



GRAAT On-Line #21 - July 2019

De Mère en fille : *La Maison aux esprits, Les Épices de la passion et la transmission*

Mónica Zapata

Université de Tours

Production, reproduction, transmission de l'héritage, des traditions et surtout du nom, sont des tâches marquées dans nos sociétés patriarcales, selon des catégories binaires : aux hommes le monde de la culture, le symbolique, aux femmes le domaine du privé, la garde du foyer. Et ce, même après la « révolution » opérée par la deuxième vague du féminisme autour des années 1970 et dans des sociétés qui, par ailleurs, se vantent de défendre les droits de l'Homme et du citoyen et la parité au travail¹.

Il peut paraître curieux, dans ces conditions, que dans des sociétés perçues comme étant « traditionnelles » parce que marquées, entre autres, par l'influence de l'Église catholique, les femmes aient eu accès à des droits, tels que celui de garder leur nom, par exemple, dont la tradition – et non la loi –, en France notamment, persiste à les priver.

Pour ce qui est de la littérature, en Amérique latine, domaine auquel cet article est consacré, les critiques ont vite remarqué, après le célèbre « Boom » de la prose narrative des années 1970², largement dominé par une génération d'auteurs qui prônaient le renouveau formel inspiré des avant-gardes poétiques de l'entre-deux guerres, l'essor – la diffusion – de nombreux romans écrits par des femmes et traitant de femmes :

L'apport le plus important et le plus original à la littérature du « post-boom » est venu des femmes, qui ont fait irruption dans le panorama hispano-américain et international avec une vigueur inconnue depuis les années 1960. Ce renouveau, marqué par la publication de *La casa de los espíritus* (*La Maison*

aux esprits), le premier roman d'Isabel Allende (1982), a culminé avec le succès tant éditorial que cinématographique de *Como agua para chocolate* (*Les Épices de la passion*), roman de la Mexicaine Laura Esquivel (Esteban, 2000, p. 87).

Il s'agira donc de présenter ici ces deux romans écrits par deux femmes et devenus paradigmatiques dans ce qu'il a été convenu d'appeler le « post-boom » de la littérature hispano-américaine, à savoir, la production des années 1980, apparue dans un nouveau contexte socio-économique caractérisé à la fois par le décollage économique de pays comme Mexique, le Venezuela, le Chili et l'Argentine – avec le lot de mondialisation qu'il a entraîné –, joint au retour à la démocratie après de longues périodes de dictature militaire (dans le cas de l'Argentine, du Chili et de l'Uruguay, en particulier) et l'essor de mouvements de libération dont le féminisme. Les écrits de ces femmes, selon le critique Ángel Esteban, sont « à première vue sans prétentions », car les auteures ne cherchent pas à interpréter le monde mais bien plutôt à le représenter selon une perspective qui leur est propre, et donc « sciemment partielle, désordonnée, sentimentale, en mettant surtout en relief le détail » et en se servant de procédés « jusqu'alors étrangers à la création littéraire » tels que les paroles de chansons, le journalisme, l'argot ainsi que « les ressources caractéristiques de l'oralité » (Esteban, 2000, p. 88).

Nous nous étendrons davantage sur le roman d'Isabel Allende dans la mesure où c'est dans cette œuvre que la maternité et la transmission par voie féminine sont représentées à travers quatre générations et mis en exergue de manière explicite. Nous passerons ensuite aux *Épices de la passion*, de Laura Esquivel, pour y étudier, plus rapidement, à la fois les cas des « mauvaises mères » et la transmission symbolique s'opérant en dehors de la maternité³.

Transmission et transgression dans La Maison aux esprits (1982)⁴

Le roman d'Isabel Allende⁵ a marqué une date dans l'historiographie littéraire latino-américaine et il est souvent considéré comme le premier grand exemple de la postmodernité (aussi appelée, en Amérique latine, « post boom »). Dans cette saga familiale, les personnages masculins et féminins s'opposent, dès le début, par leurs

réactions face aux événements sociaux et politiques qui agitent une époque et un pays qui, sans être jamais nommé, ressemble au Chili, depuis la première moitié du XX^e siècle, du temps des riches propriétaires terriens, jusqu'à la dictature du général Pinochet (1973-1990), en passant par le féminisme des première et deuxième vagues et la répression militaire qui suivit la mort de Salvador Allende (1973).

C'est ainsi que l'évolution des personnages féminins du roman nous permet de suivre les avatars d'une dynastie féminine fondée par Nivea del Valle, épouse de Severo et mère de Clara, elle-même mère de Blanca, Jaime et Nicolas, puis Alba, fille de Blanca. Or, en matière de transmission par voie féminine, il importe de s'attarder, tout d'abord, sur la question du nom.

