

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE ADAPTATION DU CONCEPT DE TRANSFERT CULTUREL À L'ANALYSE
LITTÉRAIRE : LE CAS D'ŒUVRES D'ÉCRIVAINES ÉTATSUNIENNES D'ORIGINE
HISPANO-AMÉRICAINNE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ROXANE MAIORANA

DÉCEMBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie avant tout ma directrice, Carolina Ferrer, non seulement pour ses fines (re)lectures de ma thèse, mais aussi pour l'ensemble des apprentissages effectués durant mon parcours universitaire comme auxiliaire d'enseignement et de recherche.

Je remercie aussi ma mère, mes frères et ma sœur qui doivent être « tannés » d'entendre parler de thèse... Dédicace spéciale à Francisco pour son aide précieuse dans ma dernière année d'écriture. Je vous aime tous!

De plus, je remercie le Conseil de recherches en science humaines (CRSH) pour les quatre années (2018-2022) de financement de cette recherche doctorale.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 LE CHAMP LITTÉRAIRE ET L'IDENTITÉ NATIONALE	15
1.1 Le champ littéraire et ses contours.....	16
1.2 L'appartenance nationale et le champ littéraire	18
1.3 Le champ littéraire des États-Unis : une structure en fragments.....	24
CHAPITRE 2 UN MODÈLE DE TRANSFERT CULTUREL ADAPTÉ À L'ANALYSE LITTÉRAIRE.....	38
2.1 L'Auteur n'est pas mort, mais.....	39
2.2 De l'Auteur au concept de transfert culturel	47
2.3 L'adaptation du modèle du transfert culturel à l'analyse littéraire	51
CHAPITRE 3 LE PRÉLÈVEMENT DANS L'OEUVRE LITTÉRAIRE.....	68
3.1 L'environnement familial : source du prélèvement culturel	68
3.1.1 Le rôle des femmes dans le transfert culturel.....	73
3.1.2 Le rôle des hommes dans le transfert culturel.....	85
3.2 Les savoirs transférés par les figures permettant le transfert culturel	98
3.2.1 De house à home : l'apprentissage de l'exclusion	98
3.2.2 Le rejet des savoirs transférés	107
CHAPITRE 4 LE DÉPLACEMENT DANS L'OEUVRE LITTÉRAIRE	120
4.1 Les effets de l'acte migratoire dans le déplacement	121
4.2 La narration du déplacement	141
4.3 Le déplacement linguistique.....	156
CHAPITRE 5 L'INSERTION DANS L'OEUVRE LITTÉRAIRE	168

5.1	La société étatsunienne et l’insertion culturelle	169
5.1.1	Des ghettos et des femmes : le rejet des individus déplacés	170
5.1.2	Une réaction de désinsertion culturelle	183
5.2	Des œuvres littéraires dénonciatrices	196
5.2.1	La représentation de l’apprentissage artistique	197
5.2.2	Le rejet : résultat définitif du processus de transfert culturel	207
CONCLUSION		213
BIBLIOGRAPHIE		222

RÉSUMÉ

La publication d'œuvres d'écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine se multiplie depuis le Mouvement pour les droits civiques des années 1955-1970. Témoinnant d'un double statut d'individu discriminé — celui d'appartenance à une culture hispanique et celui de genre —, ces écrivaines participent à illustrer la complexité de l'identité étatsunienne contemporaine. En effet, les problématiques soulevées par ce type de corpus tendent à mettre en scène de jeunes protagonistes féminines tentant de trouver leur place au sein de cette société étatsunienne dont les mécanismes fondamentaux de regroupement national se basent sur la marginalisation, voire l'exclusion. La proximité entre les récits biographiques des écrivaines d'origine hispano-américaine et ceux racontés dans les œuvres littéraires de celles-ci mène à confondre les niveaux de réalité, oubliant que les romans sont avant tout des représentations littérisées, certes peut-être engagées, mais surtout issues d'un travail d'écriture. Si la position liminaire de ces écrivaines dans leur littérature nationale semble faire écho à celle de leurs personnages principaux, il s'agit, selon nous, d'observer que, ce qui réunit ces deux niveaux, c'est bien un processus de transfert culturel à la base de l'œuvre littéraire, tant dans sa structure narrative que dans sa finalité, autour des enjeux problématisés en son sein.

Dans cette thèse, il s'agit donc d'intégrer le concept de transfert culturel à l'analyse littéraire de cinq romans contemporains, rédigés par des écrivaines étatsuniennes d'origines hispano-américaines variées (*chicana*, mexicaine, dominicaine, cubaine et portoricaine) : *The House on Mango Street* (1984) de Sandra Cisneros, *How the García Girls Lost Their Accents* (1991) de Julia Álvarez, *Dreaming in Cuban* (1992) de Cristina García, *When I Was Puerto Rican* (1993) d'Esmeralda Santiago et *Geographies of Home* (1999) de Loida Maritza Pérez. En ce sens, notre hypothèse de recherche postule que le corpus sélectionné permet de repenser le concept de transfert culturel à la lumière d'une approche littéraire. Pour ce faire, nous proposons un modèle de processus de transfert culturel adapté à l'analyse littéraire. Il est composé des trois étapes déjà établies par Walter Moser (2014) auxquelles nous ajoutons des sous-étapes, l'apprentissage et le rejet, qui constituent la spécificité du transfert culturel tant représenté dans les œuvres littéraires étudiées qu'au cœur du principe d'écriture de ces dernières. En plus du cheminement théorique conceptuel, chaque sous-étape compose donc un chapitre de la recherche. Le modèle proposé d'après une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire permet de considérer le texte de fiction comme le lieu d'une construction identitaire liminaire dont le moteur d'existence ne se dévoile pas seulement par le transfert culturel, mais bien par les modalités de survivance que celui-ci entraîne. Ainsi, il contribue à affiner la définition de ce qu'est un transfert culturel, voire de la réimaginer non plus tant uniquement dans son essence synchronique que dans sa relation diachronique aux modes de culture.

Mots clés : littérature des États-Unis, écrivaine d'origine hispano-américaine, transfert culturel, liminarité.

INTRODUCTION

Des voix s'élèvent

La deuxième moitié du XX^{ème} siècle débute, aux États-Unis, par des changements sociaux majeurs, nommés le *Civil Rights Movement*¹, qui illustrent la complexité de la société étatsunienne contemporaine au sortir de la Deuxième Guerre mondiale. Le Mouvement pour les droits civiques met en lumière la division qui perdure aux États-Unis, au fondement même de la construction nationale de ceux-ci², et, par conséquent, les discriminations qui en découlent. Durant quinze ans, il trace le panorama d'une société déchirée entre les descendants de la colonisation anglosaxonne, les WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*), et le reste de la population répartie selon une ascendance variée (colonisés des Premières Nations, descendants d'esclaves africains, *Chicanos*, Portoricains, immigrants récents, etc.) laissé pour compte dans l'Histoire de la nation étatsunienne malgré l'expansion culturelle, et surtout géographique, constante de cette dernière³. Les différentes communautés d'origine hispano-américaine en composent une partie, dont les *Chicanos*, les plus nombreux, qui sont le résultat de la guerre de 1846-1848 entre les États-Unis et le Mexique, où les premiers acquièrent 1 300 000 km² de terres au détriment du territoire mexicain⁴. Les *Chicanos* se distinguent nominalement durant le Mouvement pour les droits civiques en renversant la « déformation péjorative de *mexicano*⁵ », qui qualifie un Étatsunien d'origine mexicaine⁶. Ce réinvestissement identitaire soutient une perspective d'implication sociale⁷ à travers un manifeste intitulé *El Plan de Santa Barabra. A Chicano Plan for Higher Education*⁸. Originellement donc,

¹ Hugh Davis Graham, *The Civil Rights Era. Origins and Development of National Policy 1960-1972*. New York/Oxford, Oxford University Press, 1990, 590 p. Voir aussi Hasan Kwame Jeffries, *Understanding and Teaching the Civil Rights Movement*, Madison, University of Wisconsin Press, 2019, 264 p.

