d'informations qu'Elena Poniatowska réutilise d'ailleurs d'un roman à l'autre pour offrir une vision d'ensemble de « ese terrible rompecabezas que es México »⁸⁸⁴. Une œuvre se construit tant dans son rapport avec d'autres œuvres que dans sa propre continuité, nous pouvons ainsi considérer que se clôt avec *Dos veces única* la tétralogie de la *fabulosa vida de las mujeres de Diego Rivera*. Il en découle une intertextualité exponentielle à l'échelle de la carrière littéraire de l'auteure.

à la réalisation d'une affiche pour le mouvement mexicain de libération de la femme « Mujeres Conciencia », en 1972 (L, 470-471).

⁸⁸³ Elena Poniatowska, *Dos veces única*, *op.cit.* Nous avons expliqué pourquoi ce roman n'intègre pas notre corpus dans la note n°4.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

Elena Poniatowska est une écrivaine infatigable qui, à 87 ans aujourd'hui, continue de valoriser ceux qui bâtissent l'identité mexicaine, comme les cinq architectes de *De la tierra al cielo*⁸⁸⁵. Nombre de ses romans vantent les hommes et les femmes qui s'impliquent, comme elle, de par leur activité artistique, parmi eux, certains personnages partagent avec Elena Poniatowska le statut d'exilée qui a un impact notable dans sa production scripturale. Le Mexique est, en effet, un élément central de son œuvre et est constitutif, comme pour Angelina Beloff, Tina Modotti et Leonora Carrington, de ce cheminement vers l'identité propre à cette terre et sa culture. Le Mexique comme pays d'accueil constituerait un angle d'attaque pertinent dans la considération de ce qui est un motif-clé de la majorité des œuvres de l'auteure à l'échelle de sa carrière. Nous percevons, et ce, dès ses premiers ouvrages, une petite musique introspective⁸⁸⁶. En effet, à partir des contes de *Lilus Kikus*⁸⁸⁷, poursuivis 34 ans plus tard dans le roman semi-autobiographique *La « Flor de lis »*⁸⁸⁸, Elena Poniatowska évoque son enfance et son adolescence au Mexique à travers la figure maternelle. Ce tissage d'une généalogie féminine culmine avec *Nomeolvides*⁸⁸⁹, l'autobiographie de Paula Amor Poniatowska, préfacée par sa fille Elena qui « est la destinataire et l'inspiratrice du texte et, de fait, la co-auteure des Mémoires de sa mère dans la mesure où, de plus, elle les traduit en espagnol »⁸⁹⁰. Cet ouvrage est un témoignage des multiples pérégrinations de sa famille (la France, l'Angleterre, l'Allemagne, la Pologne, le Mexique) avec, de façon systématique, le Mexique comme point de départ et d'arrivée.

Au fil de ses écrits, Elena Poniatowska rend hommage à sa famille et construit une généalogie familiale à travers l'écriture. En effet, elle dédicace *La noche de Tlatelolco* à son frère Jan, *Tinísima* à sa mère, *Leonora* à Thomas Haro Refuveille, l'aîné de ses petits-enfants, etc. Enfin, elle rédige un roman⁸⁹¹ puis une biographie sur

⁸⁸⁵ Elena Poniatowska, *De la tierra al cielo. Cinco arquitectos mexicanos*, Barcelona, Seix Barral, 2019.

⁸⁸⁶ Nous empruntons cette formulation à Jean Franco (« La "Flor de Lis" (Elena Poniatowska) dans le miroir de *Nomeolvides* (Paula Amor Poniatowska) : identité et mysticisme », Carla Fernandes (coord.), « Elena Poniatowska : la littérature qui monte de la rue », Lyon, Université de Lyon 2, 2009, p. 29).

⁸⁸⁷ Elena Poniatowska, *Lilus Kikus* (1954), México, Era, 1985.

⁸⁸⁸ Elena Poniatowska, *La « Flor de lis »*, op.cit. L'auteure y évoque, son enfance et son adolescence à travers le personnage de Mariana. Une grande partie du roman est consacrée à l'admiration et à l'amour inconditionnel que la jeune Mariana voue à sa mère, Luz.

⁸⁸⁹ Paula Amor Poniatowska, *Nomeolvides*, traduction et prologue d'Elena Poniatowska, México, Plaza y Janés, 1996.

⁸⁹⁰ Jean Franco, *La « Flor de Lis »...*, op.cit., p. 29-40.

⁸⁹¹ Elena Poniatowska, *La piel del cielo*, México, Alfaguara, 2001.

son mari, l'astrophysicien Guillermo Haro⁸⁹². Notre auteure nous a confié récemment qu'elle venait d'achever l'écriture de son dernier ouvrage : « [e]scribí sobre mis padres y sobre el Rey de Polonia Stanislas Poniatowski pero su reinado fue hace dos siglos »⁸⁹³, indiquant un retour sur l'intime et sur ses origines paternelles. Avec la publication prochaine de *El amante polaco*⁸⁹⁴, Elena Poniatowska clôt peut-être l'exploration de sa filiation. Quoi qu'il en soit, nous sommes très curieuse de découvrir l'identité du personnage qui, selon Elena Poniatowska, « [p]or el momento, es el más entrañable »⁸⁹⁵, détrônant la préférence de l'auteure pour Jesusa Palancares.

⁸⁹² Elena Poniatowska, *El universo o nada, biografía del estrellero Guillermo Haro*, México, Seix Barral, 2013.

⁸⁹³ Courriel daté du 23/09/2019.

⁸⁹⁴ Elena Poniatowska, *El amante polaco libro 1*, México, Seix Barral, 2019.

⁸⁹⁵ <https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/todo-lo-que-soy-se-lo-debo-a-mexico-elena-poniatowska-1882827.html>, consulté le 23/09/2019.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

ŒUVRES D'ELENA PONIATOWSKA⁸⁹⁶

Biographies

Mariana Yampolsky y la buganvilia, México, Plaza y Janés, 2001.

El universo o nada, biografía del estrellero Guillermo Haro, México, Seix Barral, 2013.

Chroniques

Todo empezó el domingo, México, FCE, 1963.

La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral (1971), México, Era, 1998.

Fuerte es el silencio (1980), México, Era, 2012.

El último guajolote, México, Secretaría de Educación Pública (Memoria y Olvido. Imágenes de México) / Martín Casillas, 1982.

Nada, nadie : las voces del temblor, México, Era, 1988.

Gaby Brimmer, México, Grijalbo, 1992.

Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska, México, Alfaguara, 1997.

Juan Soriano, niño de mil años⁸⁹⁷, Barcelona, Plaza & Janés, 1998.

Las mil y una... : La herida de Paulina, México, Plaza & Janés, 2000.

Las siete cabritas, Tafalla, Txalaparta, México, Era, 2000.

Miguel Covarrubias, vida y mundos, México, Era, 2004.

Amanecer en el zócalo, México, Planeta, 2007.

Jardín de Francia, México, FCE, 2008.

De la tierra al cielo. Cinco arquitectos mexicanos, Barcelona, Seix Barral, 2019.

Contes

De noches vienes, México, Era, 1979.

Tlapalería, México, Era, 2003.

Métase mi prieta, entre el durmiente y el silbatazo, La Coruña, Ed. Trifolium, 2014.

Hojas de papel volando (antología de cuentos), México, Era, 2015.

⁸⁹⁶ Pour le classement des œuvres nous nous sommes basée sur le CV qu'Elena Poniatowska nous a remis en 2014 et 2019 (Cf. Annexe 9, p. XXXII) et sur le site de la fondation : <https://www.fundacionelenaponiatowska.org/bibliografia-pagina-3.html>.

⁸⁹⁷ Cet ouvrage est classé aussi dans « biographie » sur le site de la fondation Elena Poniatowska (*ibid.*). C'est le cas également de *Octavio Paz, las palabras del árbol*, *Miguel Covarrubias, vida y mundos*, *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*.

Entretiens

Todo México, vol. 1, México, Diana, 1990.

Todo México, vol. 2, México, Diana, 1993.

Todo México, vol. 3, México, Diana, 1996.

Todo México, vol. 4, México, Diana, 1998.

Todo México, vol. 5, México, Diana, 1999.

Todo México, vol. 6, México, Diana, 2000.

Todo México, vol. 7, México, Diana, 2002.

Todo México, vol. 8, México, Diana, 2003.

Essais

Luz y luna, las lunitas, México (1994), Era, 2001.

Octavio Paz, *Las palabras del árbol*, Barcelona, Editorial Lumen, 1998.

Las soldaderas, México, Era, 1999.

Las indómitas, Barcelona, Seix Barral, 2018.

Livres pour enfants

Boda en Chimalistac, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

La vendedora de nubes : basada en la idea de la niña Magda Montiel Solís, México, Diana, 2009.

Poésie

Rondas de la niña mala, México, Era, 2008.

Prologues

PONIATOWSKA Elena, STELLWEG Carla, *Frida Kahlo : un portrait photographique*, Paris, Arthaud, 1992.

AMOR PONIATOWSKA Paula, *Nomeolvides*, trad. et pról. de Elena Poniatowska, México, Plaza y Janés, 1996.

Romans

- Lilus Kikus* (1954), México, Era, 1985.
Hasta no verte Jesús mío (1969), Madrid, Alianza / Era, 1984.
Querido Diego, te abraza Quiela (1978), México, Era, 2010.
La « Flor de lis », México, Era, 1988.
Tinísima (1992), México, Era, 1998.
La piel del cielo, México, Alfaguara, 2001.
El tren pasa primero, Madrid, Alfaguara, 2005.
Leonora, Barcelona, Seix Barral, 2011.
Dos veces única, México, Seix Barral, 2015.

Romans historiques

- El amante polaco libro I*, México, Seix Barral, 2019.

Textes d'Elena Poniatowska accompagnant les photographies de :

❖ Mariana Yampolsky

- La raíz y el camino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
Tlacotalpan, Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura, 1987.
Estancias del olvido, México, Biblioteca de Cultura Hidalguense del Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas, 1987.
Mazahua, México, Gobierno del Estado de México, 1993.

❖ Graciela Iturbide

- Graciela Iturbide, *Juchitán de las mujeres* (1989), México, Editorial RM, 2010.

TRADUCTIONS DES ŒUVRES DU CORPUS

– En anglais :

- Tinísima*, Traduction de Katherine Silver, New York, Farrar Straus Giroux, 1996.

– **En français :**

Cher Diego, Quiela t'embrasse, Traduction de Rauda Jamis, Arles, Actes Sud, 1984.

Leonora, Traduction de Claude Fell, Arles, Actes Sud, 2011.

Tinísima, Traduction de Jacques Aubergy et Marie Córdoba, Marseille, l'Atinoir, 2014.

ENTRETIENS AVEC ELENA PONIATOWSKA

ASCENCIO Esteban, *Me lo dijo Elena Poniatowska : su vida, obra y pasiones contadas por ella misma...*, México, Ediciones del Milenio, 1997.

BAYON LÓPEZ Domingo, USON Hélène, DUBET Anne, DOS SANTOS Paul, « Entrevista con E. Poniatowska », *Les langues néo-latines*, n°277 / 278, 2e et 3e trim. 1991, pp. 104-121.

MILLA Ricardo, « Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska. La revolución y el renacimiento », *Revista española Matador*, p. 63-68. Disponible sur : <http://reforma.vlex.com.mx/vid/elena-poniatowska-monsivais-renacimiento-193723315>, consulté le 13 août 2014.

PINO-OJEDA Walescka, *Sobre castas y puentes : conversaciones con Elena Poniatowska*, Rosario Ferré y Diamela Eltit, Santiago (Chile), Editorial Cuarto Propio, 2000.

PUÉRTOLAS Soledad, « Entrevista en directo a Elena Poniatowska », 08/03/2011. Disponible sur : <http://www.casamerica.es/literatura/leonora-de-elena-poniatowska>, consulté le 09/03/2011.

RATKOWSKI CARMONA Krista, « Entrevista a Elena Poniatowska », *Mester*, vol. 15, n°2, Université de Californie, Los Angeles, 1986. Disponible sur : <https://escholarship.org/uc/item/0xv16527>, consulté le 18/03/2015.

RUBIO Carlos, « Vivir para contarlo », *Mercurio* 160, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2014, p. 8-12.

SCHUESSLER Michael K, *Elenísima, Ingenio y figura de Elena Poniatowska* (2003), México, Editorial Planeta Mexicana, 2009.

——— *Elena Poniatowska : an intimate biography*, Tucson, University of Arizona Press, 2007.

VERA LÓPEZ María del Carmen, ZAMBRANO Jimena, « Mujeres, arte y literatura : Una charla con Elena Poniatowska », *Diálogo*, vol. 17, n°1, spring 2014, p. 137-144.

ŒUVRES DE LEONORA CARRINGTON

La débutante. Contes et pièces (1939), Paris, Flammarion, 1978.

En Bas (1949), Paris, Le Terrain vague, 1973.

The Hearing Trumpet (1974), London, Routledge & Keegan Paul, 1977.

Le cornet acoustique (1974), Paris, Garnier-Flammarion, 1983.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

• Ouvrages et articles de référence sur les romans du corpus

Sur *Querido Diego, te abraza Quiela*

BELOFF Angelina, *Memorias*, México, UNAM, 2000.

———, « Cartas de Angelina Beloff a Diego Rivera », Fechas variadas y sin fecha, Ciudad de México : Archivos del Museo Frida Kahlo.

BRESCIA Pablo, « “Siento que también yo podría borrarne con facilidad” : epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela* », *World Languages Faculty Publications*, 2008. Disponible sur : http://scholarcommons.usf.edu/wle_facpub/7/, consulté le 07/12/2011.

BUNGARD Ana, « Identidad e historicidad. Los discursos del amor y la memoria en *Querido Diego, te abraza Quiela*, », Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995, p. 369-378.

CASTELLVI DEMOOR Madga, « *Querido Diego, te abraza Quiela* o la escritura de un texto femenino », *Alba de América*, vol. 10, n°18-19, 1992, p. 261-71.

CRÓQUER Eleonora, « Artificios del deseo : la formación del sujeto en *Querido Diego te abraza Quiela* », *Estudios. Revista de investigaciones Literarias*, año 2, 1994, n°3 (enero-julio), p. 111-134.

FABER Sebastian, « Can the Female Muse Speak ? Chacel and Poniatowska Read against the Grain », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 53, No. 1 (1999), p. 47-66.

GARCÍA SERRANO M. Victoria, « Apropiación y transgresión en *Querido Diego te abraza Quiela* de Elena Poniatowska », *Letras femeninas*, vol. 17, n°1-2, 1991, p. 99-106.

- GARDNER Nathaniel, « Elena Poniatowska, Bertram Wolfe y las cartas parisinas a Diego Rivera : biografía, autobiografía y creación literaria », *Hesperia : Anuario de filología hispánica*, nº 15, 2, 2012, p 21-50. Disponible sur : <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4141639.pdf>, consulté le 14/04/2019.
- GRAS CRUZ Irene, « Angelina Beloff y Leonora Carrington bajo la mirada de Elena Poniatowska », *Dossiers feministes* [online], 2015, núm. 20, p. 101-121. Disponible sur : <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/319018/409246>, consulté le 07-01-19.
- GUERRERO Elisabeth, « Traperas y extranjeras en la Ciudad de México : Tina Modotti y Angelina Beloff como flâneuses en la narrativa de Elena Poniatowska », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 7, 2003, p. 45-56.
- MACMASTERS Merry, « Muestran cómo Angelina Beloff enriqueció el arte en México », *La Jornada*, 02/07/2019, disponible sur : <https://www.jornada.com.mx/ultimas/2019/07/02/muestran-como-angelina-beloff-enriquecio-el-arte-en-mexico-6733.html>, consulté le 02/07/2019.
- OTERO José, « *Querido Diego, te abraza Quiela*, destrucción y reconstrucción de la personalidad : lengua, estructura y símbolos del proceso », *Confluencia*, vol. 7, nº2, 1992, p. 75-83.
- PERILLI Carmen, « Historia de amor de un pájaro azul. *Querido Diego, te abraza Quiela* », *Telar : Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Tucumán, año 1, 2004, p. 58-69.
- , « La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado », *Revista Chilena de literatura*, vol 6, nº50, 1997, p. 133-139.
- RAMOS-ARBOLÍ Irene, « En búsqueda de la verdadera Angelina Beloff : tras la letra y la pintura », *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, volumen 14, número 1, primavera 2016, p. 89-97.
- RUIZ Bladimir, « *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska y la epístola como cuestionamiento del pensamiento patriarcal », *Connotas. Revista de Crítica y de teoría literarias*, vol. II, núm. 3, 2004, p. 215-234.
- SCHAFFER Susan, « Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela* : A Revision of her Story », *The Effects of the Nation : Mexican Art in an Age of Globalization*, eds. Carl Good and John V. Waldron, Philadelphia, Temple University Press, 2001, p. 73-97.
- SOUTER Gerry, MARCH Gladys, *Diego Rivera, my art, my life : an autobiography*, New York, Parkstone press, 2012.
- STEELE Cynthia, « La creatividad y el deseo en *Querido Diego, te abraza Quiela*, de Elena Poniatowska », *Hispanamérica*, 41, 1985, p. 17-28.
- WOLFE Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera* (1939), México, Diana, 1972.