Le nom de la mère

Dans *La Maison aux esprits*⁶, il y a rupture dans la transmission par voie patriarcale. Severo del Valle donne bien son nom à la famille mais nous ne saurons pas ce qu'il advient de l'héritage de ses fils et nous ne trouverons pas non plus, chez les filles, de traits hérités ni transmis par leur père. Il n'y aura donc pas de « dynastie del Valle ». Nivea, sa femme, brise d'ailleurs le rite initiatique réservé aux garçons de la famille – et consistant à grimper sur un peuplier – en faisant couper l'arbre. Par ce geste, elle marque la rupture de la transmission par voie masculine.

Très vite, en revanche, l'importance des personnages féminins détermine le cours de l'histoire : la mort de Rosa, « la belle », fille aînée de Nivea, contraint son prétendant, Esteban Trueba, à épouser sa sœur cadette, Clara ; grâce aux soins de la Nana (la « nounou »), la beauté de Rosa et la nature fragile et « abracadabrante » de Clara s'épanouissent (Allende, 1984, p. 21). Mais c'est à partir de la deuxième génération, celle de Clara et Esteban Trueba, mari et patron tyrannique, que va se produire la vraie rupture. Après une terrible dispute au cours de laquelle Trueba l'a frappée et lui a fait perdre plusieurs dents, Clara ôte l'alliance de son doigt, n'adresse plus jamais la parole à son mari et décide de ne plus porter son nom. Un geste qui sera plus tard suivi par son fils Jaime, de peur que ses camarades de la faculté de médecine le prennent pour un membre du parti conservateur auquel appartient son père. Puis par Alba, la petite-fille de Trueba, qui préférera à son tour sortir de l'oubli le nom de

son père légal, le comte de Satigny, qu'elle n'avait jusqu'alors jamais porté. Elle ne veut pas, elle non plus, être mal vue de ses amis de gauche à l'université. Les membres de la famille donc s'allient autour de la figure maternelle, « frustrant ainsi le dogme patriarcal d'Esteban Trueba de se voir reflété dans ses enfants légitimes » (Glickman, 1986, p. 57').

Pour ce qui est des prénoms, toutes les femmes ont été baptisées suivant « une chaîne de lumineux vocables qui veulent tous dire de même » (Allende, 1984, p. 325-326) : Nívea, Clara, Blanca et Alba. Cependant, cette répétition des images ne répond pas à une volonté de perdurer. Clara s'y oppose, d'ailleurs ; et, à la naissance de sa petite-fille, elle conseille à sa fille Blanca de chercher dans le dictionnaire des synonymes des prénoms originaux. Dès la naissance de ses deux fils jumeaux, Jaime et Nicolas, elle s'était déjà insurgée contre la répétition du nom du père, au grand désespoir de son mari, d'ailleurs⁸.

La belle, la bonne et la mauvaise

Les figures les plus marquantes dans l'univers féminin de *La Maison aux esprits*, reproduisent le modèle que Pierre Férida, à la suite de Gilles Deleuze, appelle celui de « la bonne mère », « mère nourricière », femme sentimentale, toujours rassurante et protectrice, qui agit comme médiatrice entre les extrêmes. Ceux-ci sont à leur tour représentés par la femme froide et distante – l'hétaïre entre autres –, qui vit pour l'amour et la beauté, indépendante, n'aspirant qu'à des relations amoureuses de courte durée et prêchant le principe d'égalité entre les hommes et les femmes. À l'autre bout, la femme sadique, le fouet à la main, impose sa loi et fait des hommes ses victimes, même si, en fin de compte, elle agit toujours sous l'impulsion d'un homme dont elle peut à tout moment devenir la victime (Deleuze, 1967 ; Férida, 1967, p. 33-52).

Certes schématique, cette typologie permet néanmoins de constater que, selon la vision qu'Isabel Allende donne des femmes, ce sont les figures de « bonnes mères », transmettant savoirs et sagesse qui sont les plus nombreuses dans son roman. Dans la première génération, Nívea et la « Nounou » sont sans conteste des figures protectrices et maternelles. Rosa, la sœur aînée de Clara, disparue très jeune victime d'un

empoisonnement⁹, froide, indifférente et d'une étrange beauté, pourrait représenter le premier type de femme, indépendante et glaciale, dont parlent Deleuze et Fédida¹⁰. Clara sera, elle aussi, un modèle de mère protectrice, aimante et clairvoyante. Aucun personnage, en revanche, ne semble représenter le modèle de femme sadique. Seule Blanca, la fille de Clara, rebelle face à la loi du père mais elle aussi dépendante de son amant Pedro III, le père de sa fille, qu'elle refuse cependant d'épouser, échappe au type de la mère aimante et attentionnée envers sa fille, qu'elle élève pourtant suivant une discipline stricte¹¹. Obligée par son père à se marier à un mystérieux noble français qui a découvert ses amours clandestines et l'a dénoncée, Blanca met au monde Alba, qui, bien qu'inscrite officiellement sous le nom de Satigny, portera presque tout au long de sa vie celui de sa mère, qu'elle estime plus facile à prononcer. Or, sous prétexte de ne pas tomber dans la routine de la vie en commun et dans la lassitude du mariage, Blanca fait souffrir son amant et se condamne ainsi elle-même à une vie de solitude et de pauvreté. Elle est malgré elle soumise au contrat patriarcal et seul l'exil va lui permettre de renouer une relation avec son amant de jeunesse lorsque, poursuivi par le régime militaire, celui-ci part au Canada.