² Consulter notamment Frederick J. Turner, *The Frontier in American History*, New York, Henry Holt and Company, 1950 [1920], 375 p.

³ Voir Todd Miller, *Empire of Borders : The Expansion of the US Border around the World*, Londres, Verso, 2019, 304 p.

⁴ Consulter Douglas V. Meed, *Essential Histories. The Mexican War 1846-1848*, New York/ Londres, Routledge/Taylor and Francis Group, 2003, 96 p.

⁵ Isabelle Vagnoux, *Les Hispaniques aux États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2000, p. 101.

⁶ Vagnoux explique aussi qu'il existe une discrimination des Étatsuniens d'origine mexicaine par les Mexicains : « Le terme *pocho*, signifiant "pale", "patraque", en espagnol, désigne péjorativement ceux qui, d'origine mexicaine, sont nés aux États-Unis. » *Ibid.*, p. 69.

⁷ Voir entre autre Carlos Muñoz, *Youth, Identity, Power : the Chicano Movement*, Londres/ New York, Verso, 1989, 216 p.

⁸ S. N., *El Plan de Santa Barabra. A Chicano Plan for Higher Education*, Oakland, La Causa Publications, 1969, 155 p.

les *Chicanos* sont les héritiers, nés en territoire devenu étatsunien, de la guerre de 1846-1848, contrairement aux Étatsuniens d'origine mexicaine associés aux générations immigrées contemporaines. Après des années de luttes sociales entraînées par le Mouvement pour les droits civiques, la différenciation entre les *Chicanos* et les Étatsuniens d'origine mexicaine tend à s'effacer au profit d'une indistinction — ou d'une confusion — identitaire⁹, qui va jusqu'à celle de *Latinx*¹⁰.

À l'époque du Mouvement pour les droits civiques, nous rencontrons aussi des communautés cubaine, fuyant le régime castriste¹¹, dominicaine, échappant au régime trujilliste mis en place par les États-Unis dans les années 1930¹², mexicaine, ayant traversé la frontière au sud du pays entre autre pour chercher du travail¹³, et portoricaine, annexée à la société étatsunienne après la guerre hispano-américaine de 1898¹⁴. Ces communautés forment, depuis quelques décennies, la majorité des locuteurs de langue espagnole¹⁵ aux États-Unis. En 2017, une recension souligne que la majorité des citoyens dont la langue maternelle est l'espagnol vivant aux États-Unis proviennent

⁹ Consulter à ce sujet Joseph A. Rodríguez, « Becoming Latinos : Mexican Americans, Chicanos, and the Spanish Myth in the Urban Southwest », *Western Historical Quarterly*, vol. 29, no 2, 1998, pp. 165-185. De plus, voir Dennis Romero, « A Chicano Renaissance? A New Mexican-American Generation Embraces the Term », *NBC News*, 15 juillet 2018, en ligne, <https://www.nbcnews.com/news/latino/chicano-renaissance-new-mexican-american-generation-embraces-term-n869846>, consulté le 13 avril 2024.

¹⁰ Consulter l'ouvrage d'Amanda Ellen Gerke et de Luisa María González Rodríguez, *Latinidad at the Crossroads. Insights into Latinx Identity in the Twenty-First Century*, Leiden/ Boston, Brill/ Rodopi, 2021, 185 p.

¹¹ Hideaki Kami, *Diplomacy meets migration : U. S. Relations with Cuba during the Cold War*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 2018, 360 p.

¹² Voir Raymond H. Pulley, « The United States and the Trujillo Dictatorship, 1933-1940 : The High Price of Caribbean Stability », *Caribbean Studies*, vol. 5, no 3, 1965, pp. 22-31. Consulter aussi G. Pope Atkins et Larman C. Wilson, *The United States and the Trujillo Regime*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1972, 245 p.

¹³ Au sujet des travailleurs mexicains qui franchissent la frontière au sud des États-Unis et la construction de l'imaginaire frontalier étatsunien, voir Douglas S. Massey, « The Mexico-U.S. Border in the American Imagination », *Proceedings of the American Philosophical Society Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge*, vol. 160, no 2, 2016, pp. 160-177. Concernant l'origine des conflits entre les *Chicanos* et les travailleurs mexicains de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, consulter Abraham Hoffman, *Unwanted Mexican Americans in the Great Depression : Repatriation Pressures, 1929-1939*, Tucson, University of Arizona Press, 1974, 223 p.

¹⁴ Voir notamment Michael Gonzalez-Cruz, « The U. S. Invasion of Puerto Rico : Occupation and Resistance to the Colonial State, 1898 to the Present », *Latin American Perspectives*, vol. 25, no 5, 1998, pp. 7-26 ainsi que Luis Martínez-Fernández, « Puerto Rico in the Whirlwind of 1898 : Conflict, Continuity, and Change », *OAH Magazine of History*, vol. 12, no 3, 1998, pp. 24-29. Consulter aussi Gervasio Luis Garcia, « I am the Other : Puerto Rico in the Eyes of North American, 1898 », *The Journal of American History*, vol. 87, no 1, 2000, pp. 39-64 et Pedro A. Cabán, « Puerto Rico : State Formation in a Colonial Context », *Caribbean Studies*, vol. 30, no 2, 2002, pp. 170-215.

¹⁵ Pour uniformiser la compréhension du lecteur tout au long de ce travail, nous utilisons le terme « espagnol » plutôt que « castillan » afin qu'il n'y ait pas de confusion, notamment parce que plusieurs de nos sources sont en langue anglaise lesquelles ne font pas cette distinction.

de Cuba, du Mexique, de Porto Rico et de la République dominicaine — soit plus de 45 millions pour un total de 56 millions d'hispanophones aux États-Unis¹⁶. En 2019, la population totale qualifiée d'*Hispanic* ou de *Latina*¹⁷ est passée à plus de 60 millions d'individus¹⁸, ce qui correspond à 18% de la population étatsunienne, dépassant désormais le groupe *Black* ou *African American* qui ne compose seulement que 13% de cette dernière¹⁹. Nous observons donc, au cours de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, l'apparition de questions identitaires contemporaines relatives aux problématiques des communautés d'origine hispano-américaine qui tirent ses débuts des combats sociaux initiés par les *Chicanos*, souvent l'angle mort de la Conquête de l'Ouest.

Isabelle Vagnoux souligne que les communautés d'origine hispano-américaine, « jusqu'aux lois fédérales de 1964 et 1965 mettant fin à toute forme de discrimination à l'encontre des minorités, [...] souffrirent, parfois autant que les Noirs, de racisme et de ségrégation. Certes, dans le Sud-Ouest ou à New York, point de lois *Jim Crow* légalisant celle-ci, mais elle existait de fait, de manière plus insidieuse²⁰ ». En ce sens, elles participent, à leur corps défendant, à la construction de la figure de l'Autre, de l'Étranger, telle que définie par Michel de Certeau :

Toute société se définit par ce qu'elle exclut. Elle se constitue en se différenciant. Former un groupe, c'est créer des étrangers. Une structure bipolaire, essentielle à toute société, pose un “dehors” pour qu'existe un “entre nous”; des frontières, pour que se dessine un pays intérieur; des “autres”, pour qu'un “nous” prenne corps. Cette loi est aussi un principe d'élimination et d'intolérance. Elle porte à dominer au nom d'une vérité définie par le groupe. Pour se défendre de l'étranger, on l'absorbe ou on l'isole²¹.

¹⁶ United States Census Bureau, *American Fact Finder*, 2017, en ligne, <https://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?src=bkmk>, consulté le 5 avril 2017.

¹⁷ La définition donnée à ces termes par le United States Census Bureau est la suivante : « “Hispanic or Latino” refers to a person of Cuban, Mexican, Puerto Rican, South or Central American, or other Spanish culture or origin regardless of race. » United States Census Bureau, *The Hispanic Population : 2010*, en ligne, 2011, p. 2, <https://www.census.gov/content/dam/Census/library/publications/2011/dec/c2010br-04.pdf>, consulté le 29 janvier 2021.