Sur *Tinísima*

- ALBERS Patricia, *Shadows, Fire, Snow : The life of Tina Modotti* (1999), Berkeley, University of California Press, 2002.
- ÁLVAREZ Araceli, *The Media as an Image Maker/Breaker : The Case of Tina Modotti and Its Literary Representation*, Master of Arts in History, Blacksburg, Virginia, 2000.
- BARCKHAUSEN-CANALE Christiane, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, La Habana, Casa de las Américas, 1989.
- BECKMAN Pierina, « Tina y Quiela : mujeres detrás de la cortina », *Fem*, vol 18, n°131, enero-dic de 1994, p. 39-41.
- BISSON-FRADET Rachel, « Imágenes del cuerpo en *Tinísima* de Elena Poniatowska », *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*, Rennes, PUR, 2014, p. 91-101.
- BRADU Fabienne, « Tina », *Reseña, Vuelta* 193, 1992, p. 43-45.
- CACUCCI Pino, *Tina ou la beauté incendiée* (1991), Paris, Belfond, 1993.
- CHÉRON Philippe, PAZ Octavio, « Tina stalinísima », *Vuelta* 81, 1983, p. 46-50.
- COMISARENCO Mirkin, « La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo », *La ventana. Revista de estudios de género*, vol 3, n°28, Guadalajara, 2008. Disponible sur : http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200008, consulté le 13/03/2014.
- CONSTANTINE Mildred, *Tina Modotti : una vida frágil*, México, FCE, 1979.
- FIGARELLA Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México, su inserción dentro de las estéticas del arte posrevolucionario*, México, UNAM, 2002.
- FOLGARAIT Leonard, *Seeing Mexico photographed : the work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, New Haven (Etats-Unis), Yale University Press, 2008.
- HOOKS Margaret, *Tina Modotti : Amour, Art et Révolution* (1993), traduit de l'anglais par Béatrice Vierende, Paris, Anatolia Editions, 1995.
- , *Tina Modotti*, London, Phaidon Press Limited, 2002.
- HONG Jung-Euy, « Un relato doble : la palabra y la imagen en *Tinísima* de Elena Poniatowska », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n°36, 2007. Disponible sur : <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/tinisima.html>.
- JÖRGENSEN Beth, *The writing of Elena Poniatowska : engaging dialogues*. Austin : University of Texas Press, 1994.
- KOZAK ROVERO Gisela, « *Tinísima* de Elena Poniatowska : subjetividad, representación y narrativa actual latinoamericana », *Revista Iberoamericana*, 2001, n°196, p. 557-569.
- KUHNHEIM Jill S., « Un nacionalismo internacional : *Tinísima* de Elena Poniatowska », *Literatura mexicana*, vol. 5, n°2, 1994. Disponible sur : <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/27748>.

- NEWHALL Nancy, *The Daybooks of Edward Weston, vol 1 Mexico*, New York, Aperture, 1960.
- , *Edward Weston, the flame of recognition : his photographs, accompanied by excerpts from the daybooks & letters*, Nancy Newhall (éd.), New York, MOMA, 1965.
- PERILLI Carmen, « Identidades, arte y revolución : *Tinísima* de Elena Poniatowska », *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, vol. 12, enero de 2005. Disponible sur <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/perilli.html>, consulté le 23/01/2012.
- PERKOWSKA Magdalena, « La negociación del espacio de la mujer en la historia en *Tinísima* de Elena Poniatowska », *Estudios : revista de investigaciones literarias*, 1997, n°10, p. 193-215.
- , « Entre palabras e imágenes : las fotografías como dispositivo metaficcional en *Tinísima* de Elena Poniatowska ». Disponible sur : <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/perkowska.html>, consulté le 05/07/2012.
- PONIATOWSKA Elena, OVIEDO Rocío, PÉREZ DE TUDELA María. *¿ Por qué Tina ? y otros estudios : Retratos a pie de calle*, Madrid, Verbum, 2016.
- PONIATOWSKA Elena, « A propósito de *Tinísima* », *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 1 invierno 93-94, p. 32-39.
- SABORIT Antonio, *Una mujer sin país, Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931*, México, Cal y Arena, 2010.
- , « Política y escándalo. Tina Modotti y el crimen de la calle Abraham González », México, *Historias. Revista de la dirección de estudios históricos*, 1993, p. 79-95.
- SOTELO NIETO Jesús, LOZANO ÁLVAREZ Elisa, *Tina Modotti, una nueva mirada, 1929*, CNCA, Universidad autónoma del Estado de Morelos, 2000. Disponible sur : https://issuu.com/c_imagen/docs/tina-modotti, consulté le 13/04/2014.
- STARK RULE Amy, « The Letters from Tina Modotti to Edward Weston », *The Archive*, n°22, January 1986, p. 4-81.
- VILCHES NORAT Vanessa, « Reseña de *Tinísima* », *Hispanamérica. Revista de literatura*, vol. 66, 1993, p. 125-126.
- WESTON Edward, *Journal mexicain (1923-1926)*, Paris, Seuil, 1995.

Sur Leonora

- ABERTH Susan L., *Leonora Carrington : Surrealism, Alchemy and Art*, Aldershot, Hampshire, UK : Lund Humphries, 2004.
- BLANCARD Marie, *Les spectacles intérieurs de Leonora Carrington, Frida Kahlo, Gisèle Prassinos, Dorothea Tanning et Unica Zürn : Dialogue entre écriture et arts*

- plastiques*, thèse de doctorat sous la direction de Christiane Chaulet Achour, Université de Cergy-Pontoise, 2006.
- , « Les figures féminines dans les contes de Leonora Carrington », Christiane Chaulet Achour, *Conte et narration au féminin*, Paris, Le Manuscrit, Manuscrit-Université, coll. Féminin-masculin, 2005, p. 47-69.
- CABALLERO GUIRAL Juncal, *Mujeres y surrealismo. Remedios Varo y Leonora Carrington*, thèse de doctorat, Université Jaume I, Espagne, 2010.
- , « Leonora Carrington y sus memorias. Una experiencia de violencia y locura », *Arte y políticas de identidad*, vol.6, juin 2012, p. 117-132.
- , « La femme-enfant : un mundo dicotómico en relatos de Leonora Carrington », *Asparkia : investigació feminista*, n°19, 2008, p. 126-127.
- CAMACHO DE SCHMIDT Aurora, « Reading Elena Poniatowska's *Leonora* in an Undergraduate Seminar », *Diálogo*, vol. 17, n°1, p. 9-21.
- CHADWICK Whitney, « Leonora Carrington : Evolution of a Feminist Consciousness », *Woman's Art Journal*, vol. 7, n°1 (Spring - Summer, 1986), p. 37-42.
- DE LA FUENTE ROCHA Eduardo, « Leonora Carrington. Frente a la desestructuración », *Revista Iberoamericana de las ciencias sociales y humanísticas*, México, UNAM, vol. 6, n°12, Julio-Diciembre 2017.
- DOMÍNGUEZ Christopher Michael, « Leonora de Elena Poniatowska », *Letras Libres* 148, abril 2011, p. 74-75.
- DOUTRELOIGNE Elisa, *Dos mujeres y los fantasmas de la libertad. Un análisis de Tinísima (1992) y Leonora (2011) de Elena Poniatowska*, Master, Université de Gent, 2014-2015.
- EZQUERRO Milagros, « Leonora Carrington. Yo sé que soy un caballo », *Sociocriticism*, vol. XXX, 1 y 2, 2015, p. 347-363.
- GRAS CRUZ Irene, « Angelina Beloff y Leonora Carrington bajo la mirada de Elena Poniatowska », *Dossiers féministes* [online], 2015, Núm. 20, p. 101-121. Disponible sur : <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/319018/409246>, consulté le 07-01-19.
- LEBRUN Annie, *Leonora Carrington*, Paris, Maison de l'Amérique Latine, Gallimard, 2008.
- MARISCAL Beatriz, « Los fantasmas de la libertad : Leonora Carrington según Elena Poniatowska », *Revista de la Universidad de México*, n°106, diciembre 2012, p. 65-68.
- MARTINEZ Fanny, *Remedios Varo et Leonora Carrington en miroir : images croisées*, thèse de doctorat, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018.
- MOORHEAD Joanna, *The surreal life of Leonora Carrington*, London, Virago Press, 2017.

- ORDAZ Pablo, « La locura de vivir », Madrid, *El País*, 19 Marzo 2011. Disponible sur : https://elpais.com/diario/2011/03/19/babelia/1300497135_850215.html, consulté le 30/03/2015.
- ORGAMBIDES Fernando, « Leonora Carrington : “No me arrepiento de mi vida” », *El País. Cultura*, 18/04/1993, disponible sur : https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084001_850215.html, consulté le 14/03/2013.
- RABASSÓ Francisco Javier, « Vanguardias Feministas Transculturales en México a partir de la novela de Elena Poniatowska, *Leonora* (2011) », *Actas XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI). Diálogos Culturales en la Literatura Iberoamericana*, Cádiz, 3-6 julio 2012. CD Rom, Ed- Concepción Reverte, Madrid, Verbum Editorial, 2013. p. 1233-1242.
- RIESE HUBERT Renée, « Leonora Carrington and Max Ernst : Artistic Partnership and Feminist Liberation », *New Literary History*, vol. 22, n°3, 1991, p. 715-745.
- ROCHE Julotte, *Max et Leonora* (1997), Cognac, Le Temps qu'il fait, 2009.
- SALMERÓN CABAÑAS Julia, *Leonora Carrington*, Madrid, Ediciones del Orto, 2002.
- , « Las memorias políticas de Leonora Carrington : *Down Below* », *Cartografías del yo : escrituras autobiográficas en la literatura de mujeres en lengua inglesa*, Madrid, Editorial Complutense, p. 153-182.
- VAN RAAY, Stefan MOORHEAD, ARCQ Teresa (éds.), *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2010.
- VILLEGAS MORALES Gladys, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas : una perspectiva no androcéntrica*, thèse doctorale, Université Complutense, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 2001.
- VODERMAYER SOHL Melinda Anna, *Claves de representación corporal en la poéticas de las pintoras surrealistas : Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo*, Tesis Doctoral, Université de Valence, 2012.

• Sur l'œuvre d'Elena Poniatowska

- ALONSO María del Rosario, « La mirada ajena, Mariana Yampolsky y Elena Poniatowska », *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, V Congreso internacional de la AEELH, 2005, p. 53-62.
- BECKMAN Pierina, « Las crónicas de Elena Poniatowska », *Fem*, vol. 16, n°110, abril de 1992, p. 45-47.
- BENMILOUD Karim, LARA-ALEGRIN Alba (éds.), *Tres escritoras mexicanas : Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*, PUR, Rennes, 2014.
- CAÑETE OCHOA Jesús, *Elena Poniatowska, una obra de rabia y de amor : homenaje al Premio Cervantes*, Madrid, Universidad de Alcalá, 2014.

- COONROD MARTÍNEZ Elizabeth, *Diálogo*, vol 17, n°1, spring 2014, Chicago, DePaul University.
- CÓRDOBA Marie, *L'écriture biographique dans l'œuvre d'Elena Poniatowska*, Thèse de doctorat sous la direction du Professeur Milagros Ezquerro, 2 volumes, Université de Caen, 1997.
- , « Trois femmes. Genre et biographie de Elena Poniatowska », *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, « ¡Que viva México ! », Paris, Ed. de Minuit, vol. 65, n°742, mars 2009, p. 201-214.
- ERRO-PERALTA Nora, MAÍZ-PENÑA Magdalena, *La palabra contra el silencio : Elena Poniatowska ante la crítica*, México, Ediciones Era/ UNAM, 2013.
- FERNANDES Carla (coord.), « Elena Poniatowska : la littérature qui monte de la rue », Lyon, Université de Lyon 2, 2009.
- KARAM CÁRDENAS Tanius, « Periodismo, polifonía e intertextualidad en la obra periodística de Elena Poniatowska », *Razón y palabra*, n°33, Junio-julio 2003, <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n33/tkaram.html>, consulté le 09/10/2015.
- MOHSSINE Assia, *De la critique génétique à la morphogénèse : el caso de Hasta no verte Jesús mío de Elena Poniatowska*, thèse de doctorat, Université Paul Valéry, 1992.
- OVIDO Rocío, POOT HERRERA Sara, « Elena Poniatowska : México escrito y vivido », *América sin nombre*, n°11-12, 2008. Disponible sur : <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/10566>, consulté le 20/03/2015.
- OVIDO Y PÉREZ DE TULEDA Rocío, « Los cuerpos del disfraz. Madre o amante. La narrativa de Elena Poniatowska », *Literatura Mexicana*, vol. XVI, núm. 1, 2005, México, UNAM, p. 153-165.
- PERILLI Carmen, *Catálogo de ángeles mexicanos. Elena Poniatowska*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
- POOT HERRERA Sara, *Viento, galope de agua. Entre Palabras : Elena Poniatowska*, México, Oro de la noche Ediciones, 2014.
- RUEDA ACEDO Alicia Rita, *Miradas transatlánticas : El periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero*, West Lafayette, Purdue UP, 2012.
- SARUSKY Jaime, « La obra de Elena Poniatowska : ¿ femenina ? ¿ feminista ? », *Anales*, 1993-1994, n°5-6, p. 61-68.
- TORRES Alejandra, *El cristal de las mujeres, Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2010.

• **BIBLIOGRAPHIE THÉORIQUE**

- ADAM Jean-Michel, HEIDMANN Ute, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, n°153, 2004, p. 62-72.

- AÍNSA Fernando, « Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana », *La invención del pasado : la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, / Frankfurt am Main, Vervuet, 1997, p. 111-121.
- , « La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana », *Cuadernos Americanos* 28, México, UNAM, vol. 4, año V, n°28, julio-agosto 1991, p. 13-31.
- AMAR SÁNCHEZ Ana María, « La ficción del testimonio », *Revista Iberoamericana*, n°151, University of Pittsburgh, 1990, p. 447-461.
- ANDRADE Lourdes, *Siete inmigrados del surrealismo*, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.
- ANSÓN Antonio, *Novelas como álbumes : fotografía y literatura*, Murcia, Mestizo, 2000.
- AUBAGUE Laurent, FRANCO Jean, LARA-ALENGRIN Alba (coord.), *Les littératures d'Amérique latine au XXe siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- AUSTIN John L., *Quand dire c'est faire* (1962), Paris, Seuil, 1970.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard, 1987.
- , *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- , *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1929), Paris, L'Âge d'homme, 1998.
- BARNET Miguel, « La novela testimonio : socio-literatura », *Unión* 4 / 69, XX, p. 108-110.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- , « Le discours de l'histoire », *Social Science Information*, vol. 6, août 1967, p. 65-75.
- , *Fragments d'un discours amoureux* (1977), Paris, Seuil, 2002.
- , *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Ed. de l'Etoile, Gallimard, Seuil, D.L, 1980.
- , « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.
- BARRIENTOS Juan José, « La locura de Carlota : novela e historia », Entrevista con Fernando del Paso, *Vuelta*, n°113, abril de 1986, p. 30-34.
- BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957.
- BECKER Howard S., « Biographie et mosaïque scientifique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°62/63, juin 1986.
- BHABHA Homi K., *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- BISSON-FRADET Rachel, « La chronique comme genre : *Tinísima* d'Elena Poniatowska », *América*, n°48, 2016. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/america/1524#quotation>

- BOUGNOUS Daniel, DA COSTA Fabian, GLAUDES Pierre, « La Photographie », Pierre GLAUDES (dir.), *La représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 413-492.
- BOURDIEU Pierre, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Ed. de Minuit, 1965.
- , *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, 1998.
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1979.
- BUDOR Dominique, GEERTS Walter (dirs.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13.
- BUISINE Alain, « Biofictions », *Revue des sciences humaines : Le Biographique*, vol. 4, n°224, 1991, p. 7-13.
- BUTOR Michel, *Répertoire II*, Paris, Les Editions de Minuit, 1964.
- CASTELLANI Jean-Pierre, ZAPATA Mónica, *Texte et Image dans les Mondes hispaniques et hispano-américains*, Presses universitaires François-Rabelais, Études hispaniques | XX, Tours, 2007.
- CHEVALIER Anne, *L'épistolaire : la lettre, le roman par lettres*, Paris, Nathan, 2002.
- CICHOCA Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- CIPLIAUSKAITĖ Birutė, *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004.
- , *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- COLERIDGE Samuel Taylor, *Biographia Literaria* (1817), The Collected Works, Princeton, Princeton University Press, t. VII, vol. 2, 1983.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- , « Brisacier ou la suspension d'incrédulité ». Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Compagnon.pdf>, consulté le 25/09/2015.
- COSÍO VILLEGAS Daniel, *Sistema político mexicano. Las posibilidades de cambio*, México, J. Mortiz, 1972.
- COUTURIER Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- , « Postface à La Figure de l'auteur », *Cycnos*, vol. 14, n°2, disponible sur : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1414>, consulté le 28 août 2019.
- DARRIEUSSECQ Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, Paris, n°107, septembre 1996, p. 369-380.
- DE CERTEAU Michel, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction* (1987), Paris, Gallimard, 2002.

- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
- , *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DION Robert, REGARD Frédéric, *Les nouvelles écritures biographiques, la biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, Lyon, ENS Editions, 2013.
- DION Robert, FORTIER Frances, *Écrire l'écrivain, formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010.
- DOSSE François, *Le pari biographique* (2005), Paris, La découverte, 2011.
- DUBAR Claude, *La crise des identités : l'interprétation d'une mutation*, Paris, PUF, 2000.
- DUBOIS Philippe, *L'acte photographique* (1983), Paris, Nathan, Bruxelles, Labor, 1990.
- DUMORTIER Jean-Louis, *Lire le récit de fiction*, Louvain-la-Neuve, De Boeck-Duculot, 2001.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- ESTÈVE Raphaël, *L'univers de Jorge Luis Borges*, Paris, Editions Ellipses, 2010.
- EVANS David, GOHL Sylvia, *Photomontage : a political weapon*, London, Gordon Fraser, 1986.
- EZQUERRO Milagros, *Manuel d'analyse textuelle : textes espagnols et hispano-américain*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1990.
- , *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, 1983.
- FERNÁNDEZ PRIETO Celia, *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 2003.
- FORTIER Frances, SAINT-GELAIS Richard, « Présentation : la transposition générique », *Protée*, vol. 31, n°1, 2003, p. 3-5. Disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/008497ar>, consulté le 17 novembre 2013.
- FORTIN Damien, « Les "fictions biographiques" contemporaines, un nouveau "sacre de l'écrivain" ? », *Acta fabula*, vol. 12, n°4, Essais critiques, Avril 2011. Disponible sur <http://www.fabula.org/revue/document6259.php>, consulté le 17 novembre 2013.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 2. L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- FOURNIER Simon, « La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours », *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol. 11, été 2005. Disponible sur : http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_11/libre/fournier.htm, consulté le 23 novembre 2013.
- FRANCO Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana* (1975), Barcelona, Ariel, 2009.
- FRANCO Jean, LEMOGODEUC Jean-Marie, *Anthologie de la littérature hispano-américaine du XXe siècle*, Paris, PUF, 1993.
- FUENTES Carlos, « Una reflexión latinoamericana/1 », *El País*, 22 de octubre de 1977.