Les pionnières : Nívea, Rosa et la « Nounou »

Nívea est la première des femmes ayant une relation privilégiée avec ses filles, Rosa et Clara. Elle admire l'extraordinaire beauté de la première, dont la mort représente une souffrance presque insurmontable : « Elle avait vu mourir plusieurs de ses marmots à la naissance ou dans leur prime enfance, mais aucun ne lui avait laissé cette sensation de perte qu'elle éprouvait à ce moment » (Allende, 1984, p. 46). Elle fait montre d'une compréhension et d'une complicité infinies envers Clara :

Nívea se rendit compte que nul n'invitait jamais sa fille et que ses cousins eux-mêmes l'évitaient. Elle fit en sorte de compenser cette absence d'amis par un dévouement total, et y parvint si bien que Clara grandit dans la joie et, bien des années plus tard, devait se souvenir de son enfance comme d'une période lumineuse de son existence (Allende, 1984, p. 105).

Le personnage de Rosa rappelle celui de la sirène mythique. Elle ne joue pas de rôle actif dans l'histoire, mais sa mort constitue un moment décisif dans la vie des membres de la famille puisque son père quittera la vie politique tandis que son fiancé, Esteban Trueba, se consacrera corps et âme à rebâtir l'ancienne propriété familiale et se jurera à lui-même de ne plus jamais vivre dans la pauvreté. La figure de Rosa fera désormais partie du fonds mythique de la famille et pèsera tout autant sur la mémoire de son malheureux fiancé que sur les tendances artistiques des femmes des générations futures, Blanca et Alba qui, avec des matériaux divers – peinture murale ou argile – feront renaître les créatures fantastiques que Rosa brodait sur une nappe interminable destinée à son trousseau de mariée.

Quant à la « Nounou », elle incarne la vocation pour la maternité, le dévouement exclusif au soin des enfants, même si aucun n'est le fruit de ses entrailles. Elle pèse, elle aussi, sur le destin de la famille dont elle assure la continuité, et constitue ainsi l'un des esprits bénéfiques qui veillent sur les générations successives du clan. Le personnage trouve, comme nous le verrons plus loin, son pendant dans la figure de Nacha, la cuisinière, dans le roman de Laura Esquivel.

Clara et la lignée féminine

En se mariant avec Esteban Trueba, Clara fonde sa propre dynastie. Indépendante, elle ne se laisse pas impressionner par la violence de son mari ni par les événements extérieurs qui frappent le destin de la famille. Mais elle n'est pas pour autant une femme révolutionnaire ni une grande novatrice, au contraire. On décèle en effet chez le personnage des stéréotypes de la féminité tels que ses facultés pour prédire l'avenir et communiquer avec l'esprit des morts ou encore sa décision de ne plus adresser la parole à son mari qui vient de la frapper, plutôt que de le quitter. Mais elle est aussi ouverte d'esprit et ne condamne jamais les amours clandestines de Blanca. Toutes deux vivent leur sexualité sans complexe et Clara assiste sa fille lorsque celle-ci accouche d'Alba.

Les composantes surnaturelle et magique du personnage contribuent sans aucun doute à le rendre d'emblée sympathique au lecteur ; mais elles pourraient aussi contribuer à en faire le modèle stéréotypé de la « femme sorcière », ainsi que certaines

critiques l'ont signalé (Mora, 1986 : 77). Elles constituent, du point de vue littéraire en tout cas, l'un des éléments qui ont permis de considérer le roman comme un modèle de l'esthétique du réalisme magique¹², à la suite de *Cent ans de solitude*, de Gabriel García Márquez.

L'héritière : Alba

Il y a, au fil du récit, une progression non seulement dans l'affranchissement des femmes face à la loi masculine mais aussi dans la violence que les hommes exercent sur elles afin de préserver leur domination. Cette violence masculine atteint son point culminant dans la scène où l'un des enfants bâtards du patriarche, devenu sbire des militaires qui se sont emparés du pouvoir, torture et viole Alba, arrêtée parce qu'on découvre ses relations avec un militant de gauche.

Mais, de génération en génération aussi, les femmes acquièrent un savoir qui leur permet de préserver leur indépendance et leur identité. Alba surmontera donc toutes les épreuves et survivra malgré l'agression sexuelle dont elle a été victime comme elle a su faire face aux idées réactionnaires de son grand-père. Elle tient de sa mère la sensualité, le pragmatisme et le goût de la clandestinité. Elle possède la force et le pouvoir suffisants pour entretenir une relation d'amour libre avec celui qu'elle aime et surmonter l'horreur, même lorsque la loi n'est plus représentée par un seul individu, son grand-père, mais de manière plus sournoise, par le pouvoir dictatorial qui se met en place après le coup d'état des militaires¹³. Pour les femmes, la répression signifie un grand coup asséné par l'ordre patriarcal : l'interdiction du port du pantalon et de tout signe d'indépendance et d'identité. Dans le roman, Alba doit abandonner ses études car la faculté de philosophie est fermée.