¹⁸ United States Census Bureau, *Selected Characteristics of the Native and Foreign-Born Populations*, en ligne, 2020, <https://data.census.gov/cedsci/table?t=Populations%20and%20People&tid=ACSST1Y2019.S0501&hidePreview=false>, consulté le 29 janvier 2021.

¹⁹ United States Census Bureau, *Selected Characteristics of the Native and Foreign-Born Populations*, *op. cit.*, consulté le 29 janvier 2021.

²⁰ Isabelle Vagnoux, *Les Hispaniques aux États-Unis*, *op. cit.*, p. 87.

²¹ Michel de Certeau, *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2005, p. 14.

Les enjeux sociaux soulevés par le Mouvement pour les droits civiques se sont transposés dans la littérature jouant le rôle à la fois de médium des protestations au moment de ces dernières²², à la fois de représentation des dilemmes mis en lumière par les contestations bien après la fin du Mouvement²³. Dans les diverses communautés d'origine hispano-américaine, plusieurs figures d'écrivain durant plusieurs décennies émergent pour dénoncer leur marginalisation, voire leur exclusion, de la littérature des États-Unis alors même qu'ils écrivent en anglais. Nicolás Kanellos, fondateur de la maison d'édition Arte Público Press²⁴, explique la ségrégation qui persiste dans les instances de publication de la littérature pour les écrivains d'origine hispano-américaine :

“In the early 1970s, it became obvious that Hispanic writers were not being published by mainstream presses,” [...]. “Because there was no outlet for the creative efforts of these Latino writers, their work was condemned to be forgotten, lost or just delivered orally through performance.”²⁵”

Les écrivaines, surtout, s'impliquent activement, par l'écriture, à faire reconnaître les discriminations tant ethniques que de genre qu'elles subissent sur un double plan : dans la société étatsunienne de manière générale, mais aussi dans leur propre communauté respective. Comme l'explique Sandra Cisneros à leur propos, les écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine, et en particulier la communauté des *Chicanas* à laquelle elle appartient, s'assimilent à de véritables étrangères dans leur littérature nationale : « [...] We're the illegal aliens of American letters²⁶ ». L'exclusion pointée par Cisneros n'apparaît pas comme une voie sans issue. Bien au contraire, elle engendre une production littéraire novatrice²⁷ dans la littérature des États-Unis qui

²² Zoe Trodd, « 1. The Civil Rights Movement and Literature of Social Protest », dans Julie Armstrong (dir.), *The Cambridge Companion to American Civil Rights Literature*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 2015, pp. 17-34.

²³ Julie Buckner Armstrong, « 5. Civil Rights Movement Fiction », dans Julie Armstrong (dir.), *The Cambridge Companion to American Civil Rights Literature*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 2015, pp. 85-103.

²⁴ Arte Público Press a été fondé, durant le Mouvement pour les droits civiques, pour offrir la possibilité aux écrivains d'origine hispano-américaine de publier leur travail littéraire. Voir Arte Público Press, « About us », en ligne, <https://artepublicopress.com/about/>, consulté le 30 décembre 2022.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Sandra Cisneros, « Talk to the Nation : New and Established Writers Redefine Chicano Lit. », *NPR*, 2011, en ligne, <https://www.npr.org/2011/01/27/133277380/New-And-Established-Writers-Redefine-Chicano-Lit>, consulté le 11 janvier 2022. Elle fait ici référence aux étrangers nationaux (*foreigners*) en usant du terme *aliens*, donnant un comparatif péjoratif à des situations qu'elle considère similaires.

²⁷ Consulter entre autre Alvina E. Quintana, *Reading U. S. Latina Writers. Remapping American Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, 212 p. Voir aussi Macarena García-Avello, « Beyond the Latina Boom : New Directions within the Field of US Latina Literature », *Atlantis : Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, vol. 41, no 1, 2019, pp. 69-87.

témoigne des ambiguïtés identitaires les caractérisant. Présentes dans les interstices des structures sociales — notamment dans la littérature —, les écrivaines d'origine hispano-américaine participent à complexifier la définition de l'identité étatsunienne. De ce fait, la marginalisation devient plutôt l'expression d'une liminarité. Cisneros s'inscrit ainsi dans la perspective de sa collègue Gloria Anzaldúa qui écrit dans son ouvrage phare *Borderlands/ La Frontera*²⁸ qu'il faut embrasser cet héritage culturel liminaire en tant qu'écrivaine d'origine hispano-américaine : « [...] An “alien” consciousness is presently in the making — a new *mestiza* consciousness, *una conciencia de mujer*. It is a consciousness of the Borderlands²⁹. » Par conséquent, l'exposition sociale de communautés non WASP au moment du Mouvement pour les droits civiques des années 1955-1970, et spécifiquement celle des femmes lesquelles soulignent des problématiques peu abordées dans l'Histoire des États-Unis jusqu'à présent, entraîne des répercussions dans la littérature nationale étatsunienne, notamment un (re)positionnement d'écrivains dans la construction des discours sur l'identité de la nation.

Des écrivaines au cœur de la culture étatsunienne contemporaine

La présente recherche doctorale a pour objectif d'étudier le mode d'inscription des écrivaines d'origine hispano-américaine dans la littérature des États-Unis, durant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, à partir du positionnement particulier qui leur est imputé, créant des imbrications culturelles liées tant au récit biographique de la figure de l'Auteur qu'à celui littéraire produit par celle-ci par l'entremise de la forme romanesque. Nous avons circonscrit un corpus de cinq romans d'écrivaines issues de communautés *chicana*/ mexicaine, cubaine, dominicaine et portoricaine. Il s'agit de *The House on Mango Street*³⁰ de Sandra Cisneros, *How the García Girls Lost Their Accents*³¹ de Julia Álvarez, *Dreaming in Cuban*³² de Cristina García, *When I Was Puerto Rican*³³ d'Esmeralda Santiago et *Geographies of Home*³⁴ de Loida Maritza Pérez. Dans chacune de ces œuvres, il est question de relater les récits d'aventures de petites filles, d'adolescentes ou de jeunes femmes parfois immigrantes, parfois descendantes de générations immigrantes. La narration se

²⁸ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2012 [1987], 300 p.

²⁹ Nous traduisons : « une nouvelle conscience métissée, une conscience de femme. » *Ibid.*, p. 99.

³⁰ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, New York, Vintage Contemporaries, 2009 [1984], 110 p.

³¹ Julia Álvarez, *How the García Girls Lost Their Accents*, New York, Algonquin Books, 2019 [1991], 313 p.

³² Cristina García, *Dreaming in Cuban*, New York, Ballantine Books, 2017 [1992], 258 p.

³³ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, Cambridge, Da Capo Press, 1993, 278 p.

³⁴ Loida Maritza Pérez, *Geographies of Home*, New York, Penguin Books, 1999, 321 p.

déroule à la fois en sol étatsunien, à la fois dans le pays d'origine des protagonistes. Nous postulons comme hypothèse de recherche que les textes sélectionnés s'inscrivent dans le concept de transfert culturel tel que théorisé par Michel Espagne³⁵; cependant, en tant qu'objets littéraires, ils nous obligent à le préciser, voire à l'adapter. En effet, le corpus choisi illustre des enjeux associés à des problématiques de transfert culturel, c'est-à-dire à la rencontre de deux systèmes culturels qui produit de nouvelles perspectives. Comme le souligne Patrick Imbert, avec le concept de transfert culturel, « il ne s'agit plus de comparer mais bien d'évaluer les cheminements des objets et des savoirs — mais aussi des personnes — et leurs transformations dans le contexte de rencontres différenciées³⁶ ». Nous proposons donc de considérer le transfert culturel en littérature à partir d'une double lecture : d'abord, de voir dans l'œuvre littéraire une capacité de mise en scène de ce qu'est un transfert culturel; puis, d'observer les implications spécifiques de l'œuvre littéraire par rapport à ce dernier.