- GAOS José, « Los “transterrados” españoles de la filosofía en México », *Filosofía y Letras*, n°36, octobre-décembre 1949, p. 287-323.
- GARCIA Anne, *La réécriture dans l'œuvre de José Emilio Pacheco. Une poétique du déjà-lu*. Thèse : Littératures. Université Paris-Est, 2016. Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01704280/>, consulté le 6 novembre 2014.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Cultures hybrides, stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Québec, Presses de l'université Laval, 2010.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Seuil, Paris, 1961.
- , *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.
- , *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- , *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- , *Discours du récit* (1972), Paris, Seuil, 2007.
- , *Fiction et diction* (1979), Paris, Seuil, 2004.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- , *Seuils* (1987), Paris, Seuil, 2002.
- GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie : histoire, techniques, art, presse* (2008), Paris, Larousse, 2011.
- GIGNOUX Anne-Claire, *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.
- GRUTMAN Rainier, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Québec, Fides, 1997.
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires* (1977), Paris, Seuil, 1986.
- HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1993.
- HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985), University of Illinois Press, 2000.
- , *A Poetics of Postmodernism History, Theory and fiction*, New York, Routledge, 1988.
- JARAMILLO AGUDELO Darío, « Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno », *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Madrid, Alfaguara, 2012.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire* (1982), Paris, Gallimard, 2017.
- KELLEY Donald R, « El giro cultural en la investigación histórica », Ignacio Olábarri y Francisco Javier Caspistegui (éds.), *La « nueva » historia cultural : la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinaridad*, Madrid, Complutense, 1996, p. 35-48.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les actes de langage dans le discours* (2001), Paris, Armand Colin, 2008.

- KRAUS Rosalind E., LIVINGSTON Jane, DAWN Ades, *Explosante-fixe, photographie et surréalisme* (1985), Paris, Centre Georges-Pompidou, Hazan, 2002.
- KRISTEVA Julia, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- , « Narration et transformation », *Semiotica*, n°1, 1969, p. 422-448.
- LANDRY Maurice, MALOUIN Jean-Louis, « La complémentarité des approches systémique et scientifique dans le domaine des sciences humaines », *Relations industrielles / Industrial Relations*, vol. 31, n°3, p. 379-401. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/028723ar>, consulté le 04/01/2019.
- LARUE Anne, « Le texte et l'image en littérature comparée », *Le comparatisme aujourd'hui*, Lille UL3, 1999, p. 133-143.
- LE BRETON David, *La sociologie du corps* (1992), Paris, PUF, 2012.
- LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire* (1977), Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1988.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique* (1975), Paris, Seuil, 1996.
- , *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- LEZIART Françoise, *La chronique au Mexique : Un genre littéraire ?*, Thèse de doctorat, Paris III, 1992.
- MADELÉNAT Daniel, *La biographie*, PUF, Paris, 1984.
- MÉCHOULAN Éric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>, consulté le 13 août 2019.
- MILLA Ricardo, « Carlos Monsiváis - Elena Poniatowska. La revolución y el renacimiento », disponible sur <http://reforma.vlex.com.mx/vid/elena-poniatowska-monsivais-renacimiento-193723315>, consulté le 02/09/2014.
- MONSIVÁIS Carlos, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (1979), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Era, 2006.
- MONTIER Jean-Pierre, LOUVEL Liliane, *Littérature et photographie*, Rennes, PUR, 2008.
- MONTLUÇON Anne-Marie, SALHA Agathe, *Fictions biographiques, XIXe - XXIe siècles*, Actes du colloque organisé à l'Université Stendhal-Grenoble 3 du 11 au 14 mai 2004, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- MÜLLER Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, n°16, 2006, p. 99-110.
- ORTEL Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, J. Chambon, 2002.
- OSTER Daniel, « La fiction biographique », dans le supplément *Universalis* de l'*Encyclopaedia Universalis*, 1992.
- ORTIZ Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

- PAZ Octavio, *Obras Completas 6, Los privilegios de la vista I: Arte moderno universal*, Barcelona, Círculo de lectores, 1992.
- , *Obras completas 7, Los privilegios de la vista II: Arte de México*, Barcelona, Círculo de lectores, 1993.
- PLA BRUGAT Dolores, « 1939 », *Exilios. Los éxodos políticos en la historia de España, siglos XV-XX*, Madrid, Ediciones Sílex, 2007, p. 241-270.
- RABATEL Alain, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, 2004/4, n°156, p. 3-17.
- REDOUANE BABA SACI Souad, « La modalisation autonymique dans les manifestations dialogiques : hétérolinguisme dans *Origines* d'Amin Maalouf », *Multilinguales*, 5 | 2015, p. 125-146. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/multilinguales/1265>, consulté le 06/11/2016.
- REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, DL, 1996.
- , *L'Analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997.
- REY-DEBOVE Josette, « Notes sur une interprétation autonymique de la littérarité : le mode du “comme je dis” », *Littérature*, n°4, 1971, p. 90-95, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/litt_00474800_1971_num_4_4_2530, consulté le 06/11/2016.
- RICOEUR Paul, *Temps et Récit III, le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RIFFATERRE Michael, « L'illusion d'ekphrasis », Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et la peinture*, Saint-Denis, PU de Vincennes, 1994, p. 211-233.
- , « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, Paris, n 215, octobre 1980, p. 4-18.
- ROSIER Laurence, *Le discours rapporté, histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1999.
- ROUSSET Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.
- RULLIER-THEURET Françoise, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, 2001.
- , *Forme et signification ; essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel (1962)*, Paris, José Corti, 1992.
- PARISOT Fabrice, « Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale : l'épigraphe comme vecteur de sens », *Narratologie* n 1, 1998, p. 73-119.
- PERKOWSKA Magdalena, *Historias híbridadas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main / Vervuert, 2008.
- PLOUVIER Paule, « Utopie de la réalité, réalité de l'utopie », *Mélusine*, n°7, 1985, p. 87-99.
- PREMAT Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

- SAINT-GELAIS Richard, « Récits par la bande : enquête sur la narrativité paratextuelle », Volume 34, Numéro 2-3, automne-hiver 2006, p. 77-89.
- , « La fiction à travers l'intertexte. Pour une théorie de la transfictionnalité », dans A. Gefen et R. Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », 2014, p. 43-75.
- SARFATI Georges-Élia, *Éléments d'analyse du discours* (1997), Paris, Armand Colin, 2009.
- SCEPI Henri, LOUVEL Liliane, *Texte/image - Nouveaux problèmes*, Presses universitaires de Rennes, Colloque de Cerisy, Interférences, 2005.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SCHREIBER David Schreiber, AYMES Marc, « Hayden White, l'ironie de la Métahistoire / En avant l'après-histoire ! ». Disponible sur : <http://labyrinthe.revues.org/4028>, consulté le 15 avril 2016.
- SEARLE John, *Les actes de langage : essai de philosophie du langage* (1969), Paris, Hermann, 1972.
- SHAW Aimie Maureen, « En dialogue avec Bakhtine, carnavalisation, carnavalesque et carnaval au cœur du roman », Master of Arts, Université de Newfoundland, 2005. Ed Lakehead University, 2006. Disponible sur : http://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/191/Aimie_Shaw_Thesis.pdf, consulté le 28/09/2015
- SONTAG Susan, *Sur la photographie* (1973), Paris, Ed. Christian Bourgois, coll. « Choix essais », 1993.
- TESTANIÈRE Jacqueline, « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », *Cahiers d'études romanes*, 24, 2011, p. 353-371.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.
- , *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987.
- VERSINI Laurent, *Le roman épistolaire* (1979), Paris, PUF, 1998.
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire* (1978), Paris, Seuil, 1996.
- VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations* (2005), Paris, Bordas, 2008.
- VIVES Daniel, *Etudes conversationnelles*, Les cahiers du CRIAR, n°23, Rouen, PURH, 2006.
- WALTER Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 295-321.
- WATT Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- WOOLF Virginia, *L'art du roman* (1979), Paris, Seuil, 2009.
- ZAMBRANO Jimena, *La écfrasis en la literatura hispana. Confluencias interartísticas entre la pintura y la literatura*, thèse de doctorat, University of Western Ontario, London, Ontario, Canada 2016. Disponible sur : <https://ir.lib.uwo.ca/etd/4163>, consulté le 10/08/2019.

• Femmes et féminisme

BALLESTEROS ROSA Luisa, *La femme écrivain dans la société latino-américaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), Paris, La Découverte, 2006.

———, *La vie psychique du pouvoir* (1997), Léo Scheer, Paris, 2002.

CANTERO ROSALES María Ángeles, *El « boom femenino » hispanoamericano de los años ochenta : un proyecto narrativo de « ser mujer »*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2004.

CALATAYUD RODRÍGUEZ Nuria, *Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*, Tesis de Doctorado, Universidad de Valencia, junio de 2007.

CHADWICK Whitney, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Editions Thames & Hudson, 2002.

CIPLIAUSKAITĖ Birutė, *La novela femenina contemporánea : (1970-1985), hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1994.

COMBALIA Victoria, *Amazonas con pincel – vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006.

CÓRDOBA Marie, « Elena Poniatowska : Entre decires y deudas : Historias de vida de mujeres otras », *Arrabal*, n°1, 1998, p. 53-58.

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième sexe*, t. I, *Les faits et les Mythes* (1949), Paris, Gallimard, 1976.

———, *Le Deuxième Sexe* (1950), t. II. *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard.

DE VALDÉS María Elena, *The Shattered Mirror : Representations of Women in Mexican Literature*, Austin, University of Texas Press, 1998.

DIDIER Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, DL, 1981.

DIJKSTRA Bram, *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle* (1986), Paris, Seuil, 1992.

DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident, le XXe siècle*, Paris, Plon, 1992.

EDER Rita, « Las mujeres artistas en México », *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, tomo 2, núm. 50, 1982, p. 251-260. Disponible sur : <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1144/1131>, consulté le 26/02/2018.

EVANS Mary, *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*, Madrid, Minerva Ediciones, 1997.

FLEPP Catherine, MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, *Genre et jouissance*, Gradiva-Créations au féminin, L'Harmattan, 2017.

- FORGUES Roland, FLORES Jean-Marie, *Escritura femenina y reivindicación de género en América Latina*, Paris, Mare & Martin, 2005.
- FRANCO Jean, *Las conspiradoras : la representación de la mujer en México*, México, FCE, 1994.
- GALEANA Patricia, *Historia de las Mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México Secretaría de Educación Pública, 2015. Disponible sur : https://www.uaeh.edu.mx/investigacion/productos/6834/primer_congreso_feminista_de_mexico-los_primeros_pasos.pdf, consulté le 26/02/2018.
- GONNARD Catherine, LEVOVICI Elisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.
- GONZÁLEZ Patricia, ORTEGA Eliana, *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Huracán, 1985.
- HANAÏ Marie-José, *Le roman mexicain à la charnière des XXe et XXIe siècles : des écrivaines face à l'histoire*, Ouvrage inédit présenté en vue de l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, sous la direction de Milagros Ezquerro, Paris 4, 2009.
- IRIGARAY Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984.
- , *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.
- LÖFQUIST Eva, *Mujeres que escriben, mujeres que leen : Escrituras y lecturas desde una mirada de género*, Lund, Studentlitteratur, 2008.
- LÓPEZ GONZÁLEZ Aralia, MALAGAMBA Amelia, URRUTIA Elena, *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto 2*, México, El Colegio de México y El Colegio de la Frontera Norte, 1990.
- MAÍZ Magdalena, PEÑA Luis, *Modalidades de representación del sujeto auto/bio/gráfico femenino*, México, Universidad Autónoma de Nueva León, 1997.
- MEDEIROS LICHEM María Teresa, *La voz femenina en la narrativa latinoamericana : una relectura crítica*, Santiago, Cuarto Propio, 2006.
- MOI Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1999.
- MUÑIZ Elsa, « Simbolismo, identidad y cuerpo : las mujeres en los años veinte en México », Margarita Alegría de la Colina, *Nuevas ideas, viejas creencias : la cultura mexicana hacia el siglo XXI*, México D.F, Universidad Autónoma Metropolitana, 1995, p. 209-230.
- NAUDIER Delphine, « L'Écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés Contemporaines*, n°44, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 57-71.
- QUIRARTE Vicente, « Retrato de mujer con ciudad (1851-1957) », *Historia de las Mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México Secretaría de Educación Pública, 2015.
- REMAURY Bruno, *Le beau sexe faible : les images du corps féminin entre cosmétique et santé*, Paris, Editions Grasset et Fasquelles, 2000.

SEGURA PANTOJA Karla, *Le surréalisme déplacé : Inventaire, établissement et étude des œuvres des surréalistes exilés au Mexique*, thèse de doctorat en littérature française et comparée, Université de Cergy Pontoise, 2018.

WAGNER-MARTIN Linda, *Telling Women's Lives : The New Biography*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers UP, 1994.

• Dictionnaires et grammaires

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/PUF, 2002.

BONNEFOY Yves (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 1981.

GERBOIN Pierre, LEROY Christine, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Paris, Hachette, 1991.

HIRATA Helena Sumiko, LABORIE Françoise, LE DOARÉ Hélène, SÉNOTIER Hélène, *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2004.

MORENO DE ALBA José, *Minucias del lenguaje*, México, Editorial Océano, 1987.

REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française* (1993), Paris, Le Robert, 2016.

• Autres ouvrages consultés

ALBIÑANA Salvador, FERNÁNDEZ Horacio, « Tina Modotti », *Mexicana : fotografía moderna en México, 1923-40*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 247-251.

ALFARO SIQUEIROS David, MENDOZA BERNAL Cristina, PONIATOWSKA Elena, *Siqueiros en Lecumberri : Una lección de dignidad 1960-1964*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

Artes de México. 64. México en el surrealismo: la transfusión creativa, México, D.F, 2003.

BARNET Miguel, *Biografía de un cimarrón* (1966), La Habana, Academia, 1996.

BRENNER Anita, *Idols behind altars*, New York, Paison and Clarke, 1929.

CARROLL Lewis, *Alice's adventures in Wonderland* (1865), London, Penguin Books, 1998.

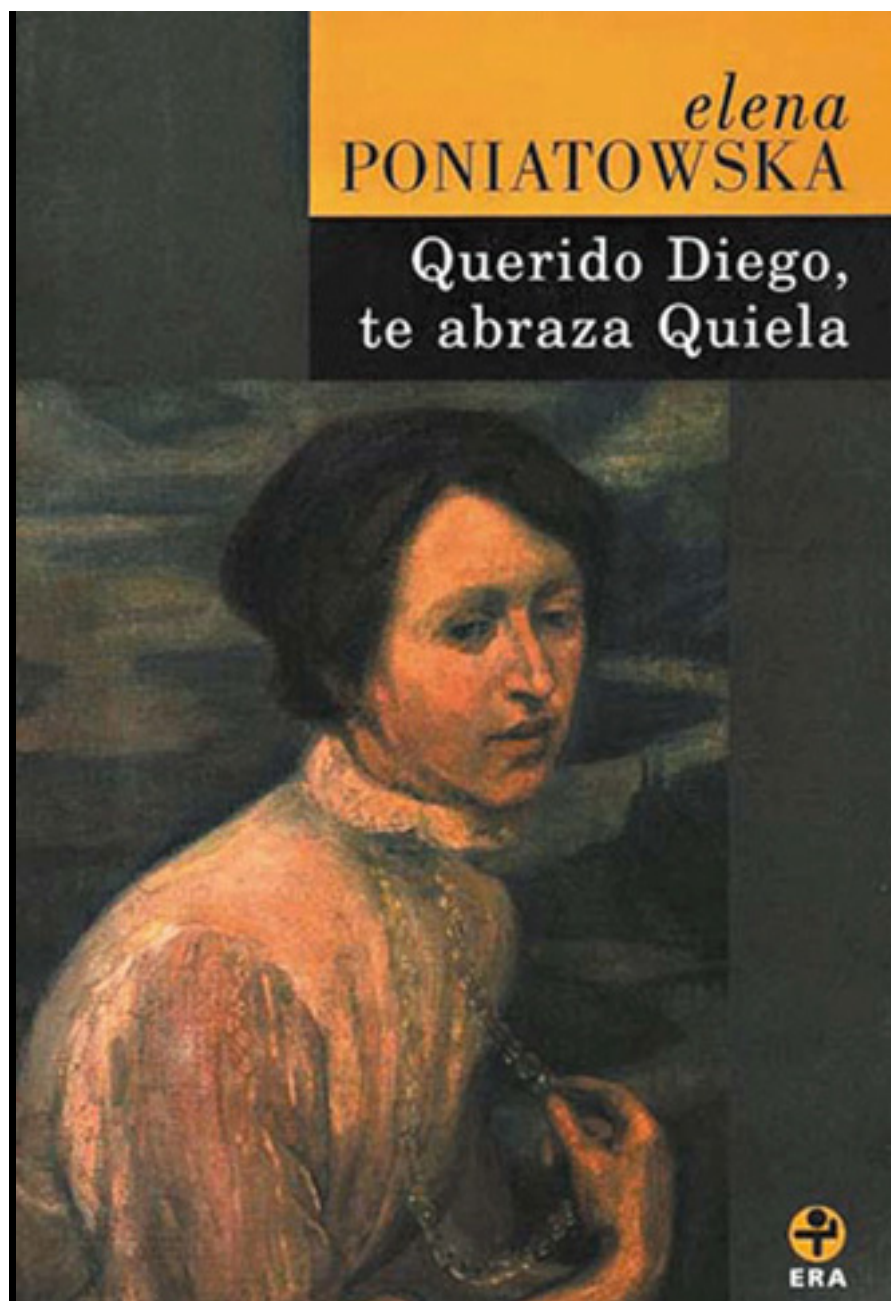
———, *Through the looking-glass, and what Alice found there* (1876), London, Penguin Books, 1998.

CASTELLANOS Rosario, *Oficio de tinieblas*, México, Joaquín Mortiz, 1962.

- CREBILLON fils, Claude-Prosper Jolyot de, *Lettres de la marquise de M*** au comte de R**** (1732), Paris, A.-G. Nizet, 1970.
- DEBRAY-BURGOS Elisabeth, *Me llamo Rigoberta Menchú*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.
- DE LA CRUZ Juana Inés, « Respuesta a Sor Filotea de la Cruz » (1691), *Obras escogidas*, Barcelona, Bruguera, 1968.
- DEL PASO Fernando, *Noticias del Imperio*, Madrid, Mondadori, 1987.
- ELIOT Thomas Stearns, *Sobre poesía y poetas* (1957), tr. Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria Editorial, 1992.
- ELOY MARTÍNEZ Tomás, *Santa Evita*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- GALERIE D'ART- ESPACE 13, *Des peintres au camp des Milles*, Arles, Actes Sud, 1997.
- GIBSON Ian, *The assassination of Federico García Lorca*, Harmondsworth, Penguin Books, 1983.
- GONZÁLEZ DE ALBA Luis, *Los días y los años*, México, Era, 1971.
- GUILLERAGUES Gabriel Joseph de Lavergne, *Lettres portugaises* (1669), Paris, Garnier Frères, 1962.
- HOARE Samuel, *Ambassadeur en mission spéciale*, Paris, Vent du Large, 1948.
- LOJO María Rosa, *Las libres del Sur, una novela sobre Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.
- MARTIN LOZANO Luis, *Tina Modotti, fotógrafa*, Madrid, Caja de Ahorros de Asturias, 1993.
- MERCADO Dolores (coord.), *Women Artists of Modern Mexico : Mujeres Artistas en el México de la modernidad. Frida's Contemporaries : las contemporáneas de Frida*, Chicago, National Museum of Mexican Art, 2008.
- NERUDA Pablo, *Confieso que he vivido : Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 2010.
- , *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1999.
- PACHECO José Emilio, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era, 1990.
- PAZ Octavio, *El laberinto de la soledad* (1950), Madrid, Cátedra, 2009.
- , *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- POZAS Ricardos Pozas, *Juan Pérez Jolote : biografía de un tzotzil* (1948), México, FCE, 1952.
- VIEZZER Moema, « Si me permiten hablar ». *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, México, Siglo veintiuno, 1982.
- WALSH Rodolfo Walsh, *Operación masacre* (1957), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2008.
- WESTON Edward, PITTS Terence, ADAMS Ansel, *Edward Weston : 1886-1958* (1999), Köln, Taschen, 2008.