Mais la solidarité entre les femmes persiste, et c'est la prostituée Tránsito Soto, que son grand-père fréquentait jadis, qui va faire valoir son influence auprès des autorités et libérer Alba, qui retourne alors à la maison patriarcale, enceinte, et reprend les cahiers de sa grand-mère Clara pour y consigner la suite de l'histoire familiale :

J'écris, elle écrivit que la mémoire est fragile et que le cours d'une vie est on ne peut plus bref et que tout se passe si vite que nous ne parvenons pas à

saisir les relations entre les événements [...]. Et moi qui en suis à chercher après ma haine et ne puis la trouver. Je la sens s'éteindre au fur et à mesure que je m'explique l'existence du colonel García et de ses semblables, que je comprends mieux mon grand-père [...]. Je veux croire que mon métier n'est autre que la vie, que mon rôle n'est pas de perpétuer la haine [...] tout en portant l'enfant qui pousse dans mon ventre, fille de viols répétés ou bien fille de Miguel, mais avant tout ma fille à moi (Allende, 1984, p. 530-531).

Le récit se termine ainsi de la même manière dont il avait débuté, lorsque Clara avait pris la décision de consigner sur son cahier les choses importantes de la vie et ses banalités, sans se douter que, cinquante ans plus tard, elle aiderait sa petite-fille à « sauver la mémoire du passé et à survivre à [sa] propre terreur » (Allende, 1984, p. 13).

Des personnages excessifs et des discours grandiloquents : Les Épices de la passion (1989) ou le mélodrame décliné au féminin

De mémoire et de carnet, il est aussi question dans *Les Épices de la passion*. Mais ce que l'on tient à préserver et que l'on transmet, de génération en génération et de femme en femme, ce sont des recettes de cuisine et de remèdes « de bonne femme ». Et nous pouvons, ici aussi, établir une typologie des personnages féminins, non pas à la manière de Deleuze et Fédida, mais suivant les catégories dichotomiques propres au mélodrame. Dans *Les Épices de la passion*, en effet, comme dans le mélodrame canonique, les personnages se répartissent entre les bons et les méchants. Mais, à la différence de ce qui se produit dans *La Maison aux esprits*, la dichotomie n'est pas strictement en rapport avec le genre. Ici, l'univers féminin lui-même est scindé en deux camps : d'un côté se trouvent les mères génitrices, qui mettent des enfants au monde mais sont incapables de les nourrir (Mamá Elena et Rosaura). Dans l'autre camp se retrouvent les mères nourricières, capables d'établir une relation avec le corps de l'enfant et une transmission affective : Nacha nourrit Tita ; Tita, pourtant célibataire, réussit à allaiter le fils de Rosaura et de Pedro. Les premières n'ont pas accès aux plaisirs de la cuisine et meurent victimes d'empoisonnement ou de problèmes digestifs. Ce sont les « mauvaises mères », alors que les autres viennent incarner les

personnages auxquels le lecteur adhère d'emblée. Dans leur sphère se rangent également trois autres personnages féminins aussi « positifs » que stéréotypés : Gertrudis, la femme sensuelle et révoltée, Chenchu, la servante au bon cœur quoique menteuse¹⁴, Luz del Amanecer, l'aïeule indienne, sage et de bon conseil.

Il s'agit encore d'une histoire de famille qui se déroule, cette fois-ci, dans un pays et à une époque clairement identifiés : le Mexique du début du XX^e siècle avec, en toile de fond, la lutte révolutionnaire et la fin de l'époque coloniale et des riches propriétaires terriens¹⁵. Dans la famille de La Garza tout le monde suit la tradition, respecte la morale (ou fait semblant), obéit : la fille cadette est destinée à rester célibataire et à s'occuper de sa mère. Arrive alors Pedro Muzquiz accompagné de son père qui demande Tita – c'est le prénom de la cadette – en mariage. Mamá Elena refuse mais propose en échange à Pedro d'épouser Rosaura, sa fille aînée. Pedro accepte, afin, dit-il, de rester près de sa bien-aimée. Entretemps, le père de famille est mort après avoir appris que la deuxième de ses filles est en réalité le fruit des amours clandestines de sa femme avec un mulâtre. Ce sera donc Mamá Elena qui, d'une main de fer, prendra le contrôle de la maisonnée. Or à la mort de Nacha, la vieille cuisinière, c'est Tita qui prend sa place aux fourneaux ; les plats qu'elle cuisine lui servent de code pour dialoguer avec Pedro et sceller leur complicité :

Ils semblaient avoir découvert un nouveau code de communication où Tita était l'émetteur, Pedro le récepteur et Gertrudis l'heureuse élue en laquelle se synthétisait cette singulière relation sexuelle, par le biais de la nourriture (Esquivel, 1991, p. 62).