S'il a été montré que « ces parcours et ces circulations [...] se développent dans nombre d'œuvres littéraires contemporaines³⁷ », il n'a jamais été caractérisé quelle était précisément l'implication de la littérature dans la définition même du transfert culturel, quelles en sont ses spécificités. Pour Imbert, les « transferts sont souvent construits à partir de coïncidences plus que de causalités historiques ou logiques, plus à partir de rencontres à développer dans l'immédiat ou le temporaire que de rapports établis dans des durées longues³⁸ ». Or, la littérature, par l'essence de son fonctionnement à l'écrit³⁹, laisse des traces supposant ainsi une représentation non plus simplement synchronique du transfert culturel, mais bien diachronique. De ce fait, une lecture du transfert culturel à partir d'une adaptation à l'analyse littéraire permet parallèlement de focaliser sur le texte en lui-même. Cela n'est pas anodin puisque, dans le cas des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine, la détermination communautaire qui existe au niveau de l'organisation sociale apparaît aussi dans la littérature jusqu'à prendre une place prépondérante dans la réception des

³⁵ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/ Lettres*, no 1, 2013, en ligne, <https://journals.openedition.org/rsl/219>, consulté le 26 mars 2023.

³⁶ Patrick Imbert, « Introduction », dans Patrick Imbert (dir.), *Les transferts culturels : problèmes et problématiques*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : Canada : Enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir, coll. « Le Canada et les Amériques », 2016, p. 10.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ *Ibid.*, p. 10.

³⁹ Consulter à ce sujet Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 1986, 232 p.

œuvres en elles-mêmes. Ainsi, l'identité culturelle liminaire qui peut, en effet, définir la figure de l'écrivaine étatsunienne d'origine hispano-américaine semble être devenue une grille de lecture de récits de fiction produits par cette frange de la littérature des États-Unis.

Il y a donc une superposition entre une expérience biographique légitime qui témoigne d'un positionnement liminaire spécifique dans la littérature étatsunienne et un positionnement littéraire, esthétique, qui relate un processus de transfert culturel, parfois compliqué, ayant pour conséquences de fabriquer des personnages liminaires au sens postulé par Marie Scarpa, c'est-à-dire des individus enfermés « dans une situation d'entre-deux⁴⁰ » dont « l'ambivalence [est ce] qui le[s] caractérise d'une certaine manière le mieux⁴¹ ». Une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire offre l'opportunité d'étudier en profondeur les mécanismes de déploiement du personnage liminaire comme moteur d'un renouvellement identitaire de la société étatsunienne, ce qui rejoint, d'après Imbert, l'essence même du transfert culturel — ce dernier ayant « un lien important avec le fait de vivre une conception nouvelle de la citoyenneté, de celle qui ne se marque pas dans les hymnes nationaux⁴² ». En ce sens, Imbert explique que « les transferts culturels sont évoqués chez nombre d'auteurs contemporains dans leur capacité à générer des angoisses profondes comme des espoirs de mieux-être intenses⁴³ ». Le corpus sélectionné pour la présente recherche doctorale s'inscrit plutôt dans la première possibilité émise par Imbert. Le transfert culturel mis en récit dans les cinq romans que nous étudions illustre les difficultés d'hétérogénéisation des sociétés étatsuniennes représentées littérairement alors que l'existence des objets-livres, incarnant une forme de transfert culturel, souligne les inégalités des parcours littéraires des écrivaines d'origine hispano-américaine. De ce fait, l'adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire ouvre des perspectives qui étudient tant les côtés favorables de celui-ci, à l'instar de l'imaginaire d'acceptation de la conscience métissée suggérée par Anzaldúa⁴⁴ dans le cas des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine, que les côtés défavorables, à savoir la non-appartenance culturelle. C'est ce que précise Victoria Cabrera-Polk : « As harmonious as “*mestiza* consciousness” seems, it could also mean losing connection to one's

⁴⁰ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 3, no 145, 2009, p. 28.

⁴¹ *Idem*.

⁴² Patrick Imbert, « Introduction », *op. cit.*, p. 14.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, *op. cit.*

definitive heritage roots thereby becoming culturally diluted and part of no home whatsoever⁴⁵. » La chercheuse suggère dès lors que, entre le projet esthétique d'une œuvre littéraire théorisé par un écrivain et l'interprétation qui est faite de cette même œuvre littéraire, il y a une différence significative. La proposition identitaire de l'écrivaine *chicana*, qui s'applique aussi aux autres États-Uniennes d'origine hispano-américaine, reste de l'ordre de la théorie, s'éloignant des réalités des expériences individuelles dont la littérature en est un vecteur :

The need for categories and the fear of identity fluidity prevents any form of *mestiza* consciousness. The *mestiza* consciousness is a utopic ideology that once achieved can be liberating; however, the question that then arises is whether the *mestiza* consciousness is only achieved at the price of losing culture and heritage that forms one's identity in the first place⁴⁶.

L'adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire porte ainsi un objectif d'étude global du processus non seulement sur les enjeux qu'il soulève, mais aussi sur sa structure de fonctionnement, ce qui nous permet de contourner l'aspect inattendu pointé par Imbert quand il exprime que « les transferts culturels ont toujours eu lieu et ont toujours lieu dans une certaine imprévisibilité⁴⁷ ». Les œuvres des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine tendent à illustrer des schémas répétitifs, voire redondants, scellant d'avance la destinée des personnages.

Méthodologie d'une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire

Afin de concevoir la nécessité d'une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire, nous allons d'abord analyser la littérature des États-Unis par l'entremise de la théorie bourdieusienne du champ littéraire⁴⁸. Pour comprendre l'implication identitaire du transfert culturel, il nous faut déterminer les limites de ce qui correspond aux termes « littérature étatsunienne ». Gisèle Sapiro décrit le champ littéraire telle une entité qui « appréhende le monde des lettres comme un univers social doté d'une autonomie relative, en ce qu'il est régi par des règles propres, qui renvoient à son histoire et qui déterminent les conditions d'accumulation du capital

⁴⁵ Victoria Cabrera-Polk, « No Home : Addressing the Failure of "Mestiza Consciousness" in Julia Alvarez's *How the García Girls Lost Their Accents* », *Label me Latina/o*, vol. VII, 2017, en ligne, <https://labelmelatin.com/?p=685>, consulté le 13 janvier 2022.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Patrick Imbert, « Introduction », *op. cit.*, p. 13.

⁴⁸ Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, pp. 3-46. Consulter aussi Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Sociologie Libre examen », 1992, 492 p.

spécifique à cet univers⁴⁹ ». Nous allons donc étudier les spécificités du champ littéraire qui se constitue comme celui des États-Unis. Par conséquent, nous allons montrer l'apport des écrivaines d'origine hispano-américaine dans la littérature étatsunienne, lequel crée de nouvelles conceptions identitaires. Francisca Noguerol souligne, à ce propos, que

les limites littéraires sont devenues poreuses dans tous les cas, ce qui a provoqué l'entrée d'*autres* voix dans le canon littéraire. [...] La situation des Cubains en Floride, les *Nuyoricains* à New York ou les Chicanos au Texas explique l'essor des écrivains à mi-chemin entre le monde hispanique et celui anglosaxon⁵⁰.

Par ailleurs, l'analyse du champ de la littérature des États-Unis permet d'illustrer la structure fragmentée qui le caractérise, continuité du fonctionnement de la société étatsunienne. De plus, penser la littérature à partir du cadre conceptuel du champ littéraire remet le positionnement des écrivaines d'origine hispano-américaine au cœur des problématiques identitaires qu'elles soulèvent, notamment celles qui confondent la place de ces écrivaines — aux marges de la littérature des États-Unis — et l'esthétique littéraire qu'elles mettent en œuvre dans leurs textes. Nous allons alors convoquer la théorie barthienne sur la mort de l'auteur⁵¹, ou plutôt sa résistance à disparaître dans le cas de travaux en études littéraires sur les corpus d'écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine. En ce sens, nous apportons comme solution une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire afin d'outrepasser la superposition des réalités du champ de la littérature des États-Unis et celles des œuvres littéraires. Nous faisons d'abord appel aux multiples théories qui composent la recherche sur le concept de transfert culturel, à commencer par Espagne dont l'important travail a façonné les bases des études contemporaines sur le transfert culturel⁵².