ANNEXES

Annexe 1



Annexe 2

**ēlena
Poniatowska**
Tinísima



Annexe 3

Seix Barral Premio Biblioteca Breve 2011

Elena Poniatowska

Leonora



Annexe 4

Photographies de *Tinísima*



FIGURE 1 : « Hacia el frente »
Robert Capa



FIGURE 2 : « Juchiteca »
Tina Modotti



FIGURE 3 : « Bombazo en Madrid »
 Archivo particular



FIGURE 4 : « La máquina de escribir de Mella »
 Tina Modotti



FIGURE 5 : « Tina en la azotea »
Edward Weston



FIGURE 6 : « Tentación » (Tina Modotti)
Dessin de R. de L'Albrie Richey



FIGURE 7 : « Tina y Eduardo »
Fotografía anónima



FIGURE 8 : « Tina en Hollywood »
Archivo El Universal Ilustrado

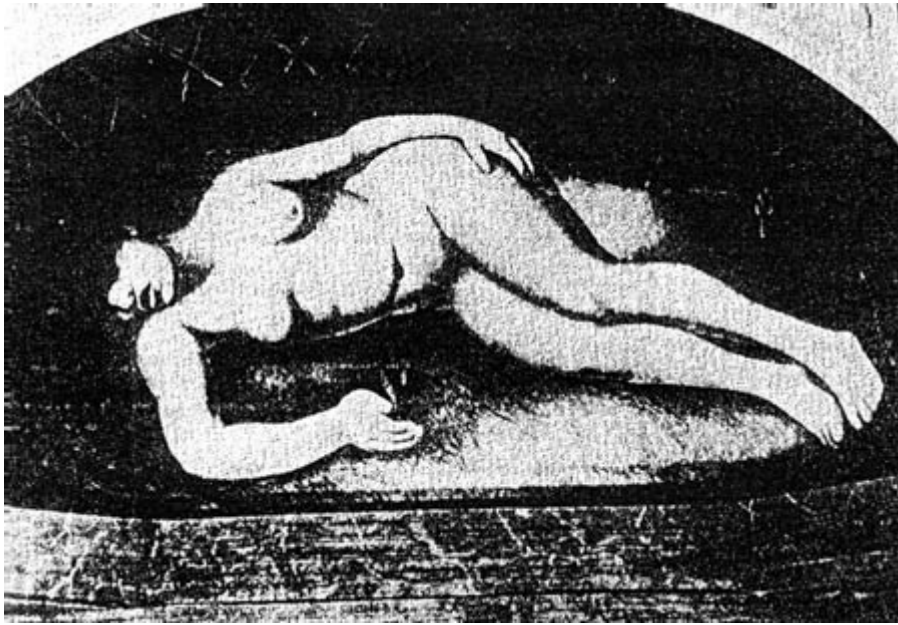


FIGURE 9 : « Tina modelo de Diego Rivera en la capilla de Chapingo »
Archivo particular



FIGURE 10 : « Tina Modotti en su exposición en la Biblioteca Nacional »
Archivo particular.



FIGURE 11 : Photographie de la tombe de Tina Modotti à México.
« Quinta clase, sección cinco, fila veintiocho en el panteón de Dolores » (T, 659)

Annexe 5

Chapitre, titre et page de *Tinísima*, où apparaissent les photographies prises par Tina Modotti

Chapitre 1 : « Julio Antonio Mella », p. 9.

Chapitre 2 : « La máquina de escribir Mella », p. 19.

Chapitre 3 : « Campesinos leyendo El Machete », p. 34.

Chapitre 7 : « Mella muerto », p. 104.

Chapitre 8 : « Juchiteca », p. 107.

Chapitre 14 : « Elegancia y pobreza », p. 217.

Chapitre 16 : « Enea Sormenti en México », p. 295.

Chapitre 17 : « Vittorio Vidali ».

Chapitre 18 : « Manos de trabajador », p. 309.

Chapitre 23 : « Guajes », p. 408.

Chapitre 33 : « Flor de manita », p. 581.

Chapitre 37 : « ...tal vez tu corazón oye crecer la rosa... », p. 645.

Couverture : « Cactus ».

Tranche du livre : « Alcatraces ».

Annexe 6

Tableaux de Leonora Carrington

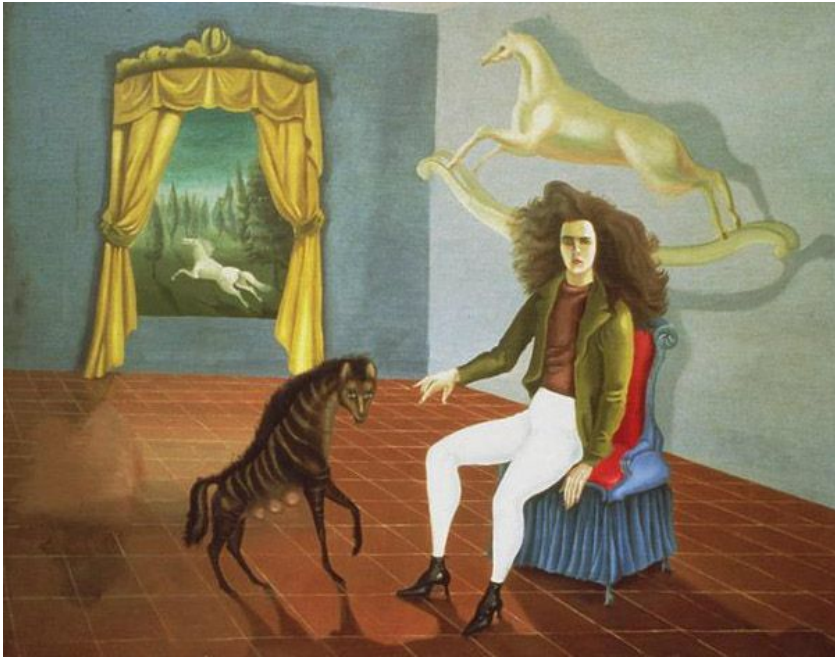


FIGURE 12 : *Autorretrato (La posada del caballo del alba)*
o *Inn of the Dawn Horse*
1937-1938

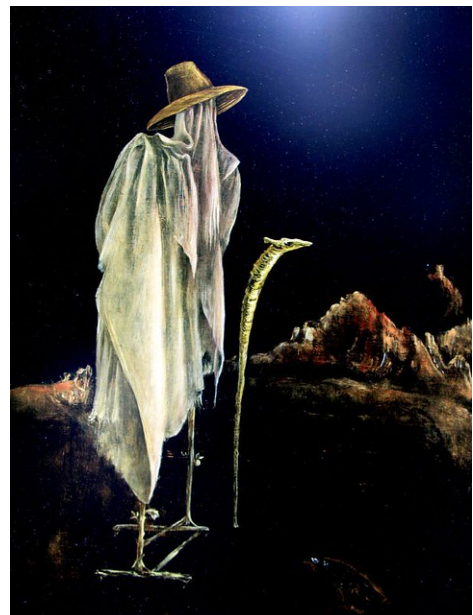


FIGURE 13 : *Autorretrato con corbata ortopédica negra*
1973



FIGURE 14 : *Té verde (o la Dama Oval)*
1942



FIGURE 15 : *Down Below (o Abajo)*
1941



FIGURE 15 : *La tentación de San Antonio*
1945



FIGURE 16 : *La Tentation de saint Antoine ou Triptyque de la Tentation de saint Antoine*
Jérôme Bosch
1501

Annexe 7

Lettre de Leonora Carrington a Renato Leduc

Leonora regresa por fin a su casa y descubre que Renato no está. Su ausencia le provoca un ataque de pánico. Toma la Olivetti portátil de Leduc y escribe compulsivamente :

« ¿ Volviste a salir al no encontrarme ? ¿ Llegué tarde ? Tenía yo la impresión de que estabas aquí y ahora todo es tan triste aquí dentro. Cuando entré el portero me echó una mirada como si tú le hubieras dicho algo sobre mí. ¿ es verdad ?

» Reviento lenta y penosamente por el deseo de verte, regresa pronto. Sólo voy a destender la cama, engullidora de fornicadores, si tú regresas ; no me atrevo a acostarme sola en semejante artefacto. Me da miedo caer en el abismo. Te amo atrozmente, es horrible aquí sin ti, a pesar de que me dejas sola todo el día. Detesto Nueva York. Te amo, tengo ganas de hacerte el amor, de besarte, de lamerte. Se hace tarde y no vienes. No tengo miedo de nada, por el amor de Dios o de Satán – más bien por el de Satán –, ven rápido, ven rápido Renato. Sin ti me vuelvo loca porque te necesito. Estoy angustiada, te necesito demasiado. ¡ Sabes cuánto te necesito ! No voy a dejar de escribir hasta que regreses, así tu ausencia será menos terrible. ¿ Has tenido estas emociones ? Es horrible. Mañana iré contigo al consulado para no estar sin ti. Esta noche perdida es terrible. – Ahora me estoy poniendo histérica. ¿ Me estás castigando y por eso no vuelves ? – No creo que seas capaz de eso. Afortunadamente no eres como yo. Sería capaz de regalar el gato, mis cabellos y mi mano izquierda para que regresaras. Voy a deshacerme de las emociones violentas para no estar de mal humor cuando regreses. Es terrible enojarme contigo. Te amo...De vez en cuando me detengo para ver si te escucho subir la escalera. Si no vienes pronto, tendré que escribir otra página y luego otra durante toda la noche. Nada más atroz que este sentimiento que me ahoga. El gato sufre como yo cuando está solo, deberían de darle algunas dosis de Cardiazol y meterlo en un manicomio al lado del mar.

» (Ves, tuve que empezar otra página.) Ahora de veras tengo miedo. ¿ Qué estás haciendo ? ¿ Dónde estás ? ¿ Eres feliz sin mí en este momento ? RENATO POR EL AMOR DEL DIABLO, VEN PRONTO.

» No sé si debo salir a buscarte. De todos modos no sé dónde buscarte...Esto es pavoroso. Me doy cuenta de lo cerca que estoy de la locura : transpiro y tiemblo por algo que para otro no tendría importancia.

» ¿ Debo salir o no ? Es difícil saberlo. Creo que estoy empezando a escribir tonterías.

RENATO, RENATO, RENATO, debes oírme, grito tan fuerte en mi interior. ¿ No me oyes ?

» Si este amor es para ti una monserga, deberías de saber que no hay que enamorarse de las locas, todas somos así.

» RENATO

» RENATO

» RENATO

» Escucho un ruido en la escalera y no eres tú. Cuando regreses no podrás imaginar lo que he pasado, qué tempestades de miedos y de tristezas. Tú estarás tranquilo.

» Te amo, te amo, te amo, te amo, te amo, te amo, te amo, te amo, te amo.

» Me torturo, me muero, tengo rabia y sé que exagero. RENATO, si tú no vienes antes de que escriba cuatro líneas más, saldré a embriagarme. Tristemente, enteramente y dignamente sola. Mi ortografía es de veras mala. Ven pronto porque voy a salir. Estoy aterrorizada sin ti. Quizá estés descansado de mí. Renato, después de que hayas leído esta carta, quiero que me digas varias veces que me amas para convencerme, que me beses por lo menos cien veces con mucha dulzura, porque es horrible ser una histérica como yo. No debes dejarme sola, *damn blast bugger and hell FIRE*.

» RENATO, TENGO UN MIEDO HORRIBLE DE ESTAR SIN TI.

Bajaré la escalera, te amo. »

Leonora, p. 272-274.

ANNEXE 8

Entretiens réalisés au domicile d'Elena Poniatowska les 06 et 07 août 2014.

- **RBF**⁸⁹⁸ : [...] *A modo de introducción, quisiera que se presentara como escritora rápidamente y que me dijera si influye el hecho de ser mujer.*

- **EP**⁸⁹⁹ : Bueno, le puedo decir que yo me inicié en el periodismo en 1953 sin haber hecho más estudios que estudios en Estados Unidos pero creo que ni siquiera eran como de preparación para entrar a la universidad, se llamaba Academic Classes. Pero eran estudios más bien « de religión porque estuve en un convento, el sagrado Corazón, se llamaba « The Sacred Heart », después le puedo dar la dirección exacta y el nombre exacto. Era en un pueblito, Torresdale, en Filadelfia, cerca de... en Pensilvania, perdón, cerca de Filadelfia. Y no había gran cosa en el convento en el que estudié, más que, estaba el convento, un asilo para locos y una cárcel, y además había... era lo único que había. Eso era mi... eso, una cárcel, un asilo para locos, el convento de monjas y un drugstore en la estación de tren porque estaba casi vacío, te da risa. Y era una educación pues de convento de monjas, no era una educación... no era muy difícil. Me acuerdo que hice un ensayo sobre los Cruzados, *Les Croisés*, bueno, en inglés, y me llamó la atención que los pobres todos morían y cuando no les daban unas enfermedades aterradoras. Y entonces yo dije que era horripilante ser Cruzado, que me parecía completamente inútil y no sé qué. Me acuerdo que me mandó llamar pues una de las monjas importantes a decirme que por qué tenía yo una actitud tan mala hacia los Cruzados, que estaban liberando a Cristo, o no sé qué. Entonces yo le dije que yo sabía que Cristo había muerto, que no había que liberar nada, que, bueno, que no entendía que hubiera que liberarlo, y que en cambio se estaban matando a lo idiota un montón de gente. Y se enojó, pues no... yo creo que les pareció que yo no tenía... pues que no estaba del buen lado de la barrera, que estaba del mal lado. Pero fue la única vez que, después yo dije, no, que ya no vuelvo yo a decir ese tipo de cosas porque me di cuenta que me mandó a llamar la madre superiora y no sé qué, que había que opinar como todos los demás.

- **RBF** : *Me recuerda unos pasajes de Leonora esto, ¿ no ?*

- **EP** : Un poco, sí, yo por eso creo que coincidí tanto con Leonora y la quise tanto. Y después de eso, ya regresé a México y muy pronto yo quería hacer lo que se llama College en Estados Unidos en Manhattan en una que era muy bonita, pero no pude hacerlo, no pude porque hubo una devaluación del dinero del peso. Y me dijeron mis padres que para ellos, aunque yo había tenido, tenía una beca, que de todos modos iba a salir carísimo, tanto el viaje como... ya tenía en esa época, creo que ya se necesitaba ropa, ya no era uniforme, útiles, todo lo que se necesita, y sobre todo era en Nueva York, entonces ya lo dejé por La Paz. Y mi padre me dijo : « no, lo mejor que puedes hacer es ser secretaria ejecutiva en tres idiomas, en francés, en español y en inglés ». Entonces yo empecé y primero fui telefonista, pero tenía una voz muy aguda de joven entonces decía como un gato que lo fueran ahorcando, entonces no era muy buena. Y luego lo que sí me fue muy útil y que siempre agradeceré muchísimo es que aprendí a escribir a máquina con todos los dedos, y eso siempre me ha ayudado mucho. Yo puedo escribir como los ciegos, sin ver el teclado, bueno, lo hago muy poco, salvo cuando estoy muy cansada, pero sí ya me es fácil escribir a máquina, y eso se lo debo a que mi papá quería que fuera secretaria. Entonces

⁸⁹⁸ RBF : Rachel Bisson-Fradet.

⁸⁹⁹ EP : Elena Poniatowska.

así, de un día para otro, sin la menor experiencia me hice periodista en el periódico *Excélsior*. Y ya me inicié, y yo creo que el periodismo es como muy... como una fiebre porque recuerdo que en un año, el primer año que estuve en *Excélsior*, hice 365 entrevistas, entrevistas y crónicas y artículos, sobre todo entrevistas y crónicas muy tontas, de sociales, de que fue... hubo tal cóctel y fueron tales personas, o tal *vernissage*, y fueron no sé qué, y unos dijeron que la pintura estaba muy bonita. Eso fue en 1953. Y luego ya, después ya empecé a escribir, se publicó *Lilus Kikus*, que es un libro chiquito, que inició la colección « Los Presentes », donde después publicaron Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco.

- **RBF** : *Y ¿ no tuvo dificultad para publicar ?*

- **EP** : Ninguna. No, yo ni siquiera sabía que se podía publicar. Yo no tenía... aunque yo siempre leí libros, mi abuelo escribió, mi abuelo André Poniatowski escribió *D'un siècle à l'autre* et *D'une idée à l'autre* dos libros. Y además fue muy amigo de Mallarmé, tenía cartas de Mallarmé, de Claude Debussy. Además nosotras, mi hermana y yo, cuando estuvimos en Turín, porque vivimos un tiempo en una casa que está en Vouvray durante la guerra. Que teníamos... creo que ahí hacían *du vin blanc*, me acuerdo que la que se ocupaba de la propiedad se llamaba Gashel. Ahí vivimos un tiempo durante la guerra. [...] *Alors Rachel s'occupait de la maison*. Me acuerdo que allí muy cerca, en *sur le bord de la rivière*, *habitait* vivía Francis Poulenc y Francis Poulenc nos dedicó, lo fuimos a visitar mi mamá, mi hermana y yo, y nos regaló *une petite valse*, y nos puso « qu'on est gentille » ou « voisins de Touraine ». Yo estaba... Yo invento, yo creo que invento porque estaba chica, que yo lo había conocido, que yo lo conocí, pero bueno, nosotras estábamos muy contentas de haber ido a ver a Francis Poulenc. Y después... Y además mi abuelo tenía mucha relación con Yvonne Printemps, sobre todo con Sacha Guitry, entonces invitaba a comer y nosotros, dos niñas comíamos ahí en la mesa, Sacha Guitry, Yvonne Printemps y el que más lo iba a ver, sobre todo cuando estuvimos en Esperanza, en Cannes, cerca de Mougins, me acuerdo que el que iba a visitar a mi abuelo era el General Weygand, que llama la atención porque dicen que *lui était le fils d'un général mexicain de l'Impératrice Carlota*.