Le roman se clôt par la fête du mariage d'Esperanza, la fille de Pedro et de Rosaura, avec Alex, le fils du docteur Brown, celui qui a guéri Tita de la dépression profonde où elle était tombée après la mort du fils aîné de Rosaura et Pedro, et qu'elle avait nourri de son propre sein. Tita et Pedro font alors l'amour mais au moment de l'extase, Pedro meurt. Tita décide de le suivre et, se souvenant d'une recette soufflée par le docteur Brown, elle provoque un incendie :

Les corps ardents de Pedro et de Tita commencèrent alors à lancer des étincelles flamboyantes. Celles-ci enflammèrent le dessus-de-lit qui, à son

tour, mit le feu à la ferme. [...] La chambre noire devint un volcan de volupté (Esquivel, 1991, p. 261).

Et l'image finale du film, tourné par Alfonso Arau à partir du roman, montre les amants se retrouvant enfin, dans l'éternité ...¹⁶

Or, autour du personnage de Tita gravite un ensemble d'images positives, qui transforment presque son histoire en un conte de fées¹⁷. C'est pourquoi la fin du roman avec la mort des amants, quoique grandiose, n'est pas tragique puisque, enfin ensemble, Tita et Pedro pourront partir « vers l'éden perdu » où plus jamais ils ne seront séparés (Esquivel 1991, p. 261). Tels les romans de Manuel Puig, autre maître du « post-boom » latino-américain – et du mélodrame –, *Les Épices de la passion* a ainsi une fin euphorique et le lecteur, même s'il regrette la disparition de ses héros, peut se mettre à la place des habitants « des localités voisines » qui prennent l'incendie pour un feu d'artifice en l'honneur des mariés (Esquivel, 1991, p. 261) et se réjouir comme s'il s'agissait d'une fête. Il fermera alors le livre sur une vision de la continuité, garantie également par le discours de la narratrice qui assure la permanence de l'héritage de Tita :

Quand Esperanza, ma mère, revint de son voyage de noces, elle ne trouva, sous les décombres, que ce livre de cuisine qu'elle me légua à sa mort [...]. On raconte que sous les cendres s'épanouit toute forme de vie, ce terrain devenant ainsi le plus fertile de la région (Esquivel 1991, p. 262).

À l'opposé de l'univers de Tita, les images prodigieuses mais négatives s'accumuleront autour des personnages mauvais, comme dans l'exemple de la fête du mariage de Rosaura ou encore dans les tableaux successifs qui accentuent les contours grotesques du personnage :

Les sanglots furent le premier symptôme d'une intoxication bizarre, empreinte d'une grande mélancolie et d'un sentiment de frustration, qui s'empara de tous les convives, les poussa dans la cour, les enclos et les toilettes, chacun regrettant l'amour de sa vie. [...]

Prise de haut-le-cœur, Rosaura dut abandonner la table d'honneur. Elle essayait par tous les moyens de contrôler ses nausées [...] Elle voulait absolument préserver sa robe de mariée des vomissements des parents et des amis; hélas! [...] elle glissa et pas un centimètre de sa robe ne fut épargné. Une multitude de liquide l'enveloppa et l'emporta sur quelques mètres, si bien que, sans pouvoir se retenir davantage, elle projeta, tel un volcân en éruption, des gerbes fracassantes de vomissure sous le regard horrifié de Pedro (Esquivel, 1991, p. 48).

Elle avait de graves problèmes digestifs depuis quelques semaines, souffrait de flatuosités et de mauvaise haleine[...]. En tout cas, elle éprouvait d'énormes difficultés à mouvoir son corps encombrant et gélatineux. Tous ces maux lui attiraient une infinité de problèmes, dont le plus grave était que Pedro s'éloignait d'elle chaque jour davantage. Elle ne lui en voulait pas, elle-même ne supportait pas ses gaz pestilentiels (Esquivel, 1991, p. 184-185).

Au début, Pedro ne s'étonna pas d'entendre, malgré la porte fermée, les flatuosités de Rosaura. Mais il commença à prêter attention à ces bruits désagréables quand l'un d'entre eux dura plus que d'ordinaire ; il semblait interminable. [...] Le sol tremblait, la lumière vacillait. [...] il ouvrit donc et trouva une Rosaura aux lèvres violacées, le corps désenflé, les yeux exorbités, le regard perdu, qui rendait son dernier et flatulent soupir (Esquivel, 1991, p. 250).

« Bons ou mauvais – écrit Peter Brooks – les personnages et les situations sont remarquables par leur caractère *intégral* : ils exploitent jusqu'aux limites une certaine manière d'être, une conjoncture critique » (Brooks, 1974 : 348). De la même manière qu'il n'y a pas d'explication rationnelle aux phénomènes prodigieux du réalisme magique, il n'y a pas non plus de bon sens dans le pathos du mélodrame ; dans les deux cas, c'est trop.