⁴⁹ Gisèle Sapiro, « Le champ littéraire. Penser le fait littéraire comme fait social », *Histoire de la recherche contemporaine*, t. X, no 1, 2021, en ligne, [https://journals.openedition.org/hrc/5575#:~:text=Le%20concept%20de%20champ%20litt%C3%A9raire,dans%20certaines%20configurations%20socio%2Dhistoriques.](https://journals.openedition.org/hrc/5575#:~:text=Le%20concept%20de%20champ%20litt%C3%A9raire,dans%20certaines%20configurations%20socio%2Dhistoriques.,), consulté le 5 octobre 2023.

⁵⁰ Nous traduisons : « [...] Los límites literarios se han vuelto porosos en todos los órdenes, lo que ha provocado la entrada de *otras* voces en el canon literario. [...] La situación de los cubanos en Florida, los *nuyoricain* en Nueva York o los chicanos en Texas explica el auge de los autores a medio camino entre el mundo hispano y el anglosajón. » Francisca Noguerol, « Narrar sin fronteras », dans Jesús Montoya Juárez et Ángel Estaban (dir.), *Entre lo local y lo global*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, coll. « Nexos y diferencias », 2008, p. 23. L'autrice souligne.

⁵¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002 [1968], pp. 40-45.

⁵² Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *op. cit.*; Michel Espagne *et al.* « La théorie des transferts culturels appliquée à l'Asie centrale », dans Michel Espagne *et al.* (dir.), *Asie centrale. Transferts culturels le long de la Route de la soie*, Paris, Vendémiaire, 2016, pp. 7-18; Michel Espagne, *L'ambre et le fossile. Transferts germano-russes dans les sciences humaines XIXe-XXe siècles*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2014, 296p.; Michel

Par la suite, il s'agit, à l'aide des recherches de Hans-Jürgen Lüsebrink⁵³, de positionner notre propre proposition conceptuelle dans une perspective qui considère le texte littéraire comme une entité de médiation⁵⁴ s'inscrivant dans un acte individuel⁵⁵, à petite échelle, de transfert culturel non plus incarné par les figures d'écrivaine, mais recentré sur l'apport des œuvres avant tout. Nous ouvrons, de la sorte, la voie à l'analyse de la partie « production » du concept de transfert culturel, nous éloignant de l'aspect « réception » qui est l'embranchement qu'a pris la recherche contemporaine quand elle traite des problématiques de littérature et de transfert culturel⁵⁶. Enfin, pour accomplir ce déplacement de perspective, nous allons développer une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire depuis les trois étapes du processus de celui-ci établies par Walter Moser : 1) le prélèvement; 2) le déplacement; 3) l'insertion⁵⁷. Ainsi, nous considérons méthodologiquement le transfert culturel comme une forme privilégiée de représentation littéraire des figures de personnage liminaire « définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend[,] [en] pren[ant] [...], à la fois, un peu des traits de chacun de ces états⁵⁸ » selon Scarpa. L'œuvre littéraire devient alors le lieu de possibilités culturelles — laquelle souligne donc à la fois la violence de la rencontre culturelle, à la fois son potentiel subversif de survivance.

Espagne, « Des Juifs allemands aux Juifs français : judaïsme et transferts culturels », *Archives juives*, vol. 46, no 2, 2013, pp. 11-29; Michel Espagne, « Du présent vivant au mouvement réel. Marxisme et transfert culturel chez Tran Duc Thao », dans Jocelyn Benoist et Michel Espagne (dir.), *L'itinéraire de Tran Duc Thao. Phénoménologie et transfert culturel*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, pp. 230-247; Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques », 1999, 286 p.; Michel Espagne, « La fonction de la traduction dans les transferts culturels franco-allemands aux XVIII^e et XIX^e siècles. Le problème des traducteurs germanophones », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 3, no 97, 1997, pp. 413-427.

⁵³ Hans-Jürgen Lüsebrink, « Les transferts culturels : théorie, méthodes d'approche, questionnements », dans Pascal Gin et al. (dir.), *Transfert. Exploration d'un champ conceptuel*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2014, en ligne, consulté le 1^{er} avril 2023; Steen Bille Jørgensen et Hans-Jürgen Lüsebrink, *Cultural Transfer Reconsidered. Transnational Perspectives, Translation Processes, Scandinavian and Postcolonial Challenges*, Leiden/ Boston, Brill/Rodopi, 2021, 249 p.

⁵⁴ Consulter à ce sujet Hans-Jürgen Lüsebrink, « Les transferts culturels : théorie, méthodes d'approche, questionnements », *op. cit.*

⁵⁵ Voir Silvia Capanema et al. « Introduction, Oscillations : le métissage et les sciences sociales », dans Michel Molin et al. (dir.), *Du transfert culturel au métissage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, en ligne, <https://books.openedition.org/pur/89350>, consulté le 6 avril 2023.

⁵⁶ Voir à ce sujet Hans-Jürgen Lüsebrink, « Les transferts culturels : théorie, méthodes d'approche, questionnements », *op. cit.*

⁵⁷ Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de “transfert” appliqué au culturel », dans Pascal Gin et al. (dir.), *Transfert. Exploration d'un champ conceptuel*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2014, en ligne, consulté le 1^{er} avril 2023.

⁵⁸ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 28.

L'adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse en étapes

Notre thèse se divise en cinq chapitres distincts. Le premier se concentre à dépeindre le fonctionnement du champ littéraire étatsunien après la Deuxième Guerre mondiale. Il étudie notamment comment se façonne ce dernier afin de pouvoir analyser la place qu'y occupent les écrivaines d'origine hispano-américaine à partir des changements sociaux apportés par le Mouvement pour les droits civiques. Il s'agit ici de comprendre les intrications entre la structure fragmentée de la nation étatsunienne et celle tout autant morcelée de son champ littéraire. Geraldine Stoneham souligne que l'héritage de ces actions militantes, transposé au cœur de la littérature des États-Unis, a permis d'apporter de nouvelles visions : « [...] What constitutes the “American” in the literatures emerging from the United States today is an open and negotiable construct [...] [i]n its complexity of reference, alliances, juxtapositions (for which even the terms “immigration” and “assimilation” are too confining) [...] ⁵⁹. » En ce sens, cela entraîne « une tentative de reconfiguration de l'identité collective ⁶⁰ » à laquelle ont activement participé les écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine.

Les répercussions, provoquées par l'engagement social de la figure de l'écrivaine, prennent la voie d'un biais de lecture des textes de ce corpus à partir de la condition sociale de leurs autrices, oubliant par le fait même leur travail qui est littéraire avant tout. Le deuxième chapitre a donc pour fonction de développer le cheminement intellectuel d'une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire. Afin de pallier la grille de lecture que devient cette pratique d'analyse décrite précédemment, nous proposons de considérer les œuvres des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine comme des représentations de transfert culturel. Il est question ici de proposer une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire en transposant les trois étapes établies par Moser ⁶¹ à partir de sous-étapes qui montrent la spécificité de l'écriture littéraire — notamment l'implication du genre romanesque dans le développement des personnages féminins principaux définis comme étant des petites filles, des adolescentes ou de jeunes femmes.

⁵⁹ Geraldine Stoneham, « U.S. and US : American Literatures of Immigration and Assimilation », dans Deborah L. Madsen (dir.), *Beyond the Borders*, Londres, Pluto Press, 2003, p. 239.

⁶⁰ Anne-Marie Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 2019, p. 351.