- **RBF** : *Pero, ¿ cómo se acuerda de tantas cosas ?*

- **EP** : De l'Impératrice Charlotte. *Je vous rappelle que lui je ne sais pas si on l'appelait le Mexicain. Je me souviens qu'il était très brun de peau et c'est pour cela qu'on lui disait le mexicain. Ce n'est pas que je me souviens de ça*, es que está escrito también en las Memorias de mi abuelo, si quieres te las presto. Pero yo no las he leído muy bien pero bueno...

- **RBF** : *Entonces, bueno, pasó de periodista, escritora, y justamente, el hecho de ser mujer nunca le ha parecido ser un problema o una desventaja.*

- **EP** : Sí, sí, era difícil en esa época. En primer lugar, en mi casa no les enloquecía mucho que fuera periodista porque decían ellos en mi familia decían que *c'était pas de très bon goût* que cuando *Une jeune fille de bonne famille apparaissait sur le journal, quand elle laissait un entrefilet dans le Figaro quand elle se mariait et le jour où elle mourait* mais si eras periodista o si... es porque querías vender algo, entrabas a un mundo que era un poco el mundo... pues el comercio, puede ser comercio intelectual, el comercio de las ideas pero no les parecía... no era algo que los mataba de la felicidad.

- **RBF** : *No se opusieron tampoco.*

[...]

- **EP** : No, no. No, pero sí pensaban que iba a ser difícil para mí, que había escogido algo muy difícil, además porque mi hermana se casó muy joven. Mi hermana ya a los 18 años se casó, ya estaba casada y tuvo un hijo casi antes de cumplir los 19. Entonces ella tuvo... ella era una mujer muy joven y creo que a los 23, 24 años ella ya tenía cuatro hijos. Así que era un poco... para ellos pues no era lo común que yo estuviera allí, que por qué no seguía el camino de mi hermana.

- **RBF** : *Y entonces, hablando justamente de ser mujer, entonces su familia, por las convenciones.*

- **EP** : Convención, sí. Entonces, bueno, mi familia... no, que mi familia ya después estaba contenta y ya después ya pues ya hice una carrera periodística que dura hasta el día de hoy porque jamás he dejado el periodismo, sí. Y hoy es muy difícil porque yo a veces digo : « ay, yo quisiera hacer otra cosa, pero ya es imposible, en primer lugar ya no puedo dar vuelta atrás, ya tengo 82 años. Pero en primer lugar, ¿ qué haría yo ?, ¿ qué puedo hacer ? Ni modo que sea ya una acróbata de circo, ¿ no ? O ni modo que sea bailarina, entonces tengo que seguir en aquello que empecé hace... ya es como mi condena, estoy condenada a seguir así hasta el final de mis días. Porque además pues también mis hijos hacen su propia vida, mis hijos ya se casaron, ya tienen su mujer, tienen sus propios hijos, tienen su ritmo de vida.

Ahora, el año pasado me enfermé del corazón, y de repente yo oí que ellos estaban hablando entre ellos, mi hijo y mi hija, los más pequeños, y estaban diciendo : « no, pues tú te tienes que quedar con mi mamá », « no, pues yo no puedo, yo me tengo que regresar a Mérida, yo no puedo dejar a mis hijos », no sé qué. El otro decía : « no, pues yo tampoco me puedo quedar porque yo tengo muchas... tengo muchísimo trabajo y tengo todo ». Entonces pues eso me hizo comprobar que cada quien tiene su vida, sus actividades, y que eso es lo más fuerte porque es la única manera también de luchar contra la muerte. Tú tienes que... se murió mi mamá, mía, y por más triste que yo estuviera, yo sabía que al día siguiente me tenía que ocupar de pagar la luz, de lo que sea, de que la casa esté limpia, de ir a comprar pan, lo que sea. Entonces la vida es tan poderosa, te jala tanto, que lo que te sucede personalmente ya pasa a segundo lugar. Claro, eso no sucede si tú te vuelves loco. O sea, si tú te vuelves loco, el que gana la partida es tu mundo, ¿ no ?

- **RBF** : *Sí.*

- **EP** : Pero en el caso de lo otro, tú entras a una vuelta, giras, giras, giras, y nunca puedes dejar de girar, ¿ no ?

- **RBF** : *Claro, cierto. La vida real, ¿ no ?*

- **EP** : *Sí.*

- **RBF** : *Bueno, entre todos los géneros que ha practicado, decidí concentrarme, como le comenté antes, en tres novelas que hablan de mujeres artistas, ¿ cómo usted relaciona las tres ?*

- **EP** : Verá, hay otro libro que te puede servir, que se llama *Las siete cabritas*.

- **RBF** : *Claro.*

- **EP** : Y allí hay muchísimas mujeres, que también mexicanas todas. Y las tres mujeres, esas mujeres se relacionan con la vida del país, las que están en ese libro, porque todas, creo que todas son mexicanas. Y aquí todas las novelas son mujeres que... porque yo me identifiqué con ellas en primer lugar porque yo no nací en México, entonces Leonora llegó a México creo que un poco más tarde de lo que llegó mi mamá. Nosotros llegamos en el 43 o ella llegó quizás más o menos en esa misma fecha. Y Tina Modotti, creo que murió...

- **RBF** : *En el 46.*

- **EP** : Hay que ver, ella murió en el 40 y...

- **RBF** : *Ah, 42.*

- **EP** : También en el 42. Entonces eran mujeres... Tina Modotti no es una mujer que yo haya escogido, Leonora Carrington sí. Tina Modotti en un momento dado, me dijeron que si yo no quería, me dijo Gabriel Figueroa, que era el camarógrafo, que si yo no quería hacer el guión de una película sobre Tina Modotti. Ya se había hecho una película, que la hizo Isabelle Adjani, sobre Antonieta Rivas Mercado, que es una mujer amante de Vasconcelos, que se suicidó en Notre Dame en París, y que usó para matarse la pistola de su amante de José Vasconcelos. Fue a

su recámara de hotel, sacó su pistola y la llevó a la catedral y se dio el balazo. Lo cual hacer eso en una catedral, bueno, en una iglesia, es... bueno, se considera un acto muy ofensivo porque hay que desacralizar el altar y desacralizar la nave, incluso se tiene que cerrar la iglesia. Habría que buscar, investigar bien qué sucede, pero parece que cierran la iglesia al culto durante unos días para desacralizar la...

- **RBF** : *Ya. Pero dice que a Tina no la ha escogido por lo del...*

- **EP** : Yo no... es de Figueroa.

- **RBF** : *Pero con... O sea, ¿ con estas novelas qué pasa ?, ¿ en qué momento decide que va a escribir sobre... ?*

- **EP** : No, no. Tina iba a ser el guión, y además hice muchas entrevistas con muchísimos comunistas viejos que conocieron a Tina, y de repente me dijeron que ya no se iba a hacer la película porque ya no había dinero. Entonces me dio tristeza, sobre todo con los personajes que yo había entrevistado, con viejos comunistas, personas como muy valiosas, que además yo hacía entrevistas larguísimas con ellos porque hablaban de Tina Modotti durante diez minutos, y durante casi dos horas de sí mismos, de su propia vida. Y yo todo lo transcribía. Pero sí me resultó... hablaban sobre todo de ellos entonces me dio mucha tristeza de que me hubieran contado su vida y todo, y que todo se perdiera, que no sirviera para nada. Entonces fue así como dije, bueno, por lo menos voy a hacer una novela.

- **RBF** : *Pero con las otras dos pues. Porque con Tina sí que...*

- **EP** : Ah, sí, bueno, las otras dos con otro procedimiento. [...] *Querido Diego, te abraza Quiela* no tiene nada que ver con eso. Yo leí en « Los Ángeles Life », por Diego Rivera, de Bertram Wolfe, un comunista que después renegó del comunismo, un norteamericano. Eran dos, él y su mujer, Ella Wolfe, que además fue muy amiga de Frida Kahlo. Leí de Angelina Beloff en ese libro, y entonces a mí me gustó mucho Angelina, que se hubiera quedado en París esperando a Diego Rivera y su vida, y que fuera rusa, blanca. Entonces decidí escribir las cartas que yo creía que ella le habría podido escribir a Diego Rivera. Pero eso no tiene nada que ver con las otras dos, no, es otra cosa distinta.

- **RBF** : *Es aparte. Y Leonora.*

- **EP** : Leonora sí, Leonora yo la... Tina Modotti yo nunca la escogí, incluso me acuerdo que mi madre nunca quiso... yo le dediqué el libro pero ella nunca quiso a Tina Modotti. Me acuerdo que una vez, después, me pidieron que escribiera para un programa de una... iba a haber una exposición de fotografías, entonces que escribiera para el programa. Llegó mi mamá y me dijo : « Tu vas encore écrire sur cette communiste » porque a ella le chocaba Tina Modotti, bueno, odiaba a los comunistas.

- **RBF** : *¿ Y por qué le dedicó el libro pues ?*

- **EP** : Ah, porque, bueno, pues porque pensé que pues como para hacerme perdonar o porque además era un libro muy grueso y que me costó mucho trabajo. Y entonces... pero a ella no le gustaba Tina Modotti nada, nada.

- **RBF** : *Pero Leonora la escogió, sí que la escogió.*

- **EP** : Leonora fue la que yo escogí porque Leonora siempre me encantó, cuando yo la veía en algún lugar porque la vi varias veces, sin pensar nunca que haría un libro. Hice una entrevista con ella hace años, y ella siempre era muy cariñosa conmigo. Y entonces cuando ya era muy vieja, la vi muy solita, muy sola en su casa con pocas visitas, y la fui a ver y me acuerdo que siempre me decía : « quédate, quédate, quédate otro momento, otro cigarrito ». Ella fumaba, decía : « fumo otro cigarrito y te quedas », « bueno, Leonora ». Me decía : « ¿ no quieres otro té ? », « ya no, Leonora, no », « bueno, otro cigarrito ». Entonces antes de que yo me pudiera ir se había fumado siete cigarritos.

- **RBF** : *¿ Por eso le inventó a la Pepita, para que no se quedara sola ?*

- **EP** : Ella estaba tan sola, estaba sola, sola. Entonces bueno, estaban sus hijos, su hijo Gaby, el otro hijo está en Estados Unidos. Entonces me dio mucha... me dio como ternura y decidí ir a ver pero yo no podía... yo le dije : « yo quiero hacer un libro sobre ti », me dijo : « ay, ay », como qué inútil. Pero le daba mucho gusto que fuera yo. Lo único es que yo jamás pude grabar, no es una... es un libro sobre ella pero no es... es sobre lo que yo oía. Entonces cuando salía de su casa, pues trataba de recordar todo lo que ella me decía y de escribir, de escribir lo que había pasado, lo que me había contado, entonces así hice la novela, sí.

- **RBF** : *En las tres obras, las tres están denominadas, novelas, ¿ no ? Y usted siempre insiste mucho en las entrevistas sobre el hecho de que son novelas.*

- **EP** : No, ahora el último he dicho que es una biografía.

- **RBF** : *Sí, claro, claro. Pero hablo de...*

- **EP** : Es de mi esposo porque...

- **RBF** : *Hablo de las tres.*

- **EP** : Y las otras son novelas.

- **RBF** : *Las otras son novelas.*

- **EP** : Son novelas porque lo que yo no sé, lo invento.

- **RBF** : *Ya. Son novelas pero son híbridas porque también integran diferentes materiales. ¿ Usted piensa que se pueden definir como híbridas ?, ¿ le parece correcto el término ?*

- **EP** : Sí, se puede decir lo que quiera. Son sobre un personaje real, pero el personaje real es un poco un pretexto, y también es un poco para darle un sentido a que la novela tenga un centro.

- **RBF** : *Pero siempre, ¿ cómo explica que escoja personas de la realidad para crear sus... ?*

- **EP** : Porque son gente que, por ejemplo me han impactado. Yo empecé a hacer una novela, y la tengo que buscar porque no sé dónde está, sobre... que estaba basada en la vida del... Yo pensaba en Leonora mientras escribía y a la personaja, personaje mujer le puse Fiona. Y luego me dijeron : « ay, Elena, qué horror que le pongas Fiona, Fiona es un personaje para las películas de niños », es un elefante, una vaca, ¿ no ? no sé quién es, Fiona, « y no le pongas Fiona ». Y luego empecé a ver qué... dije : « bueno, si la tengo a ella aquí en México ¿ para qué estoy inventando una cosa ? ». Pero qué bueno que me recuerda eso porque tengo que buscar esas hojas, yo no sé dónde están, de esa parte de esa novela.

- **RBF** : *Porque a mí, lo que me ha impactado mucho justamente, es el hecho de que los personajes, sean personas reales.*

- **EP** : Ah, claro. Ah, no pero lo de Tina fue completamente voluntario porque yo pensaba que se iba a hacer una película, entonces yo quería que fuera lo más verdadero posible, ¿ no ?

- **RBF** : *Sí pero además hay como también una transgresión, ¿ no ? de varios... Porque habla mucho por ejemplo en los agradecimientos, al final de Leonora, habla mucho de las entrevistas...*

- **EP** : Ah, claro. Trabajé muchísimo, hice entrevistas con muchos viejos comunistas y con Lola Álvarez Bravo, que la conoció, ¿ entiendes ? Tuve todo el material que pude de entrevistas.

- **RBF** : *Pero con Leonora es también lo mismo, o sea, parece que hay muchas cosas...*

- **EP** : Sí pero es menos que con Tina, menos personajes y todo.

- **RBF** : *¿ Tiene la intención de romper con el canon, o sea, tipo novela clásica, con los modelos imperantes ?, o es una voluntad de adaptar, digamos, el género al contenido. Es decir, Quiela es más bien una novela epistolar, Tinísima, una novela fotográfica, y Leonora una biografía novelada o novela biográfica, ¿ no ?*

- **EP** : Sí, claro. No, mi afán mío (*sic*) sobre todo no es tanto eso, yo no me fijo tanto sino en documentar mi país, yo siento que México hay muchas cosas de las cuales no se sabe nada. Entonces de Leonora, era una mujer muy privada, que no quería que intervinieran en su vida y todo, entonces yo creo que México no sabía quién vivía aquí ni cómo era Leonora. Entonces ésa fue un poco una idea. Y luego no hay que olvidar que yo tengo también una formación periodística, yo hago entrevistas desde que soy muy, muy joven, y hago crónicas desde que soy muy joven, y están apegadas a la verdad, ¿no ? Claro, eso ha sido un arma de dos filos porque por un lado, tengo otra novela que se llama *La « flor de lis »*, que tiene mucho más que ver quizá con mi propia vida, con mis padres o mi familia. Pero en general es un arma de dos filos porque siempre dicen : « ah, no, Elena lo que está haciendo es... está siempre haciendo libros a partir de la realidad ». Pero yo creo que todo el mundo escribe a partir de una realidad, ¿no ? basándose en personajes reales, más o menos reconocibles.

- **RBF** : *Sí pero lo peculiar de lo suyo, y siempre me ha impactado mucho, es que al final, sobre todo en Tinísima y todavía más en Leonora, pone una bibliografía extensa, como si fuera un trabajo ensayístico, ¿no ?*

- **EP** : Claro, claro, porque yo sí leo muchísimo sobre mi personaje, leo mucho de historia y leo lo que pienso que puede ayudar al libro. Entonces sí hay una bibliografía enorme, y también hago muchísimas entrevistas. En el caso de Leonora, no entrevisté... bueno, entrevisté a sus dos hijos, que por cierto, no les gustó la novela, quién sabe si cambien después de opinión, no les gustó porque al final aparece un amante de Leonora, entonces eso ellos... Pero pues Leonora además, no sólo tuvo un amante, tuvo varios, pero yo nada más puse uno sólo y parece que eso les disgustó muchísimo.

- **RBF** : *Pero les puede decir que es una novela, que es ficción.*

- **EP** : Sí, sí, por eso, es una novela pero con un personaje real, una cosa. Si alguien viene y escribe sobre Elena Poniatowska, y escribe toda mi vida, a lo mejor a mis hijos y a mí, digo : « bueno, ¿ cómo se atreve ? Yo no le he dado la autorización ».

- **RBF** : *Y me habla de todas las entrevistas que ha hecho, en Leonora por ejemplo, ¿ ha puesto pasajes enteros de entrevistas o solamente se... ?*

- **EP** : No, no, yo sólo... yo tengo una entrevista con ella, que se publicó hace mil años en el suplemento « México en la Cultura »⁹⁰⁰.

- **RBF** : *Y solamente puso esta entrevista tal cual, ¿no ?*

- **EP** : Solamente tengo esa entrevista tal cual, y después ya fueron entrevistas pero fueron entrevistas que nunca grabé y que siempre reconstruí al llegar a mi casa o al día siguiente.

- **RBF** : *De los personajes ficticios que tienen referentes en el mundo real. Acabo de leer en la revista Diálogo de la que le platiqué antes, que la joven Pepita del final es un invento.*

- **EP** : Ah, sí, bueno, hay muchos inventos. Pepita es un personaje que es como... es un personaje que inventé allí pero que no existió jamás.

- **RBF** : *En Leonora, uno de los personajes es Rose Vigne ¿ la inventó también a Rose Vigne ?*

- **EP** : ¿ Quién es... ?

- **RBF** : *No sé si se acuerda, es una señora que vive en el pueblo de Saint-Martin d'Ardèche a quien Leonora deja su casa cuando huye a Portugal.*

- **EP** : No, no, ése es un personaje del que habló... de la que habla creo la propia Leonora.

- **RBF** : *Ah, ¿ sí ?*

- **EP** : Sí. Hay una francesa que sabe muchísimo.

⁹⁰⁰ México en la cultura : Suplemento cultural de Novedades (Mexico City), August 7, 1960.

- **RBF** : *No porque yo lo vi como un guiño al sentido « Vigne » que tiene en francés, porque hay muchos viñedos también en Saint-Martin d'Ardèche, entonces pensé que era un invento humorístico.*

- **EP** : No, habría que buscarla porque hay una mujer [Julotte Roche].

- **RBF** : *Hablando de los personajes, ¿ por qué citar a tantos ?*

En Leonora censé 243 nombres de personajes, nombres de personas.