Le discours de tous les personnages principaux, d'ailleurs, participe de la même tendance à l'excès, comme le montre encore le ton exalté de la fin du récit qui rend manifeste, bien entendu, la quête du sublime propre au mélodrame mais aussi la continuité de la lignée féminine par la sensualité/sexualité qui s'exprime dans la

cuisine. Et c'est par la voix narrative, que l'on découvre être celle de la fille d'Esperanza et d'Alex, héritière directe de l'histoire et du savoir de Tita, sa grand-tante, que cette continuité se manifeste et laisse entendre que l'histoire n'est pas close : « Ma maman... comme je regrette son savoir-faire, le parfum de sa cuisine, ses conversations tandis qu'elle élaborait les plats, ses *tortas* de Noël ! » (Esquivel, 1991, p. 262).

Conclusion

Ces deux romans, en somme, racontent des histoires de femmes à l'heure où, en Amérique latine, la deuxième vague du féminisme peine toujours à faire reconnaître le droit à la contraception et à l'avortement, le vote, ou plus simplement, le port du pantalon. Les luttes des femmes pour la défense de leurs droits, leurs espoirs et leurs faiblesses transparaissent dans leurs intrigues teintées d'une vision utopique de la société, de fantaisie, de merveilleux hyperbolique, de situations mélodramatiques. À la même époque (1989), l'Américaine née dans une famille d'origine chinoise, Amy Tang, publie *The Joy Luck Club*, une saga familiale qui raconte la vie de deux générations de femmes chinoises établies aux États-Unis et se débattant, elles aussi, entre le maintien des liens du sang et des traditions et les nouvelles conditions de vie, leur ambition et leur soif de réussite (Tang, 1989).

Depuis, les écrivaines, du moins en Amérique du Sud, ont préféré s'exprimer à travers la parodie – celle des genres littéraires considérés comme étant « féminins », notamment – et ont délaissé le genre de fresque féminine et féministe qu'avaient rendu célèbres aussi bien Isabel Allende que Laura Esquivel et Amy Tang et qui avaient donné lieu à des films à grand succès¹⁸. Leur grand mérite, sur le moment et encore aujourd'hui, c'est d'avoir forcé la main aux critiques qui ont dû ouvrir un chapitre à part dans les manuels d'histoire littéraire consacré aux romans postmodernes écrits par des femmes.

BIBLIOGRAPHIE

Allende, Isabel, *La Maison aux esprits*, Paris, France Loisirs, 1984. Traduit. de l'espagnol par Claude et Carmen Durand.

- Brooks, Peter, « Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame », *Poétique : Les genres de la littérature populaire* 19, 1974, p. 340-356.
- Campos, René, « *La casa de los espíritus*: mirada, espacio, discurso de la otra historia », in *Los libros tienen sus propios espíritus*, Universidad Veracruzana, 1986.
- Coddou, Marcelo, « Dimensión del feminismo en Isabel Allende », in Coddou, M. (dir.), *Los libros tienen sus propios espíritus*, Universidad Veracruzana, 1986.
- Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Editions de Minuit, 1967.
- Esteban, Angel, *Introduction à la littérature hispano-américaine*, Paris, Ellipses, 2000.
- Fédida, Pierre, *Le concept et la violence*, Paris, Union Générale d'éditions, 1967.
- Glickman, Nora, « Los personajes femeninos en *La casa de los espíritus* », in Coddou, M. (dir.), *Los libros tienen sus propios espíritus*, Universidad Veracruzana, 1986.
- Hirata, Helena, Laborie, Françoise, Le Doaré, Hélène, Senotier, Danièle, *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000.
- Lemogodeuc, Jean-Marie (sous la direction de), *L'Amérique hispanique au XX^e siècle. Identités, cultures et sociétés*, Paris, PUF, 1997.
- Lillo, Gastón et Sarfati, Monique, « Como agua para chocolate: determinaciones de la lectura en el contexto posmoderno », *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. XVIII, N° 3, (printemps 1994) : 479-490.
- Marquet, Antonio, « ¿Cómo escribir un best-seller? La receta de Laura Esquivel », *Plural. Revista cultural de Excelsior*, n° 237 (juin 1991).
- Mora, Gabriela, « Ruptura y perseverancia de estereotipos en *La casa de los espíritus* », in CODDOU, M. (éd.), *Los libros tienen sus propios espíritus*, Universidad Veracruzana, 1986.
- Tang, Amy, *Le club de la chance*, Paris, Flammarion, 1990. Traduit de l'anglais par Annick Le Goyat.
- Zapata, Mónica, « Ley y transgresión femeninas en *La casa de los espíritus* », *Marges* n° 6, revue du Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines de l'Université de Perpignan, 1990, p. 69-98.
- . « *Like Water for Chocolate and the Free Circulation of Clichés* », in Richard Young (dir.), *Latin American Postmodernisms*, Postmodern Studies 22, Amsterdam/ Atlanta, GA, Rodopi, 1997, p. 205-220.
- « La cuisine des féministes ou l'au-delà des frontières », in Guereña, Jean-Louis et Zapata, Mónica (dir.), *Culture et Éducation dans les Mondes Hispaniques. Essais en hommage à Ève-Marie Fell*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais / CIREMIA, 2005, p. 439-446.