⁶¹ Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de “transfert” appliqué au culturel », *op. cit.*

Le troisième chapitre signe le début de l'analyse du corpus par le prisme de l'étape du prélèvement établie par Moser⁶². Nous allons montrer comment se définit le système donateur⁶³ dans les cinq romans sélectionnés pour la présente recherche, entre autre le rôle de l'environnement familial. Celui-ci peut s'apparenter au système duquel provient le prélèvement parce qu'il est, au sein de ces familles déracinées, un pilier des apprentissages culturels effectués par les protagonistes. Il ne s'agit pas de concevoir le système donateur comme la réplique des cultures des pays d'origine des familles représentées. Bien au contraire, nous développons l'idée que ces familles déjà déplacées produisent des savoirs qui leur sont particuliers à cause de leur statut sociétal, notamment dans les représentations de genre dichotomiques — stéréotypées — produites par les figures qui favorisent le transfert culturel. D'abord, nous traitons des personnages féminins qui, selon nous, jouent un rôle capital dans ce processus. Par ailleurs, nous étudions aussi leurs pendants masculins qui incombent à leurs proches des futurs divergents des attentes construites, parfois à la marge, caractérisés par le déplacement. Ensuite, nous étudierons le contenu des savoirs transférés par l'environnement familial, soit les apprentissages déroulés dans le façonnement identitaire des personnages féminins principaux. Enfin, nous allons examiner les réactions de ces derniers face à l'étape du prélèvement, c'est-à-dire les éléments qui seront (ou ne seront pas) déplacés dans la société d'accueil.

Le quatrième chapitre traite de la deuxième étape du processus de transfert culturel, à savoir le déplacement⁶⁴. Dans un premier temps, nous allons caractériser le type de déplacement auquel il est fait référence dans le corpus à l'étude, notamment la problématique de la migration dont les formes mises en scène peuvent varier entraînant des répercussions socioculturelles différentes. Chaque roman permet de repenser ce qu'est un acte migratoire et les conséquences qu'il incombe à chacun des individus concernés. À partir de cette perspective, nous analyserons comment la liminarité⁶⁵ des personnages féminins principaux ne fait que s'accroître : pourquoi ils ne peuvent s'en affranchir. Dans un deuxième temps, nous allons montrer ce qu'apporte l'écriture littéraire au récit du déplacement. En effet, il s'agit d'illustrer la spécificité d'une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire pour narrer le processus engendré par celui-ci. L'écriture

⁶² *Idem.*

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de "transfert" appliqué au culturel », *op. cit.*

⁶⁵ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*

littéraire dévoile les intrications, les complexités, qu'elle peut créer par rapport au déplacement, entre autre des décalages temporels transformant des migrations géographiques en migrations symboliques. La position liminaire des protagonistes se compose, dès lors, de multiples facettes dans des temporalités parfois se croisant au sein d'une même réalité. Dans un troisième temps, nous allons précisément examiner l'implication des problématiques linguistiques liées au déplacement symbolique. Il est question de souligner comment la narration en elle-même participe aussi à une sorte de transfert culturel. La langue, balançant entre l'anglais et l'espagnol, fait le pont entre les systèmes donateur et receveur⁶⁶, système qui doit intégrer l'élément culturel prélevé, tant dans la représentation littéraire que dans la narration. Elle est le fruit de traductions socioculturelles. Nous allons, de ce fait, étudier la langue utilisée comme un matériau permettant le transfert culturel.

Le cinquième chapitre s'attarde à analyser la dernière étape identifiée par Moser, à savoir l'insertion⁶⁷. Il s'agit, d'abord, de délimiter dans quelle culture doit se compléter le transfert culturel. Dans le cas du corpus choisi pour la présente recherche, la nation représentée comme étant celle qui accueille les protagonistes à la suite d'un déplacement migratoire, ce sont bien les États-Unis. Nous allons donc décortiquer la manière dont s'effectue l'insertion culturelle dans ces circonstances, notamment les caractéristiques sociétales de l'entité incarnée par le système receveur. Nous examinerons ainsi les éléments telle la répartition des quartiers dans lesquels évoluent les personnages féminins principaux. À partir de ces constats initiaux, nous allons montrer les relations sociales entretenues entre les protagonistes perpétrant l'insertion des éléments culturels et les populations ayant déjà investi les lieux, notamment la cohabitation parfois difficile entre des communautés culturelles qui luttent pour s'imposer d'une manière ou d'une autre. C'est le moment où les petites filles, adolescentes et jeunes femmes, en tant qu'héroïnes, subissent un rejet du monde extérieur à l'environnement familial. Puis, nous analyserons les possibilités énoncées dans les textes littéraires pour achever le processus de transfert culturel mis à mal par les contacts intercommunautaires : quelles sont les voies permettant de clore un transfert culturel bordé d'embûches? Nous présenterons finalement les résultats des transferts culturels illustrés dans les romans composant le corpus.

⁶⁶ Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de “transfert” appliqué au culturel », *op. cit.*

⁶⁷ *Idem.*

La présente thèse possède ainsi deux chapitres théoriques expliquant le cheminement intellectuel qui entoure cette recherche : d'abord, le choix du cas particulier des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine et les problématiques leur correspondant; puis, une possibilité conceptuelle renouvelée à partir du transfert culturel qui permet de nouvelles interprétations des œuvres d'écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine. Les trois derniers chapitres mettent donc en application la proposition d'une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire. Ils illustrent, de cette façon, l'intérêt intellectuel de lire des textes littéraires depuis une perspective liée au transfert culturel, mais aussi de tenir compte des spécificités du matériel littéraire dans la définition du concept étudié.

CHAPITRE 1

LE CHAMP LITTÉRAIRE ET L'IDENTITÉ NATIONALE

I've already been through this. When I was born, on my birth certificate, there was only two options to describe what I was. I was either Afro-American or Caucasian. Now, clearly, I wasn't Afro-American, so I was white by default. [...] And then they changed it. They added a third box, so now, it was "other", [...]. And I was "other" for a long time, and then they changed it to Hispanic when I came out of the first grade, and I was cool with that. But then my buddy Albert was like, "Dude, we're not Hispanic, bro, we're Chicano [sic]." [...] [Suddenly] we were Mexican-American. [...] All [...] different people got together, the Puerto Ricans, Dominicans, Cubans, Mexicans, Salvadorians, and the majority of the Spanish-speaking countries, and they finally agreed on one word, and that word was Latino.

— Mr. Iglesias

Au sein de ce chapitre, il est question d'analyser le fonctionnement de la littérature des États-Unis, depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, envers les écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine afin d'illustrer les mécanismes spécifiques qui peuvent s'en dégager. Pour ce faire, nous convoquons la théorie bourdieusienne⁶⁸ de champ littéraire laquelle considère que les confrontations symboliques, esthétiques ou autres sont centrales dans le maintien, voire l'essor, d'une littérature : « Champ de forces, le monde des lettres est aussi un champ de luttes⁶⁹. » En ce sens, nous allons explorer les liens tissés entre l'entité théorique que forme le champ littéraire et la question de l'appartenance nationale, qui en est une sorte de délimitation, dans le but de souligner

⁶⁸ Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *op. cit.*. Consulter aussi Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*

⁶⁹ Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Repères », 2014, p. 25.

les convergences ou les divergences surgissant en son sein, lesquelles peuvent instituer des différences notamment dans la conception de l'identité collective.

D'après Sapiro, « la théorie des champs part du principe que la littérature n'est pas une activité indéterminée socialement⁷⁰ » puisque celle-ci possède « ses lois propres, ses enjeux spécifiques, ses principes de consécration, lesquels sont relativement autonomes par rapport aux contraintes externes⁷¹ ». De ce fait, selon Paul Aron et Alain Viala, la sociologie du champ littéraire « repose sur l'idée que les pratiques littéraires peuvent, en certaines situations historiques, se constituer en un ensemble cohérent et largement doté d'autonomie (quoique celle-ci soit toujours relative)⁷² ». Par conséquent, « les choix esthétiques [effectués] sont corrélatifs des positions qu'occupent les auteurs dans le champ⁷³ ». Le fil conducteur de l'existence même du champ littéraire se tisse donc à travers les « tension[s] entre forces d'autonomie et forces d'hétéronomie, auxquelles doivent résister ceux qui défendent l'autonomie du jugement esthétique par rapport aux contraintes extralittéraires, éthico-politiques ou économiques⁷⁴ ». Dans cette perspective, la compréhension du fonctionnement du champ littéraire étatsunien permet d'appréhender la place qu'y occupent les écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi, nous pourrions étudier certains liens entretenus entre ce que Bourdieu nomme les « agents⁷⁵ » du champ, à savoir les multiples acteurs qui participent à la perpétuation de ce dernier, et les écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine.