- **EP** : Sí, es que también me dice Mane, mi hijo : « no tantos nombres, no tantos nombres ». Y también en la edición de *Tinísima* en inglés, me dijo el editor : « *no, no ones knows about this people, no ones know, let's cut about* », y sacaron a todos los... todos esos nombres. Me dijeron incluso también en español me han dicho : « ay, pero parece un directorio telefónico, son demasiados nombres ».

- **RBF** : *¿ Pero por qué citar a tantos ?*

- **EP** : Pues yo siempre lo hago por *acquis de conscience*, por ser lo más exacta posible o porque siento que es una injusticia eliminar a alguien, pero después sí pienso que son demasiados personajes.

- **RBF** : *Porque por ejemplo, yo me hacía la pregunta porque para el lector, que yo primero como lectora, es difícil saber quiénes son los personajes por la profusión de éstos, y si me meto en la lectura, se vuelve como un ejercicio complicado, ¿ no ? Le voy a dar un ejemplo preciso, en la página 384, de Leonora, cita a 26 personajes. Y el lector está como que : « ¿ quién es éste ?, ¿ de dónde viene el otro ? ». O sea, es difícil.*

- **EP** : Bueno, era... son como nombres. Y además ahí ya debería de haber yo aprendido la lección porque... Pero yo tengo, siempre digo : « ay, no, ¿ por qué voy a dejar fuera este, pobrecito ? », « ay, no, esta, pobrecita, a lo mejor hizo algo muy importante ». Entonces tengo un poco esa cosa de ponerlos.

- **RBF** : *Y en cuanto a la precisión, porque desde el 53 es periodista, ¿ no ? Entonces tiene este deseo de...*

- **EP** : De que esté exacto, de que no te desmientan, de que no digan : « esta señora no sabe de lo que habla ».

- **RBF** : *Pero si es novela, por otra parte, la deja...*

- **EP** : Sí pero, te digo, me cuesta mucho trabajo. Ahora trato, ahora lo de « Lupe Marín », que estoy haciendo, también ya metí cantidad de nombres y a ver cómo los saco porque son muchos, son muchos personajes que nunca vuelven a aparecer, y pongo los nombres. Digo : « no, tal pintor ayudó a Diego Rivera a pintar », « ay, pobrecito, lo voy a poner », así. Y luego se vuelve muy pues cansados de...

- **RBF** : *Lo que me parece recurrente en las tres novelas y que me impresionó, fueron las precisiones geográficas. Es impresionante en los libros, tanto de México, como de los otros países, tenemos las direcciones, el número, el barrio.*

- **EP** : Ah, sí, también.

- **RBF** : *Y se podría hacer un recorrido topográfico de las novelas y de los desplazamientos de los personajes. ¿ Pero no es una voluntad especial ese localizar ?*

- **EP** : No, yo creo que también es algo ligado al periodismo, seguramente, es un entrenamiento de decir dónde vive tal o cual persona.

- **RBF** : *Y lo mismo, lo mismo, el mismo tipo de preguntas, en Leonora hay muchas referencias a los cuadros, incluso menciona a veces la fecha de realización.*

- **EP** : Pero no hay ninguna crítica, hay muy poca crítica.

- **RBF** : No, no hay crítica, hay más como écfrasis, descripciones de los cuadros, ¿pero por qué no ha puesto los cuadros ?

- **EP** : Ah, bueno, pues eso es cosa del editor. [...] creo que encarecía muchísimo, encarecía mucho la novela y todo eso.

- **RBF** : Porque hay 45 mencionados.

- **EP** : Porque pedir los derechos de los cuadros o las fotografías creo que era difícil. Y ese podría ser pero desde luego no soy yo la que lo podría hacer porque hay que pedir permisos y no sé qué tal.

- **RBF** : Y estas referencias a la obra de Leonora por ejemplo, ¿ juegan un papel en el relato ?

- **EP** : Pues yo pensé que sí, no sé, no sé cuando está pintando, que ella está... regresa y no... Edward James la está esperando en su casa, y Edward James se pone a pintar en vez de ella, agarra su pincel y sus pinturas y empieza a pintar. Pues ella se enoja muchísimo con él, y entonces eso lo hace con un personaje que se llama *La Giganta*, entonces yo sí puse toda la historia, ¿ no ?

- **RBF** : Sí, sí, ya. Yo busqué todas esas obras, y me hice como un librito, me saqué todas esas obras, me faltan dos creo, y justamente para ver... bueno, leo y digo : « ¿ qué tal con esto ? » si tienen una relación entre la descripción o recrea un ambiente. Porque nos da ganas de ver la pintura, ¿ no ?

- **EP** : Sí, claro. Pues sí, yo creo que eso depende de los editores.

- **RBF** : Pero bueno...

(Elle feuillette le livret qui contient les reproductions des tableaux de Leonora.)

- **EP** : Sí, estos son los caballos de Lord, « *I don't know who* », son los caballos, sí. Si ella, ése es su primer cuadro, que pintó de la cárcel. Después hizo *Lord Candlestick* [...]

- **RBF** : Con respecto al modo de narrar, hay segmentos discursivos de micro universo surrealistas magistralmente plasmados en la novela, me quedé fascinada. ¿ Ha buscado un lenguaje apropiado para imprimir una visión que corresponda al imaginario de Leonora ?

- **EP** : No, yo hago como puedo pero no, no busqué.

- **RBF** : ¿ Son anécdotas reales o las inventó usted como parte de la caracterización de la personalidad extravagante de Leonora ?

- **EP** : Unas son reales y otras son inventadas, por eso pongo novela, ¿ no ?

- **RBF** : Un poquito antes me hablaba de los muchos puntos comunes que tiene usted por ejemplo con Leonora, ¿ por qué decidió escribir sobre las tres ? Porque finalmente, como ha dicho, como las tres son mujeres, artistas y extranjeras emigradas a México. ¿ Piensa que tiene una relación ?

- **EP** : Sí, por eso. Y también porque... las mujeres (*sic*) en general nunca se les reconoce nada, son siempre olvidadas, echadas a un lado. Entonces pensé que sería bueno como rescatarlas a las mujeres. Eso aparece también en *Las siete Cabritas*, y cuando se habla pues de Tina Modotti y así, que fueron mujeres satanizadas en su época.

- **RBF** : ¿ Pero la base autobiográfica influye mucho en su obra, pone de sí en las obras.

- **EP** : Ah, claro, uno siempre pone de sí.

- **RBF** : ¿ Sí ?

- **EP** : Bueno, además de que uno pone su tiempo, su trabajo, su cabeza, sus esfuerzos, su amor, todo, también pone de sí misma lo que le ha sucedido a uno...

- **RBF** : *En la vida de estas tres mujeres, transcribe una evolución pero me parece que se centra más en su emancipación artística, con respecto a los hombres. ¿La mujer tiene forzosamente que alejarse del hombre para existir como persona o como artista ?*

- **EP** : No, para nada. Pero en el caso de Leonora, ella tuvo un marido, que era Chiki Weisz, que sí le ayudó mucho, y otro que le ayudó muchísimo, es el inglés Edward James, que era multimillonario y que pudo comprar sus... compró mucha de su obra. Él compraba los cuadros de Leonora, Edward James.

- **RBF** : *Pero una vez que Tina se separó de Edward Weston cambió su modo de ver. Angelina Beloff nunca pintó tanto como después de su separación con Diego. Y Leonora...*

- **EP** : Angelina Beloff no sé, pero ella cuando vino a México hizo títeres con Germán y Lola Cueto. Ella pintó algunas cosas.

- **RBF** : *Hacia grabados también.*

- **EP** : Sí, grabado. Pero también, ella, su obra, la que hizo títeres, hizo grabado un poco, e hizo también... ella vivió con otra mujer que se llamaba Vita Castro, y ella creo que hizo también acuarela, hizo paisajes, así. Siguió pintando pero no... pues no sé, ya se me olvidó qué me estaba preguntando.

- **RBF** : *¿ La emancipación pasa por la separación con el hombre, es alejarse del hombre ?*

- **EP** : No, bueno, no creo. Bueno, en el caso de Angelina Beloff, ella pintó toda su vida con Diego o sin Diego, y en el caso de Tina Modotti, hizo fotografía con Weston, pero ahí sí ella fue la aprendiz de Weston, fue su... Le ayudó, muchas veces creo que ayudaba a Weston a que él tomara sus... era su alumna. Entonces a quien ella lo reconoció siempre, que a quien más le debía era a Edward Weston, que finalmente fue su maestro de fotografía. Y ella después ya hizo más cosas de izquierda, es decir populares, que seguramente no habría hecho si se hubiera quedado con Weston, porque a él no le interesaba ese tipo de foto, no, él no tomaba las fotos, pero pues sí fue el maestro de ella.

- **RBF** : *Entonces, más que alejarse del hombre, también alejarse de su país. La emancipación, no sé si es el camino, ¿ huir es el camino a la emancipación ?*

- **EP** : ¿ El camino de qué ?

- **RBF** : *De la emancipación artística, ¿ no ? Salir de su país y...*

- **EP** : Bueno, salir de su país era por una razón de sobrevivencia, y salió con su padre, Giuseppe, su madre, sus hermanos, no. Pero después ella encontró que México era un país para ella, le resultaba muchísimo más creativo y cercano a su corazón que Estados Unidos, por el idioma, por la pobreza, todo eso. En cuanto a la emancipación que usted dice, pues yo creo que más bien era encontrar su camino, encontró qué es lo que ella quería hacer en la vida.

- **RBF** : *¿ Y en las novelas ? Justamente hablando de creación artística, el arte como creación está presente en las tres novelas. En Tinísima las fotos están mezcladas con la escritura, en Leonora efectivamente no aparecen los cuadros pero hay muchas explicaciones de descripciones, ¿ no ? El lector sabe más o menos cómo es su cuadro.*

- **EP** : Se supone que ella es conocida, sí.

- **RBF** : *Sí, y es omnipresente, el arte o la descripción, como si usted quisiera suplir la falta de representación visual, ¿ no ? ¿ Y piensa, como Susan Sontag, que las fotos tienen que venir acompañadas por una explicación, o lo contrario ?*

- **EP** : No, no pienso eso, yo pienso que las fotos ya hablan por sí mismas, y que los cuadros hablan por sí mismos. Pero que una vez se escribe para los demás la mayoría del tiempo pero también escribe para sí mismo, y a lo mejor uno se autoquiere explicar, ¿no ?

- **RBF** : Sí.

- **EP** : No sé.

- **RBF** : *Yo leí hace poco que se conoció Querido Diego en la revista literaria Vuelta, y que el texto venía con fotografías de Angelina y de Rivera, de la época parisina, ¿eso es cierto ?*

- **EP** : No⁹⁰¹. En la revista *Vuelta* yo no tengo, arriba lo puede usted ver, nada más está la...

- **RBF** : *El texto, ¿no ?*

- **EP** : El texto.

- **RBF** : *Porque yo leí esto en una entrevista y me pareció interesante y me pregunté por qué no ha sido publicada así, con las fotos. Es un artículo de la revista Diálogo. Le comenté que me interesa también mucho el cuerpo, me llamó la atención la presencia del cuerpo en diversos niveles. El de Diego Rivera, que invade el espacio de Quiela; el de Quiela, que está enfermo; el de Tina, que pasó por varios estados, es sujeto, es objeto, es cuerpo sensual; y el de Leonora también, que en los momentos de locura no le obedece, y en los de felicidad lo expone a la mirada ajena. ¿Usted le dedica una consideración particular al cuerpo en sus novelas ?*

- **EP** : Bueno, en el caso de ellas dos sí, pero no había pensado en eso, no creo que sea una constante ni mucho menos una obsesión. Creo que en el caso de Tina sí porque creo que fue la primera vez que se expuso en México el vello púbico, así en... tal como es ella. Porque antes las mujeres parecían estar cubiertas como con una especie de media, y hay desnudos de mujeres antes mexicanas, así, pero siempre están en unas poses, así, muy simpáticas pero no se ve el vello púbico, esa cosa tan agreste como de un bosque, no, eso no, es la primera vez.

- **RBF** : *Pero en Leonora también hay pasajes de mucha sensualidad.*

- **EP** : Ah, bueno, pero eso es a la hora de las escenas de amor. Pero eso es ánimo que Tina Modotti resucitara y me las dictara, entonces eso ya es parte de una novela.

- **RBF** : *Porque además, se lee poco en la literatura mexicana, no se habla de la sexualidad, no se habla de la menstruación tampoco, y está presente en Tinísima, y en Leonora también se habla del cuerpo.*

- **EP** : Pero se habla más de la menstruación por ejemplo en *Hasta no verte Jesús mío*, porque allí sí Jesusa Palancares, o Josefina Borges, que era su verdadero nombre, ella habló así de su menstruación.

- **RBF** : *Pero no es nada común, y está bien porque son cosas efectivamente comunes de las que se habla poco en las novelas. Así que no le dedica una consideración particular al cuerpo, no conscientemente.*

- **EP** : Bueno, seguro que sí pero no me había dado cuenta o no había pensado en eso, la verdad.

- **RBF** : *Bueno, ¿y cómo se interroga sobre la construcción de la identidad femenina como artista ?*

- **EP** : No me interrogo.

- **RBF** : *No se interroga...*

- **EP** : No.

- **RBF** : *Porque habla mucho... me ha hablado de Las siete Cabritas, Hasta no verte Jesús mío, y las tres novelas, se habla mucho de la soledad.*

⁹⁰¹ Elena Poniatowska se trompe, c'est le cas.

- **EP** : Bueno, yo creo que ahí sí hay el deseo de rescatar, de hablar de las mujeres que han sido olvidadas. Pero ya hablar claro de la soledad pero también de las mujeres que no son muy comunes y corrientes y que no se habla de ellas en México. Quizás seguramente hay algo de eso, ¿no ?

- **RBF** : *Porque todas se quedan solas, es una fatalidad, todas.*

- **EP** : Pues sí. No creo que sea una fatalidad o quizás un reflejo de alguna sentencia, no sé.

- **RBF** : *Leí también que durante las entrevistas para Leonora, la hija de Renato Leduc le dio una carta.*

- **EP** : Ah, sí, me dio una carta de amor que le escribió Leonora Carrington a Renato.

- **RBF** : ¿ *La insertó en la novela ?*

- **EP** : Yo la traduje del inglés y la puse en español.

- **RBF** : ¿ *Tal cual ?*

- **EP** : O del francés, no me acuerdo. Yo la traduje... no, tal cual no, está un poco... bueno, es que había frases que no se entendían, pero... Y esa, creo que esa... Es que había un poco la tendencia a hacer a un lado a Renato Leduc porque era tan superior, se pensaba que era tan superior a Renato Leduc, el francés, bueno, no es francés, el... Ay, ¿ cómo se llama ? El amante...

- **RBF** : *Max Ernst, ¿ no ?*

- **EP** : Max Ernst, sí. Entonces siempre decían que el mexicano valía mucho menos, nunca bueno, nadie leyó jamás su poesía. Entonces yo quise como... como yo soy mexicana y él era mexicano, rescatarlo, y creo que hice mucho bien, hice bien porque pues era muy... él lo querían, los novían, los novió obviamente Max Ernst cuando estuvieron en Portugal, y luego también en Nueva York. Pero finalmente, Leonora escogió venirse a México con él sin conocerlo muy bien, sin saber una palabra de español, sin nada, ella escogió México. Entonces yo creo que eso habla también de que ella en cierta manera lo quería porque siempre se decía que él era como un segundón, Renato Leduc. La que está bien, la que... bueno, que no importaba nada. Y entonces por eso ahí esa carta de amor, que un día me vino a ver Patricia, vino aquí, me contó y me enseñó esa carta.

[...]

- **RBF** : *Sobre Leonora, en los últimos capítulos cambia el ritmo, se acelera, es como, a veces tenemos la sensación de una redacción reducida en que aparecen muchos datos, fechas, publicaciones. Tenemos la sensación de que le va a faltar tiempo para contarle todo, ¿ es intencional esto ?*

- **EP** : No, yo creo que así salió, no. También... o también es que cuando tú escribes tú tienes un *deadline*, te dicen : « no, que lo tiene que entregar el último día de agosto » entonces ya te vas apurando y vas apresurando toda tu escritura. Pero no sé, no me acuerdo. Pero algo debe haber sido, por alguna razón así.

- **RBF** : *En cuanto a Quiela, ¿ quién eligió la pintura en la primera página, la pintura de... el retrato de Angelina Beloff por Diego Rivera ?*

- **EP** : Ah, no, pues yo creo que debe haber sido o yo o la editorial.

- **RBF** : ¿ *No fue usted ?*

- **EP** : Sí, seguramente dije : « no, pues ésta... ». Yo no me acuerdo cómo es la primera edición, pero ¿ es una pintura de Diego Rivera ?

- **RBF** : *Sí. La eligió usted pues.*

- **EP** : No me acuerdo.

- **BBF** : *No se acuerda. Si para Querido Diego, te abraza Quiela, me habló de Wolfe, justamente La fabulosa vida..., ¿ leyó las Memorias de Angelina ? No se publicaron hasta el 86.*

- **EP** : No, no las leí, incluso las hojeé pero incluso ahora siempre pienso que las voy a leer, no las he leído pero sí las quiero leer.

- **BBF** : *Porque yo me preguntaba justamente si se había inspirado de estas memorias, que no se habían publicado todavía.*

- **EP** : No, no, no las leí. No, no se habían publicado. Yo creo que incluso se publicaron...

- **BBF** : *Las publicó la UNAM en el 86.*

- **EP** : Sí, seguramente, para hacer una contrapartida al libro mío.

- **BBF** : *Y hay también seis cartas archivadas en el Museo Frida Kahlo.*

En Tinísima ¿ fue la editorial la que puso « novela » en la portada, o lo añadieron después ? Se lo pregunto porque en las primeras ediciones no estaba mencionado « novela », y está en las siguientes, lo añadieron.

- **EP** : Ah, no sé.

- **BBF** : *No sabe. Pensé que era debido a las polémicas, ¿ no ? acerca de la versión...*

- **EP** : De la exactitud.

- **BBF** : *Bueno, de la exactitud y también de la versión que usted proporcionaba de Tina, y me preguntaba esto, sabe, como investigadora, tomo varias ediciones, las comparo.*

- **EP** : No, yo no me había fijado, pero bueno, está muy bien.

- **BBF** : *En las entrevistas que ha dado, que son muchas, se refiere mucho a su inseguridad, ¿ sigue siendo el caso, después de recibir tantos premios y tantos honores ?*

- **EP** : Sí, yo creo que es parte del carácter, que son rasgos de carácter que difícilmente se dan, que difícilmente cambian.