– « Under the sign of hyperbole : Magical Realism and Melodrama in Laura Esquivel's *Like Water for Chocolate* », dans Skipper, Eric, *A recipe for Discourse. Perspectives on Like Water for Chocolate*, Amsterdam/New York, Rodopi Press, 2010, série « Dialogue n° 11 » (Michael J. Meyer, dir.), p. 79-98.

NOTES

¹ Rappelons que, « en Amérique du Nord et en Europe, historiens et féministes ont longtemps distingué deux vagues historiques des mouvements féministes : la première émerge dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ; la seconde, qualifiée de « néoféminisme », débute au milieu des années 1960 et au début des années 1970. [...] la première vague du féminisme est souvent présentée autour des revendications du droit de vote [...]. À l'inverse, les mouvements féministes des années 1970 ne se fondent pas sur la seule exigence d'égalité mais sur une reconnaissance de l'impossibilité sociale de fonder cette égalité dans un système patriarcal » (Hirata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2000, p. 126).

² Plus qu'un courant littéraire à proprement parler, le terme de « Boom » qualifie un phénomène éditorial d'ampleur internationale qui fit connaître les travaux d'une génération de romanciers hispano-américains – dont les Argentins Julio Cortázar et Ernesto Sábato, les Mexicains Carlos Fuentes et Juan Rulfo, le Colombien Gabriel García Márquez, parmi d'autres – et, d'une manière générale, fit tourner les yeux des historiens et des critiques vers la production littéraire et artistique du sous-continent à l'heure où, dans l'Espagne franquiste, la censure muselait artistes et écrivains. (Esteban, 2000, p. 77-86).

³ Pour des analyses détaillées de ce roman on pourra se reporter aux travaux figurant dans la bibliographie (Zapata, 1997, 2005, 2010).

⁴ Le présent travail reprend en partie l'analyse du roman proposée dans « Ley y transgresión femeninas en *La casa de los espíritus* » (Zapata, 1990).

⁵ « Née en 1942 au Chili, journaliste à *Paula* et à la chaîne 7 de la télévision chilienne, Isabel Allende, nièce du président de la démocratie, a quitté son pays après le coup d'État du général Pinochet. Réfugiée au Venezuela, mariée, elle lutte contre sa nostalgie d'exilée en écrivant *La Maison aux esprits*, son premier roman, qui a été traduit dans une dizaine de pays et a reçu, en France, le Prix du grand roman d'évasion 1984 ». *La Maison aux esprits*, troisième de couverture (Allende, 1984).

⁶ Pour un aperçu rapide de l'intrigue, reportons-nous à la deuxième de couverture de la première édition française du roman : « [...] Il y a Esteban Trueba, parti de rien, propriétaire terrien et sénateur musclé, potentat familial ; Clara, son épouse, hypersensible et extralucide, confidente des esprits qui hantent leur grande maison ; les enfants légitimes et naturels d'Esteban, les rejetons de ceux-ci et de ceux-là, dont les destins s'entrecroisent dans les jeux de l'amour et du hasard, les vestiges de la révolte et des passions clandestines. Entre les différentes générations, à tous les niveaux de l'échelle sociale, se nouent et se dénouent des relations marquées par l'absolu de l'amour, la familiarité de la mort, la folie douce ou bestiale des uns et des autres, qui reflètent les vicissitudes d'un pays passé des traditions rurales aux affrontements fratricides » (Allende, 1984).

⁷ Traduction de Mónica Zapata.

⁸ Face à cette généalogie féminine, en miroir et contrexemple, se construit la dynastie des García, issue du vieux contremaître de la propriété, qui arbore depuis toujours les mêmes

prénoms, Pedro, suivi d'un simple qualificatif, « senior », « junior », ou bien d'un « numéro d'ordre » : Pedro le second, Pedro le troisième. Violée par le patron, la seule femme mentionnée dans cette famille, Pancha, donnera naissance à Esteban (le seul à son tour à ne pas porter le prénom de ses aïeux), personnage sinistre qui, devenu bourreau au service de la dictature et afin de venger son destin de bâtard, s'acharnera plus tard sur Alba, en la torturant et en la violant.

⁹ Severo del Valle brigue un siège au Congrès. Sa femme, de son côté, l'épaula dans sa campagne dans l'espoir d'obtenir le vote des femmes, pour lequel elle se bat depuis plus de dix ans. La famille ne peut donc pas se permettre de manquer la messe du dimanche, par exemple, même si Severo est athée et franc-maçon tandis que Nivea nourrit « une énorme méfiance à l'égard des soutanes » (Allende, 1984, p. 15). Aussi la famille est-elle au comble de la joie lorsqu'on annonce à Severo que les électeurs du sud du pays l'ont désigné comme leur porte-drapeau et que, afin de confirmer l'appel, on lui fait parvenir un cochon rôti accompagné d'une bonbonne d'eau-de-vie, que Severo autorise à verser dans la citronnade de sa fille. Rosa meurt empoisonnée par le « tord-boyaux » (Allende, 1984, p. 42).