1.1 Le champ littéraire et ses contours

Pierre Bourdieu conçoit le champ littéraire comme « un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle, selon la position qu'ils y occupent [...], en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces⁷⁶ », c'est-à-dire qu'il pense le champ littéraire en termes d'évolution. Ce dernier n'est pas

⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁷¹ *Idem.*

⁷² Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2006, p. 105.

⁷³ Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁵ Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *op. cit.*, p. 4.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 3.

invariable tant dans son aspect historique que dans son aspect géographique : c'est ce qui le rend si caractéristique au fil du temps en fonction des délimitations qui lui sont attribuées. Cependant, tous les acteurs du champ littéraire sont héritiers de l'évolution de celui-ci. L'histoire de ce dernier étant irrévocable, les conséquences des divers positionnements de chacun des agents du champ s'additionnent : « L'histoire du champ est réellement irréversible; et les produits de cette histoire relativement autonome présentent une forme de *cumulativité*⁷⁷. » Nous pouvons donc souligner que le champ littéraire possède des composantes synchroniques tout autant que diachroniques. Selon Bourdieu, il n'existe, en fait, que parce qu'il est traversé par des luttes, une véritable course à la consécration d'un écrivain, d'une œuvre, d'un genre ou d'un courant esthétique. Quatre capitaux sont identifiés (économique, culturel, symbolique et social⁷⁸) qui fonctionnent simultanément, pouvant même se cumuler. Il ne s'agit pas de catégories hermétiques, ce qui fait que ces tensions se superposent, s'entrecroisent, voire entrent en concurrence. De ce fait, le champ littéraire est traversé par des déplacements de frontières conceptuelles établies en son sein dans le but de les maintenir intactes, de les éliminer ou simplement de les repenser. Bourdieu explique que

c'est la lutte entre les tenants et les prétendants qui fait l'histoire du champ : le vieillissement des auteurs, des écoles ou des œuvres est le résultat du combat entre ceux qui ont *fait date* et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à défendre et à conserver⁷⁹.

Les relations du champ littéraire sont complexes, ne se limitant pas qu'à des dichotomies de domination ou de subordination. Certaines tendent plutôt vers la complémentarité, voire l'antagonisme. Des actes de résistance ou d'(auto-)exclusion participent alors eux aussi à l'existence du champ littéraire ainsi qu'au positionnement d'un agent dans celui-ci. Bourdieu suggère enfin que l'évolution d'un écrivain ou d'une œuvre dépend de deux mouvements : l'un interne; l'autre externe. Le premier reflète les luttes qui renouvellent le champ, c'est-à-dire les affrontements entre écoles, courants, genres ou autres; le deuxième concerne le lectorat qui, avec le temps, se transforme — façonnant soit la consécration d'un écrivain et de son œuvre, soit l'oubli de ce dernier à travers sa pratique de lecture :

⁷⁷ *Ibid.*, p. 25. L'auteur souligne.

⁷⁸ Voir le tableau « Le champ de production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social ». *Ibid.*, p. 10.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 23. L'auteur souligne.

Le vieillissement social de l'œuvre d'art, la transformation insensible qui la pousse vers le déclassé ou le classique, est le produit de la rencontre d'un mouvement interne, lié aux luttes dans le champ, qui incitent à produire des œuvres différentes, et d'un mouvement externe, lié au changement social du public, qui sanctionne, et redouble, en la rendant visible de tous, la perte de rareté⁸⁰.

Bourdieu propose trois volets d'étude à cette évolution : 1) analyser les rapports entre le champ littéraire et le champ de pouvoir, celui-ci englobé par celui-là; 2) analyser les différents agents structurant le champ littéraire en lui-même; 3) analyser les habitus de chacun de ces derniers afin de comprendre la position qu'ils occupent à l'intérieur du champ et leur processus de pérennisation si tel est le cas⁸¹. Pour Sapiro, la théorie du champ littéraire a l'avantage de réunir deux entités analytiques divergentes — à savoir « l'analyse interne [qui] se focalise sur le déchiffrement, plutôt que sur l'acte créateur⁸² », et « l'analyse externe [qui] tend à réduire les œuvres à leurs conditions de production et de réception⁸³ ». Malgré l'apparente opposition qui construit les analyses interne et externe — puisque la première « s'intéresse à la structure des œuvres, [tandis que la deuxième] insiste plutôt sur leur fonction sociale⁸⁴ » —, Sapiro précise que « le concept de champ vise à articuler les deux, en prenant en compte les médiations entre ces deux ordres de phénomènes, pour comprendre les modes de production et de diffusion des œuvres⁸⁵ ». L'unité délimitant le champ littéraire, celle qui permet d'engendrer une correspondance entre les analyses interne et externe, s'assimile généralement à la définition de nation laquelle s'inscrit en tant que possibilité de lecture du fonctionnement du champ littéraire.

1.2 L'appartenance nationale et le champ littéraire

Joseph Jurt explique que la formation d'« un champ littéraire s'amorce dès qu'il y a littérature, à savoir une production de textes à visée esthétique qui apparaît [...] avec la notion de l'auteur qui signe son œuvre⁸⁶ ». En ce sens, l'appartenance nationale n'est pas un critère de configuration structurelle du champ littéraire. Elle ne fait pas partie de ce que Jurt nomme les « invariants

⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁸¹ *Ibid.*, p. 4.

⁸² Gisèle Sapiro, « Le champ littéraire. Penser le fait littéraire comme fait social », *op. cit.*

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ Joseph Jurt, « La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature », dans Bart Keunen et Bart Eeckhout (dir.), *Literature and Society : The Function of Literary Sociology in Comparative Literature*, Bruxelles, P. I. E.-Peter Lang S.A., 2001, pp. 43-55, en ligne, <https://d-nb.info/1116298295/34>, consulté le 10 octobre 2023.

(formels)⁸⁷ » qu'il est possible d'identifier dans la composition commune à tous les champs, c'est-à-dire des caractéristiques partagées qui définissent ces derniers de façon à ce que nous puissions considérer d'abord qu'il y ait un champ, mais qui, parallèlement dans chacun d'entre eux, évoluent à partir de spécificités les rendant uniques : « Si l'on reconnaît l'existence d'invariants, de traits structurellement équivalents sinon identiques, on reconnaît que le champ littéraire est un champ comme un autre, [...]. Mais tous les traits structurels invariants revêtent dans le champ littéraire une forme spécifique⁸⁸. » Selon Sapiro, la question de la division nationale est problématique en soi pour analyser les modes opératoires d'un champ littéraire puisque celle-ci est sujette à des transformations : « Les frontières des champs ont trait à la division du travail et aux frontières géographiques, mais ces frontières ne sont pas données, elles évoluent dans le temps, et sont constamment remises en cause⁸⁹. » C'est donc un cadre d'étude qu'il faut constamment délimiter, qui n'est pas prédéterminé. Sapiro souligne que « le phénomène de nationalisation⁹⁰ » est surtout construit par l'entremise des États qui

ont joué un rôle significatif dans cette compétition en mettant en place des mesures protectionnistes pour les entreprises nationales et les professions organisées, et en favorisant la production culturelle nationale par des politiques d'aide à la création et à la diffusion à l'étranger⁹¹.