- **BBF** : *Porque llega un momento en que...*

- **EP** : Sí, que uno debería de tener más seguridad porque cuando eres muy joven tienes un poco la seguridad de la inconsciencia, no te das muy bien cuenta de en qué te estás metiendo o qué estás haciendo o de qué vas a ser responsable o no, ¿ no ? Te metes, te ambientas como quien se tira al agua. Y en el caso mío, primero hubo mucha inconsciencia y después, ahora yo siento que sí a mí, si me toca hacer una entrevista siento la misma inseguridad que cuando hice mi primera entrevista, y eso que ahora tengo muchas ventajas. En general, cuando yo digo que quiero hacer una entrevista, siempre me dicen : « no, no, yo voy a su casa, no quiero que se moleste, yo la voy a ver ». Antes yo podía, me podían hacer esperar hasta dos o tres horas, porque yo, bueno, ahora no sucedería eso, no creo que me harían esperar así, dos o tres horas, quién sabe, pero...

- **BBF** : *No lo intente mejor.*

- **EP** : No, no lo quiero comprobar. Pero sí... yo creo que los rasgos de carácter permanecen durante toda la vida. Alguien que tiene muchísimo carácter o que es enojón, toda la vida va a ser lo mismo, y por más psicoanálisis que tenga, es como, bueno, yo soy una mujer de muy pequeña estatura, ¿ no ?

- **BBF** : *Nada que ver con...*

- **EP** : Todo eso... No, tiene que ver con la seguridad que puedas tener o tiene que ver con la imagen que te haces de ti.

- **RBF** : *Pero siempre... O sea, yo le digo, porque como persona externa, tiene muy buena fama, fama de buena escritora, buena periodista, buena gente. O sea, eso llega un momento en que una tiene que tener confianza, ¿no ?*

- **EP** : Sí pero también tiene una mucha tendencia al masoquismo, entonces tienes más tendencia a ver las críticas y a ver el rechazo. [...]

Suite de l'entretien, le 07/08/2014.

- **RBF** : *Me llamó la atención lo que dijo sobre... como que quería recordar estas mujeres, ¿no ? Porque si no es como si la historia las hubiera podido olvidar. ¿ Para usted es como una manera de completar los olvidos de la historia oficial ?*

- **EP** : No, lo que sucede es que en México en general sí las mujeres son las grandes olvidadas de la historia porque siempre la Malinche pues dicen, desde Octavio Paz, desde « El laberinto de la soledad » y todo, es la chingada, ¿ no ? la traidora, la que se entregó a Cortés, y es nuestra madre entonces somos todos hijos de la chingada. Y todo eso pues merma en la vida del país, y sobre todo... pero no sólo en México, en América Latina en general la mujer es un ser secundario, aunque te dicen que no pero en general en una familia, y eso es muy grave. Cuando hay una familia, el dinero en una familia con escasos recursos o con recursos medios, todo el dinero es para el hombre y nada hay para la mujer. Aunque la mujer demuestre que es más inteligente que su hermano, todo se invierte en el hombre, ¿ por qué ? Porque se piensa que la mujer se va a casar, va a pasar de la autoridad del hombre, de la autoridad del padre a la autoridad del marido, y además el marido tiene la obligación absoluta de mantenerla, un marido que no mantuviera a su mujer para el padre de familia, para el padre de la muchacha, pues sería un marido que no sirve. Y sólo ahora, creo que te lo dije ayer, que por razones económicas ya de la pareja, una pareja que... ¿ no te lo dije eso ?

- **RBF** : *No, no, no me lo dijo.*

- **EP** : Bueno, que una pareja ahora necesita el sueldo de dos para... si tú te quieres casar y luego si tú quieres tener un hijo, es indispensable...

- **RBF** : *¿ Es el caso en la Historia también ? O sea, que los libros de historia se olvidan de las mujeres, hacen como si no existieran.*

- **EP** : Bueno, no es como si no existieran, pero es como si son siempre las amantes de... las esposas de... las queridas de él. Aquí se le da mucha importancia a la Perricholi de Perú, a la Abuela Rodríguez, aquí está, lo puedes ir a ver a... el busto de Federico Gamboa, que escribió *Santa*. Santa era la prostituta, la puta, la santa, la madre, la... no sé qué, era todo lo que podía ser una mujer a lo largo de su vida. Entonces sí, es muy... el lugar no es... Yo siento que por ejemplo en Francia la mujer tiene muchas más oportunidades.

- **RBF** : *Bueno, quizás...*

- **EP** : Y no se andan fijando. Fíjate que yo fui a Polonia en 1965 y recuerdo que la muchacha guía, que era muy bonita, obviamente una polaca rubia con los ojos violetas, así, toda preciosa, me dijo, pero en francés : « Mais qu'est-ce qu'ils ont les mexicains, ils sont malades ? Ils veulent tout le temps me tripoter, ils me regardent le derrière, tout le temps ils voulaient me toucher; et ils croyaient que moi la seule chose que je désirais c'était de coucher avec l'un d'eux, non ? » que era una locura, una locura de que la mujer es finalmente para acostarse con ella.

- **RBF** : *¿ Y cómo concibe la relación entre la Historia y la literatura ?*

[...]

- **EP** : Bueno, pero yo siempre, pensando en México es muy difícil que alguien se interese realmente por la historia porque hay... por el nivel de aprendizaje, el nivel cultural es bajo en general. Entonces la manera de entrar a la historia muchas veces es a través de la novela, ¿y qué es la novela ? Es la literatura. Entonces mucho más fácil para un joven o para una mujer leer un libro de una novela que se refiere a algún hecho histórico. Eso que me regalaste por ejemplo, el Jeanne d'Arc, que ir a buscar un libro de historia donde es muy seco, es muy árido sentarse a leer esas cosas, es casi como estudiar latín o griego, que dices : « bueno, ¿ para qué diablos estoy matándome yo haciendo eso si no lo voy a poder aplicar a mi vida o si no lo voy a aplicar al futuro ? », ¿ qué es esto ? Entonces en México no hay una formación académica salvo en muy pocas personas, son muy pocos que después de la universidad escogen un nivel superior. Ahora, cuando lo hacen, los que lo hacen son buenísimos en su campo en general.

- **RBF** : *Eso que dice, ya lo noté en varias de sus novelas, porque sí que hay unos que le reprochan justamente de vez en cuando esa especie de... como que diera lecciones, que dé mucha información, ¿ y esto a qué viene ? Yo lo sentí también como una literatura con fines didácticos, para que la gente se entere, para que sea más accesible.*

- **EP** : Sí, yo agradezco mucho personalmente un libro que yo entienda, no agradezco un libro hermético. Entonces a mí me da... te digo por... me da gusto. Ayer me reí conmigo misma por lo que me dijiste, que yo ponía la calle y el número de la casa, de la calle. Y ayer estaba yo, y en el momento que lo estaba haciendo, dije : « ay, otra vez », dar unas precisiones muy chistosas, ¿ no ?

- **RBF** : *No era una crítica lo que le dije el otro día, le hago las preguntas a las que no puedo contestar y hay otras como observaciones de, como yo leo, o sea, como « j'apprehende l'œuvre » ¿ no ?*

- **EP** : Claro.

- **RBF** : *Y hay cosas que... para que sepa también lo que los lectores opinan y ven en sus novelas, que para cada uno es diferente.*

- **EP** : Sí, hay mucho detenimiento en la exactitud o en el mayor número, en la mayor cantidad de información posible, que no quede por mí que no se sepa. Entonces muchas veces yo pienso : « bueno, yo no tengo nada de... ninguna necesidad ni de poner la calle ni el número, ni el número de teléfono ». Y creo que es un poco también parte de mi carácter porque siempre me decían, pues me acuerdo que cuando jugábamos a las charadas, jugábamos en la... yo tenía 16 o 17 años, jugábamos en el piso a la botella, que hacías girar una botella, entonces te hacían una pregunta. Siempre había una tía mía joven, que me decía : « Elena, tu n'as aucune obligation de tout nous dire » « c'est quand la 1e fois que tu as bu trop de vin ? » Entonces yo hasta decía que me había vomitado, una serie de detalles que nadie me pedía y que yo sentía la obligación moral de decir.

- **RBF** : *Qué bonito.*

- **EP** : No, pues no es bonito, es que « c'est être très idiote, non ? »

- **RBF** : *No lo creo.*

- **EP** : A mí me cuesta trabajo, sí.

- **RBF** : *¿ Ha elegido la foto en la portada de Leonora ?*

- **EP** : Sí, la foto fue que me gustó porque era una mujer con los ojos cerrados, y entonces pensé : « bueno, los ojos cerrados... »

- **RBF** : *No de Tina sino de Leonora.*

- **EP** : Ah, no, Leonora... De Tina yo la escogí porque para que la mujer abra los ojos y nos abra a nosotros los ojos. Y la de Leonora no, la de *Leonora* la escogió en la editorial española, porque son Paul Éluard...

- **RBF** : *Max Ernst.*

- **EP** : Max Ernst, su amante. Y Paul Éluard, que no era su amante, pero está en la foto. Paul Éluard « sa première femme c'était Gala ».

- **RBF** : *Se la robó... Salvador Dalí. Sí, porque, como le comentaba ayer, hay como... y creo que de ahí surgen las críticas que haya podido tener Tinísima, que cuando una toma la novela, lo ve como una biografía, porque viene con la foto de la protagonista y una foto real, que remite a... que tiene un referente, es real, ¿ no ? y es lo mismo con Leonora, excepto que con Leonora aparece en la primera edición en español aparece la mención « novela », así que por eso puede despistar también al lector.*

- **EP** : Sí que es una... dicen que es una novela biografiada o una biografía novelada.

- **RBF** : *Claro.*

- **EP** : Pero en realidad yo considero que, claro, está basado en hechos reales pero es una novela. Pero yo creo que la gente escribe siempre a partir de sí mismo, a partir de su propia realidad. Pues muy poca gente tiene la imaginación para hacer ciencia ficción.

- **RBF** : *No.*

- **EP** : ¿ No ?

- **RBF** : ¿ Por qué poner títulos a los 56 capítulos ?

- **EP** : ¿ A cuáles ?

- **RBF** : *A Leonora.*

- **EP** : Ay, no me acuerdo.

- **RBF** : ¿ Por qué hay títulos ?

- **EP** : Ah, tienen títulos.

- **RBF** : *Sí, todos.*

- **EP** : Ah, bueno.

- **RBF** : *No se acuerda.*

- **EP** : No. Pues yo creo que se me antojó, si quise hacerlo así.

- **RBF** : *No, a mí me gustó mucho porque no son títulos como que caen del cielo y que no tienen nada que ver con el relato, que hay que leer el capítulo para entender el sentido del capítulo, es algo que me gustó mucho.*

- **EP** : Ay, qué bueno, es que no me acuerdo, no pienso tanto, pero me voy a fijar. Pero en la novela que estoy escribiendo, ahorita ninguna tiene título.

- **RBF** : *Bueno, a lo mejor se le ocurre al final, o no. En Leonora, ¿ fue la ocasión para tratar el acto de creación de sus... o sea, de las dificultades de los artistas pero de las suyas también, acerca del proceso creativo ? Porque un estudioso dice que, cito : « de los 56 capítulos de un libro de 510 páginas, la escritora mexicana dedica casi la mitad a la manera en que la artista se enfrenta a la obra de arte », interesante esto, ¿ no ?*

- **EP** : Sí, tampoco me había fijado.

- **RBF** : *Fascinante, para eso servimos los críticos, los estudiosos. No es nada consciente, me imagino, pero...*

- **EP** : No, yo no soy una gente, yo sigo mucho... Hay un poeta que se llama Eliot, y yo siempre... que escribió « Man », « El hombre », o « Men », « Los Hombres », *cannot bear too much reality, no pueden aguantar demasiada realidad.* Y yo creo que yo nunca he estado mucho en la realidad en mi vida personal, en la vida, entonces eso hace que... Y tampoco estoy

comme on dit rivée, porque yo he visto que muchos escritores dan grandes explicaciones sobre lo que hacen o no, o por qué lo hacen y a qué horas lo hacen, y yo nunca he hecho eso, pues no sé, no es que no sepa, es que no me pasa por aquí, no se me ocurre. Lo que se me ocurre es que ya salió, qué bueno, qué bueno que ya se van, ¿no? qué bueno, a otra cosa. Pero no medito mucho sobre lo que hago, quizás por eso mismo puedo hacer lo que hago, porque quizás si yo me pusiera a pensar : « ah, no, es una biografía », « ah, no, van a decir que dónde está el acto creativo del autor », « ah, no, van a decir que de dónde saco la información ». Por eso, el último libro, que se llama « El universo o nada », ahí sí, todo está con una precisión enorme porque me ayudó una amiga, Sonia Peña, la primera que se fue, eso.

- **RBF** : *Hablando de este libro, lo encontré, estaba en la Gandhi, pero no estaba clasificado con todas sus obras, porque lo clasificaron como biografía y con razón.*

- **EP** : Ah, sí. [...]

- **RBF** : *A Octavio Paz le molestó que usted hiciera una novela sobre Tina Modotti, ¿no?*

- **EP** : Él me dijo, él siempre me decía que yo tenía que estar dentro de mi medio social, entonces toda la vida me daba unos libros de unas viejas condesas, sus memorias, y digo : « no, Octavio, a mí no me interesa nada leer eso ». Entonces se enojaba, pero después se ganó el Nobel y se puso de muy buen humor y ya se contentó. Pero él sí, decía que... Pero mi mamá también, de Tina Modotti, « tu vas encore écrire sur cette communiste ? ».

[...]

Annexe 9

Bibliographie transmise par Elena Poniatowska le 18/08/2019

(N.B. Nous présentons cette bibliographie telle que l'auteure nous l'a confiée.)

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

<i>Lilus Kikus</i>	Novela corta	Los presentes, 1954. Universidad Veracruzana, 1967. Grijalbo, 1982. Era, 1985 (ilustrado por Leonora Carrington) (50 ediciones).
<i>Melés y Teleo</i>	Teatro	Panoramas 2, 1956.
<i>Palabras cruzadas</i>	Entrevista	Era, 1961
<i>Todo empezó el domingo</i>	Crónica	F.C.E., 1963 (ilustrado por Alberto Beltrán).
<i>Hasta no verte Jesús mío</i>	Novela	Era, 1969 (50 ediciones) Alianza Editorial, Madrid, 1984 (2 reimpresiones). Círculo de Lectores, 1984. Lecturas Mexicanas SEP, 1986. Casa de las Américas, La Habana, 1991. Alianza Editorial, Madrid, España, 2014.
<i>La noche de Tlatelolco : testimonios de historia oral</i>	Crónica	Era, 1971 (55 eds.)

<i>Querido Diego, te abraza Quiela</i>	Novela	Era, 1978 (42 eds). Alianza Editorial, Madrid, 1987. Impedimenta, España, 2014
<i>De noche vienes</i>	Cuento	Grijalbo, 1979. Era, 1985 (20 eds).
<i>Gaby Brimmer</i>	Crónica	Grijalbo, 1979 (15 ediciones).
<i>Fuerte es el silencio</i>	Crónica	Era, 1980 (10 ediciones).
<i>Domingo siete</i>	Crónica	Océano, 1982 (3 ediciones).
<i>El último guajolote</i>	Crónica	Martín Casillas/SEP, 1982 (2 ediciones).
<i>¡Ay vida, no me mereces !</i>	Ensayo	Joaquín Mortiz, 1985 (10 ediciones).
<i>La Flor de Lis</i>	Novela	Era, 1988 (35 ediciones). Navona, 2014, Barcelona.
<i>Nada, nadie, las voces del temblor</i>	Testimonio	Era, 1988 (45 ediciones).
<i>Todo México (tomo I)</i>	Entrevista	Diana, 1991 (5 ediciones).
<i>Tinísima</i>	Novela	Era, 1992 (10 ediciones). Seix Barral, 2017.
<i>Todo México (tomo II)</i>	Entrevista	Diana, 1994 (7 ediciones).
<i>Luz y luna, las lunitas</i>	Ensayo	Era, 1994.
<i>Todo México (tomo III): Gabriel Figueroa. La mirada que limpia.</i>	Entrevista	Diana, 1996 (3 ediciones).
<i>Paseo de la Reforma</i>	Novela	Plaza & Janés, 1996. (4 ediciones) Seix Barral, Biblioteca Breve, 2015.

<i>Todo México (tomo IV)</i>	Entrevistas	Diana, 1998 (4 ediciones).
<i>Todo Empezó el Domingo</i>	Crónica	Océano, 1998 (2 ediciones).
<i>Las palabras del árbol</i>	Ensayo	Plaza & Janés, 1998. Seix Barral, Biblioteca Breve, 2015
<i>Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska</i>	Crónica	Alfaguara, 1998.
<i>Juan Soriano, niño de mil años</i>	Crónica	Plaza & Janés, 1998 (2 ediciones). Seix Barral, 2017.
<i>Todo México (tomo V)</i>	Entrevista	Diana, 1999.
<i>Las soldaderas</i>	Ensayo	Era, 1999.
<i>Todo México (tomo VI)</i>	Entrevista	Diana, 2000.
<i>Las mil y una (La herida de Paulina)</i>	Crónica	Plaza y Janés, 2000. Seix Barral, 2017.
<i>Las siete cabritas</i>	Crónica	Editorial ERA 2000 (10 ediciones).
<i>Mariana Yampolsky y la Buganvillia</i>	Biografía	Plaza y Janés, 2001
<i>La piel del cielo</i>	Novela	Alfaguara 2001.
<i>Todo México (tomo VII)</i>	Entrevista	Diana, 2002.
<i>Todo México (tomo VIII)</i>	Entrevista	Diana, 2003.
<i>Tlapalería</i>	Cuentos	Era, 2003.
<i>Miguel Covarrubias. Vida y mundos,</i>	Crónica	Era, 2004.
<i>El tren pasa primero</i>	Novela	Alfaguara, 2005. Seix Barral, 2017

<i>Obras reunidas</i>	Varios	FCE, 2007.
<i>Rondas de la niña mala</i>	Poesía	Era, 2008.
<i>Jardín de Francia</i>	Crónica	FCE, 2008.
<i>La vendedora de nubes</i>	Cuento infantil	Diana, 2009.
<i>Hugo Brehme y la Revolución Mexicana</i>	Historia y fotografía	DAAD-INAH-SINAFO, 2009. Participación con el texto “Viajando con Hugo Brehme”.
<i>Amanecer en el Zócalo. Los 50 días que confrontaron a México</i>	Crónica	Planeta, 2007. Planeta, 2018.
<i>Leonora</i>	Novela	Planeta, 2011.
<i>Todo empezó el domingo</i>	Crónica	Mapas, 2012 Segunda edición con prólogo nuevo y fotografías de Graciela Iturbide.
<i>La noche de Tlatelolco</i>	Crónica	ERA, Edición especial. 2012 Escolar y mayo editores. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2015. Marea editorial y ERA, Buenos Aires, 2015.
<i>El universo o nada. Biografía del estrellero Guillermo Haro</i>	Biografía	Planeta, 2013. Seix Barral, Madrid, 2016.
<i>Palabras cruzadas</i>	Entrevistas	ERA, 2013.
<i>Llorar en la sopa</i>	Cuentos	FCE, 2014.
<i>Métase mi prieta, entre el durmiente y el silbatazo</i>	Cuento	Trifolium, 2014.
<i>Hojas de papel volando</i>	Cuentos	ERA, 2015.
<i>Dos veces única</i>	Novela	Seix Barral, 2015. Segunda edición, 2016. Seix Barral, España.