¹⁰ Son portrait, d'ailleurs, constitue un modèle de l'esthétique du réalisme magique cher à Isabel Allende comme à Laura Esquivel, tel que nous le verrons plus tard : « À sa naissance, Rosa était toute blanche, toute lisse, sans une ride, comme une poupée de porcelaine, avec des cheveux verts et des yeux jaunes, le plus beau bébé à être apparu sur terre depuis l'époque du péché originel, comme dit la sage-femme en se signant. Dès sa première toilette, la nounou lui lava les cheveux à l'infusion de camomille, ce qui eut pour effet d'atténuer leur couleur en leur donnant une tonalité vieux bronze, et elle l'exposa toute nue au soleil pour lui fortifier la peau [...] » (Allende, 1984, p. 16).

¹¹ Blanca, en effet, surveille de près les activités de sa fille, qu'il s'agisse d'alimentation, de jeux ou de lectures : « L'enfance d'Alba se partagea entre régimes végétariens, arts martiaux japonais, danses du Tibet, yoga respiratoire, relaxation et concentration [...] » ; « Blanca était également préoccupée de ce que sa fille ne jouât pas à la poupée » ; « Elle [Alba] était la seule de la maison à disposer de la clef donnant accès au terrier de livres de son oncle, à être autorisée à en prendre et à les lire. Blanca soutenait qu'il fallait doser ces lectures, car il y avait des choses qui n'étaient pas de son âge. [...] En ce domaine [l'alimentation] Blanca se montrait inflexible et astreignait sa fille à respecter règles d'hygiène et horaires stricts » (Allende, 1984, p. 331, 333, 335).

¹² « [...] la notion de *réalisme magique* est née de la critique dans le domaine des arts plastiques, avant d'être appliquée, des décennies plus tard, à la littérature, et surtout à la littérature hispano-américaine. On la doit au critique allemand Franz Roh, qui l'a utilisée en 1925 pour caractériser un groupe de peintres avant-gardistes allemands. Son œuvre *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)* partait du principe que l'impressionnisme peignait ce qu'il voyait, fidèle à la nature des choses et à leur chromatisme. Les expressionnistes, en réaction contre ces principes et révoltés contre la nature des choses, dessinèrent des objets inexistantes ou défigurés [...] » (Esteban, 2000, p. 79).

¹³ Rappelons qu'en 1973, le président socialiste Salvador Allende fut renversé par un coup d'État organisé par le général Augusto Pinochet.

¹⁴ Par son langage comme par sa tendance à l'exagération et au mensonge, Chenchu incarne un type fréquent dans le mélodrame, tel que P. Brooks l'analyse : « L'héroïne est elle-même aidée par une suivante, un fiancé, un paysan fidèle (et souvent comique) » (Brooks, 1974, p. 347).

¹⁵ Citons, pour mémoire, les historiens de l'Amérique latine du XX^e siècle : « Il s'agit de la première révolution populaire massive en Amérique hispanique dont les racines sont totalement nationales. [...] l'accaparement des terres et le déséquilibre de la structure agraire constituent sans doute l'origine structurelle du mécontentement populaire. [...] la Révolution mexicaine a aussi des causes politiques. [...] en mai 1911, Porfirio Díaz est contraint à l'exil. Il y a vacance de pouvoir : la place est libre pour une épopée qui mêlera très vite le Mythe à

l'Histoire, une fresque grandiose dont les acteurs seront à la fois le peuple des *campesinos* (paysans) et les représentants du néo-libéralisme urbain » (Lemogodeuc,1997, P. 33-34).

¹⁶ *Les Épices de la passion* (titre original, *Like water for chocolate*) est un film réalisé par Alfonso Arau à partir du scénario écrit par Laura Esquivel, basé sur le roman homonyme (*Como agua para chocolate*) et sorti sur les écrans en 1992. Les rôles principaux sont tenus par Marco Leonardi (Pedro), Lumi Cavazos (Tita) et Regina Torné (Mamá Elena). http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=44224.html

¹⁷ Antonio Marquet compare d'ailleurs le personnage à une « Cendrillon moderne » (Marquet, 1991, p. 62).

¹⁸ En 1993, Wayne Wang et Bille August réalisèrent *The Joy Luck Club* et *La Maison aux esprits*, respectivement. Le film de Wang fut placé premier dans le « *Top Ten Film* » par la *National Board of Review*, en 1993 et reçut le prix du meilleur film et du meilleur *casting* attribué par la *Casting Society of America*, en 1994.

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Joy_Luck_Club_\(film\)#Awards_and_nominations](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Joy_Luck_Club_(film)#Awards_and_nominations)

Le film de Bille August fut récompensé en Allemagne, aux États-Unis et à La Havane, pour la réalisation et pour le scénario. Winona Ryder, qui incarnait Blanca, reçut la *Jupiter Award* à la « Meilleure actrice internationale », en 1993 <https://www.imdb.com/title/tt0107151/awards>

©2019 Mónica Zapata & Graat On-Line