<i>Las indómitas</i>	Ensayo	Seix Barral, 2016.
<i>Ida y vuelta</i>	Entrevista	ERA, 2017.
<i>Juan Soriano, niño de mil años.</i>	Crónica	Seix Barral, 2017.
<i>Encierro que arde</i>	Crónica	Seix Barral, 2018

LIBROS PARA NIÑOS

- *Mi vida con la ola* (adaptación a cuento de Octavio Paz), Colibrí-SEP, 1979.
- *La vendedora de nubes* (con la colaboración de Magda Montiel S.) Colibrí-SEP, 1979.
- *No es el león como lo pintan*, Colibrí-SEP, 1979.
- *México visto a ojo de pájaro*, Colibrí-SEP, 1979.
- *Cuentos de Pascuala*, Libros del Rincón-SEP, 1986.
- *Esperanza número equivocado*, Plaza y Valdés, 1992. (3 ediciones).
- *Material de lectura* no. 10, UNAM, 1993.
- *Jesusa se fue a la bola*, Cuadernos mexicanos SEP-Conasupo
- *El burro que metió la pata*, Ediciones Tecolote, 2006.
- *Boda en Chimalistac*, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- *La vendedora de nubes*, Planeta, 2009.
- *Sansimoni*, Uache, México, 2013 (ilustraciones de Rafael Barajas “El Fisgón”).
- *El niño estrellero*, CONACULTA, México, 2014.
- *El charrito cantor*, Alfaguara, México, 2017. (Ilustraciones de Oswaldo Hernández Garnica.

PRÓLOGOS

- *Berenice Kolko*, Artes de México, 1957.
- *Leopoldo Méndez*, Artes de México, Volumen V, Año VII, 1959.
- *Cambio de piel*, Carlos Fuentes, Promexa, 1979.
- *Leopoldo Méndez*, Homenaje del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1981.

- *Alfonso Reyes*, Homenaje nacional, INBA, 1981.
- *Ciudades desiertas*, José Agustín, Edivisión, 1982.
- *La CIA en México*, Manuel Buendía, Océano, 1983.
- *Se necesita muchacha*, Ana Gutiérrez, F.C.E., 1983.
- *Tina Modotti*, Catálogo MUNAL, 1983.
- *Pablo O'Higgins*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana y el Gobierno del estado de Nuevo León, 1984.
- F.C.E., 1985.
- *En cualquier lugar*, Martha Traba, Siglo XXI, 1984.
- *Poesía*, Rosario Castellanos, F.C.E., 1984.
- Breve episodio de la vida de una mujer gorda, Brígida Alexander, Editorial Domés, 1984.
- *Dénos una mano*, Grupo de los 16, A. C., 1984.
- *Los gnomos no tienen biblioteca*, Livia Sedeño, 1984.
- *Si me regreso, me muero*, Ana Klein, Editorial Porrúa, 1984.
- *Brujas y algomás (Witches and other things)*, Cola Franzen, Latin American Review Press, Pittsburgh, 1984.
- Series Discoveries, 1986.
- *Meditación en el umbral*, JulianPaley, Antología poética, 1985.
- *Lo que me cuentan los espantos*, Fidela Cabrera, Editorial Oasis, 1985.
- *La mujer en un mundo masculino*, Anne Wilson Schaef, Editorial Pax-México, 1985.
- *Die Neum Wachter*, Insel Verlag, Suhrkamp, 1987.
- *Psicología para casos de desastre*, Varios autores, Editorial Pax-México, 1987.
- *Enclosed garden*, Angelina Muñiz, Latin American Literary Review, Press, 1988.
- *Cartucho / My mother's hand. Cartucho / Las manos de mamá*, Nellie Campobello (Doris Meyer & Irene Matthews tr.), University of Texas Press, 1988.
- *Como agua para chocolate*, Laura Esquivel, Planeta, 1989.
- *Un libro levemente odioso*, Roque Dalton, UCA Editores, 1989.
- *Mil diez proverbios en verso*, Libro para el Pueblo, Somex-Porrúa, 1989.
- *Benita Galeana*, Lince Editores, 1990 (ilustrado por G. de la Vega), Latin American Literary, Review Press, 1994. (Traducción al inglés).
- *Altar de muertos*, Guadalupe Jáuregui Suinaga, Diana, 1991.
- *La muerte niña*, Artes de México, 1992.
- *Frida Kahlo. Camera seduced*, The Chronicle Books, San Francisco, 1992.

- *Frida Kahlo. La Vaca Independiente*, México, 1992.
- *Patriota y amante de usted*, Manuela Sáenz y el Libertador, Diana, 1993.
- *Mano a mano Cuevas-Taibo*. Primer aniversario del Museo José Luis Cuevas, Ediciones La Letra, 1993.
- *Arnaldo Orfila Reynal*, Homenaje de la Universidad de Guadalajara, 1993.
- *Nahui Olín : la mujer del sol*, Adriana Malvido, Diana, 1994.
- *Una historia de amor llamada Pita*, Catálogo INBA, 1994
- *Caracol de tierra*, Ámbar Past, Universidad de Tlaxcala, 1994.
- *Cartas a Ricardo*, Rosario Castellanos, CNCA, Memorias Mexicanas, 1994.
- *EZLN*, Era, 1994.
- *La muela del juicio*, Luis Enrique Ramírez, CNCA, Colección Periodismo Cultural, 1994.
- *Cantares de la memoria*, René Villanueva, Planeta, Espejo de México, 1994.
- *Ismael Vargas*, Grupo Financiero Serfin, Colección Abside, Arte Mexicano Contemporáneo.
- *La undécima musa : Guadalupe Amor*, Michael Karl Schuessler, Diana, México, 1996.
- *Undeground river and other stories*, Inés Arredondo (Cynthia Steele tr.), U. of Nebraska Press, 1996.
- *Nomeolvides (memorias)*, Paula Amor Poniatowska, Plaza y Janés, México, 1996.
- *María Izquierdo*, America's Society, 1997.
- *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, Irene Matthews, Cal y Arena, México, 1997.
- *La vida en el limbo*, Manuel Ahumada, FONCA, México, 1997.
- *Tres generaciones : Rodolfo Morales, Francisco Toledo, Julio Galán*, Confederación de Educadores Americanos, Hoja Casa Editorial, México, 1997.
- *Los presidentes en su tinta*, Rogelio Naranjo, México, CISA, 1998.
- *Las soldaderas*, Revista Proceso, México, diciembre 2009.
- *Las concepciones oficiales de la pobreza a través de las transformaciones económicas y políticas en México y Polonia, 1980-2012*, Peter Lang, Alemania, 2015.
- *Los albañiles*, Planeta, México, abril 2015.
- *La caída del telepresidente*, México, junio 2015.
- *Le scimmie*, José Revueltas, SUR, Roma, 2015.

- *Sala de redacción*, México, 2016.
- *La ira de México / The sorrows of Mexico*, Debate/Mac Lehosé, México, 2016.
- *Familia Lorenzo*, Círculo de Arte, México, 2016.
- *The iliac crest*, Cristina Rivera Garza, Feminist Press New York, 2017.
- *Memorias de abajo*, Leonora Carrington, Alfa Decay, Barcelona, 2017.
- *La noche interminable. Tlatelolco 2/10/1968*, Greco Hernández, Siglo XXI editores, México, 2018.
- *De música y de músicos. Vol. III*, Samuel Maynez Champion, Ediciones Proceso, México, 2018.

PRESENTACIONES A LIBROS DE FOTOGRAFÍA

- *La casa en la tierra*, Mariana Yampolsky, INI-FONAPAS, 1980.
- *La raíz y el camino*, Mariana Yampolsky, F.C.E., 1985.
- *Los creadores y las artes*, Héctor García, UNAM, 1987.
- *Estancias del olvido*, Mariana Yampolsky, Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas- F.C.E., 1987.
- *Tlacotalpan*, Mariana Yampolsky, Turmex, 1987.
- *México sin retoque*, Héctor García, UNAM, 1987.
- *Romualdo García*, Educación Gráfica S. A., 1989.
- *Mujer por mujer*, Robles Hermanos y Asociados, 1989.
- *Juchitán de las mujeres*, Graciela Iturbide, Ediciones Toledo, 1989.
- *Mazahuas*, Mariana Yampolsky, Turmex, 1990.
- *Retratos*, Romualdo García, Educación Gráfica S.A., 1990.
- *Diana Blok*, Uitgeverij Comtac Holanda, 1990.
- *Manuel Álvarez Bravo*, BANAMEX, 1991.
- *Bailes y balas*, Turmex S. A., 1991.
- *Some women photographers of Mexico*, University of California, Riverside, 1991.
- *México Indio*, InverMéxico, 1994.
- *Niños de la calle*, Fotografías de Kent Klich, Duke University, 1999.
- *Color en México (Mexican Color)*, Ediciones en inglés y español, Verve Editions, 1998 (Con fotografías de Amanda Holmes).
- *La barranca de Meztlán*, Fotografías de Alicia Ahumada, Pachuca, Hgo., 2002.

- ... *ésta es nuestra palabra. Testimonios de Acteal*, Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de las Casas, A.C., México, 1998.
- *Querétaro a lo ancho*, (2001) Fotógrafo Gonzalo Alcocer Fernández de Jáuregui.
- *Hablando en Plata*, David Maawad, Hidalgo 1987.
- *Mariana Yampolsky. Mirada que cautiva la mirada*, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mariana Yampolsky, Museo de Arte Popular, 2012.
- *Ciudades de algodón*, Fotógrafa Claire Becker, para Air France, 2012.
- *Y donde quiera la luz*, Raúl Ramírez “Kigra”, Chihuahua, 2012.
- *Retratos*, Alan Flores, Monterrey, 2015.

Index onomastique

A

Agar Eileen, 120, 252, 255, 275
 Alfonsina, 57, 143
 Alvarado José, 185, 186
 Álvarez Bravo Manuel, 6, 45, 46, 133, 134, 170, 194,
 290, XXXIX
 Álvarez Rogelio, 185
 Amor Inés, 45, 83
 Ardizana Luz, 110, 125, 150
 Artaud Antonin, 119
 Asegurado Frau, 261, 262, 281
 Aurenche Marie-Berthe, 61, 143, 218, 219

B

Bousquet Joë, 57, 119
 Boyle Kay, 258
 Bravo Lola Álvarez, 23, 131, 149, 290, 303, XX
 Breton André, 39, 43, 52, 60, 118, 150, 192, 231,
 250, 255, 257, 258, 259
 Buñuel Luis, 83, 181, 262

D

Drusille, 192

E

Eluard Nush, 275
 Eluard Paul, 30, 35, 43, 61

F

Faure Elie, 163, 164, 167
 Félix María, 131, 226
 Fidelin Ady, 275
 Fini Leonor, 60, 169, 254, 263
 Fuentes Carlos, 40, 50, 51, XVII, XXXVI

G

Gala, 34, XXX
 Garín Manuela, 185
 Garro Elena, 18, 92, 95
 Ghent Van, 63, 220
 Goldfinger Úrsula, 251
 Guerrero Xavier, 10, 52, 69, 158, 159, 160, 161, 162,
 170, 171, 224, 237, 238, 242, 266
 Guggenheim Peggy, 43, 66, 231, 260
 Guindre Cyril de, 192

H

Horna José, 83, 86
 Horna Kati, 45, 169, 306

I

Izquierdo María, 18, 131, XXXVIII

J

James Edward, 43, 67, 119, 143, 250, 275, XXIII, XXIV
 Josefina, 19, 71, 131, 132, XXV

K

Kahlo Frida, 18, 141, 167, 168, 169, 210, 224, 226,
 228, 233, 234, 256, 262, 281, 291, 297, 301, 304,
 306, XIX, XXVII, XXXVII, XXXVIII

L

L'Abrie Richey Roubaix de, 65, 68, 144, 160, 222,
 235
 Lamba Jacqueline, 252, 258
 Leduc Renato, 10, 11, 12, 15, 42, 43, 45, 63, 65, 86,
 160, 179, 181, 217, 220, 231, 232, 235, 260, XIV,
 XXVI
 Lhote André, 248

M

Maar Dora, 254
 Mabille Pierre, 260
 Marín Guadalupe, 16, 18, 84, 136, 152, 170, 174,
 176, 191, 206, 226, 227, 241, 264, 266, 291, XXII
 Mégren Jeanne, 260
 Mella Julio Antonio, 33, 52, 53, 69, 85, 102, 105,
 109, 110, 111, 124, 126, 153, 158, 161, 170, 189,
 193, 221, 224, 243, 272, X
 Miller Lee, 35, 36, 60, 87, 120, 252, 254, 275
 Miró Joan, 39, 52

O

Ozenfant Amédée, 231

P

Pasionaria, La, 79, 290

Paz Octavio, 18, 31, 40, 83, 84, 92, 93, 94, 95, 113,
118, 149, 150, 208, 269, 296, 297, XXVIII, XXXI,
XXXVI

Pepita, XIX, XXI

Péret Benjamin, 43, 262

R

Rahon Alice, 45, 83, 201, 254, 262

Ray Man, 43, 254, 257, 258

Rivera Diego, 5, 10, 11, 15, 18, 33, 34, 37, 38, 43, 52,
53, 54, 55, 59, 69, 82, 84, 90, 104, 125, 126, 129,
136, 140, 141, 153, 163, 164, 165, 166, 167, 168,
169, 170, 171, 173, 174, 176, 223, 226, 227, 228,
229, 230, 236, 237, 238, 239, 240, 243, 245, 247,
248, 267, 271, 274, 291, 301, 302, VIII, XIX, XXII,
XXV, XXVI

S

Soriano Juan, 18, 45, 54, 84, 296, XXXIV, XXXVI

Sormenti Enea, 69, 145, 170, 225, 237, X

T

Tanning Dorothea, 234, 254, 304

V

Varo Remedios, 42, 86, 217, 251, 252, 254, 255, 256,
257, 262, 263, 304, 305, 306

Vidali Vittorio, 46, 52, 53, 69, 86, 87, 95, 108, 125,
145, 153, 160, 170, 171, 172, 225, 239, 266, 268,
270, X

W

Weisz Imre Emerico, 54, 120, 179, 211, 216, 280,
XXIV

Y

Yarrow Catherine, 62, 115, 219, 261

RÉSUMÉ : **Dialogues entre les genres, les voix et les arts : L'écriture fictionnelle d'Elena Poniatowska (*Querido Diego, te abraza Quiela* ; *Tinísima* ; *Leonora*)**

À partir d'un corpus constitué de trois romans d'Elena Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), *Tinísima* (1992), *Leonora* (2011), nous explorons les caractéristiques significatives de l'écriture fictionnelle poniatowskienne qui met la femme au centre de son univers narratif.

Notre étude met en relief l'hybridité générique de ces trois ouvrages à partir de l'étude du livre-objet, puis de l'analyse des seuils. Nous montrons que l'auteure recrée la vie et l'œuvre de trois artistes étrangères exilées au Mexique dans un espace textuel où s'entremêlent réalité historique et fiction romanesque. Dans un deuxième temps, nous explorons la fabrique du texte poniatowskien à travers les procédés scripturaux basés sur le collage de fragments de discours hétérogènes. Nous soulignons l'originalité d'une écriture qui, à la manière d'une mosaïque, imbrique les écrits des protagonistes, des extraits des propres œuvres de l'auteure et de celles d'autres écrivains, auxquels s'ajoutent des références intermédiaires qui transforment l'acte de lecture en exploration des relations entre différents médiums. Par ailleurs, l'approche résolument polyphonique des romans engage un dialogue entre les voix et les textes, offrant un regard global sur la femme artiste au XX^{ème} siècle. Enfin, la troisième partie s'attache à mettre en évidence la fabrique des personnages féminins. Les romans ancrent les trajectoires et les choix des trois femmes dans une société androcentrée tout en mettant en évidence l'incidence des personnages masculins dans leur construction transgressive. Les textes (re)présentent des regards sur les milieux traditionnellement hostiles à la femme et sur les parcours de sujets exceptionnels dans l'histoire artistique mexicaine.

Mots-clés : écriture fictionnelle-hybridité générique - intertextualité- intermédialité- polyphonie- femme artiste -Angelina Beloff- Tina Modotti - Leonora Carrington.

SUMMARY : **Dialogues between literary genres, voices and arts : Elena Poniatowska's fictional writing (*Querido Diego, te abraza Quiela* ; *Tinísima* ; *Leonora*)**

From a corpus composed of three novels by Elena Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), *Tinísima* (1992), *Leonora* (2011), we are exploring the main characteristics of Poniatowska's fiction writing that puts women at the centre of her narrative world.

Our study highlights the generic hybridity of these three works from the study of the book as an object, and then from the analysis of thresholds. We are showing that the writer recreates the lives and works of three foreign artists exiled in Mexico, in a text space where historical reality and novelistic fiction entangle. Then in a second time, we are exploring Poniatowska's making of the text through the writing process based on sticking heterogeneous pieces of speech together. We are emphasizing the originality of her writing, for in the way of a mosaic, she links the protagonists' writings, some excerpts from the author's own works and from other writers, as well as intermedial references, that transforms the act of reading into an act of exploring relationships between different media. Besides, the resolutely polyphonic approach of the novels starts a dialogue between the voices and the texts, showing a global view on women artists in the 20th century. Finally, the third part aims at underlining the making of the female characters. The novels root the three women's paths and choices in an androcentric society, and at the same time highlight the effects of the male characters on their transgressive developments. The texts (re)present views on traditionally hostile circles to women, and on the journeys of exceptional individuals in Mexico's artistic history.

Keywords : fiction writing – generic hybridity– intertextuality – intermediality – polyphony – woman artist -Angelina Beloff- Tina Modotti - Leonora Carrington.