En ce sens, chaque nation possède un système littéraire qui lui est propre, ce qui ne signifie pas qu'elle n'a pas de liens avec d'autres systèmes littéraires — notamment parce que certaines nations partagent une langue commune⁹². Cependant, l'État a un pouvoir considérable, celui « de produire les identités légitimes⁹³ » des individus qu'il a à sa charge à travers les institutions qu'il met en place, lesquelles vont construire ceux-ci tout au long de leur existence. Sapiro explique ainsi que

l'école en est le principal instrument [parce qu'] elle a pour fonction non seulement de façonner les identités des sujets mais aussi de leur inculquer le sens de la légitimité culturelle qui définit les “*insiders*” et les “*outsiders*” [...], de même que la hiérarchie

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Gisèle Sapiro, « Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 5, no 200, 2013, p. 71.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁹¹ *Ibid.*, p. 74.

⁹² Voir Joseph Jurt, « La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature », *op. cit.*

⁹³ Gisèle Sapiro, « Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *op. cit.*, p. 75.

sociale entre les groupes (par exemple, à travers la hiérarchie des dialectes et des accents, ou celle des ethnies), le groupe dominant ayant toujours la faculté d'universaliser ses attributs particuliers⁹⁴.

De ce fait, dans un monde découpé en nations⁹⁵, il faut considérer le champ littéraire national non pas tant pour perpétuer une grille de lecture que pour observer les inégalités entre les champs littéraires nationaux. Pour des raisons diverses (existence plus longue dans le temps, domination linguistique, colonisation, etc.), certains d'entre eux exercent une influence importante dans le fonctionnement d'autres, voire dans leur survie ou dans leur existence même. L'idée de nation contemporaine est sous-tendue par le principe de communauté dont chaque composante qui la structure est liée avec les autres par une culture, une langue, des événements historiques partagés, légitimés par tous types de discours. C'est ce qu'explique Anne-Marie Thiesse en écrivant que « la nation moderne [...] est un corps politique établi sur une communauté culturelle[,] [lequel] n'a de stabilité et d'efficience que si le sentiment d'appartenance à la communauté culturelle, c'est-à-dire l'identité nationale, est solidement ancré dans les individus qui la composent⁹⁶ ». Thiesse suggère ainsi que la littérature est un des pans de la société qui contribue à délimiter les contours de la communauté nationale tant dans le contenu intellectuel produit que dans le système institutionnel qui assure le transfert des savoirs, favorisant la perpétuation de symboles à travers des figures d'auteurs ou d'œuvres considérées comme majeures pour la culture concernée. En ce sens, selon Thiesse, la littérature, dont le roman en est le moteur contemporain, lie à la fois le récit individuel et le collectif à travers des réalités mises en fiction :

La littérature, notamment par l'expansion du genre romanesque, permet à chacun de se représenter la psychè et la vie des autres membres de la communauté, de problématiser et analyser les nouveaux rapports unissant les individus de la société de classes, de participer à un "commerce de société". Une sociabilité fictive amplifie et consolide la sociabilité réelle, tant au niveau des écrivains qu'à celui des lectorats⁹⁷.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ Voir à ce sujet Anne-Laure Amilhat Szary qui explique que la notion contemporaine de nation est généralement associée à la signature des traités de Westphalie : « On a coutume de dire que les frontières au sens de limites internationales ont été portées sur les fonts baptismaux en 1648, date de signature des traités de Westphalie. [...] Si les traités signés lors de ce premier congrès international n'ont pas garanti la paix en Europe, ils ont toutefois fondé l'idée d'État-nation territorial et inventé la frontière comme convention pour le matérialiser ». Anne-Laure Amilhat Szary, *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Hors collection », 2015, p. 16.

⁹⁶ Anne-Marie Thiesse, « Communautés imaginées et littératures », *Romantisme*, vol. 1, no 143, 2009, p.62.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 64.

La multiplicité discursive qui caractérise le regroupement en nation permet dès lors de constituer celle-ci comme une forme de récit de fiction. C'est ce qu'explique conséquemment Benedict Anderson dans son ouvrage *Imagined Communities*⁹⁸ : « It is an imagined political community — and imagined as both inherently limited and sovereign⁹⁹. » La nation se définit donc comme une construction sociopolitique, une véritable création qui homogénéise une certaine culture et ses membres en une image de communion¹⁰⁰. Loin de discréditer la valeur du découpage en diverses nations, Anderson propose le terme « imaginé » pour qualifier la communauté nationale à l'instar d'un récit littéraire, soutenant ainsi qu'il existe des processus de réflexion qui structurent des points de convergence entre les différents individus la composant. Il ne faut pas, de ce fait, la considérer comme un fait de réalité, mais plutôt comme une perception partagée d'imaginaires :

In this way he implies that “true” communities exist which can be advantageously juxtaposed to nations. In fact, all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined. Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined¹⁰¹.

C'est également l'instauration d'institutions promulguant des caractéristiques communes préalablement établies. En ce sens, le développement communautaire n'est pas aussi simpliste qu'il n'y paraît de prime abord, n'existant que pour élaborer un partage culturel entre individus. Il est en plus, et surtout, le moteur d'exclusion de ceux qui ne correspondent pas aux critères retenus pour se forger en communauté. C'est un véritable lieu d'inégalités et d'exploitation comme le montre Anderson :

Finally, it is imagined as a *community*, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings.¹⁰²

⁹⁸ Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/ New York, Verso, 1991 [1983], 224 p.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁰ Nous traduisons : « image of [...] communion ». *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 7. L'auteur souligne.

Dans le cas des États-Unis, l'expansion frontalière est concomitante à la formation de la communauté nationale¹⁰³. Elle a la particularité d'avoir, très tôt dans son histoire, défini ses contours autour de l'ethnicité des individus qui y participent, associant cette dernière au procédé de démocratisation du territoire. Des historiens comme Frederick Jackson Turner ont favorisé l'idée que l'avenir des États-Unis s'est joué dans le repoussement des limites géographiques, transformant en héros les descendants des WASP, *White Anglo-Saxon Protestant*, alors même que leurs actions correspondaient à des génocides ponctuels des populations locales, à de la mise en esclavage ainsi qu'à du vol de terres exploitables : « [Anglo Americans'] view of the country's growth was perhaps best captured by historian Frederick Jackson Turner, who saw in the conquest of the frontier the essence of North American democracy, individualism, and progress¹⁰⁴. » Toute autre contribution culturelle d'une communauté non WASP a été oubliée, voire effacée, du récit national étatsunien. Il ne reste plus que des figures masculines historiques majoritairement issues d'une colonisation anglosaxonne plus ou moins lointaine pour certains de ces derniers. C'est ce que résume Juan Gonzalez :

Turner, however, focused exclusively on how European settlers confronted Native Americans and a virgin land. His analysis mentioned nothing of Mexicans and other Latin Americans encountered on the frontier, either as settlers or immigrant laborers, or of their contribution to shaping our national character¹⁰⁵.

Au prisme de cette sélection du récit national, il s'agit d'oublier la violence qu'entraîne l'établissement de frontières toujours plus loin, fractionnant aussi l'Histoire des États-Unis au gré des conquêtes géographiques. De ce fait, l'homogénéisation de la construction de la nation passe inévitablement par la marginalisation des communautés vaincues : « Moreover, this view of the frontier as a democratizing element obscures how western expansion permitted violence to flourish against outsiders as a solution to political problems¹⁰⁶. » Ainsi, le champ littéraire national des États-Unis comporte des traces du récit d'exclusion qu'est le façonnement des groupes en nation. Bien que — dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle — les États-Unis aient acquis une influence importante sur les plans économiques, militaires et politiques à l'échelle internationale, le

¹⁰³ Voir à ce sujet Todd Miller, *Empire of Borders : The Expansion of the US Border around the World*, op. cit.

¹⁰⁴ Juan Gonzalez, *Harvest of Empire. A History of Latinos in America*, New York, Penguin Books, 2000, p. 55.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁶ *Idem.*

fonctionnement interne de cette nation reste intrinsèquement structuré en multiples communautés. Son champ littéraire participe alors à le reproduire.

Si les années 1930 caractérisent les débuts de la reconnaissance internationale pour la littérature étatsunienne — notamment par l’octroi, à Sinclair Lewis, en 1930 du premier prix Nobel décerné à un écrivain provenant d’un pays du continent américain —, ce n’est pourtant qu’après la Deuxième Guerre mondiale, parallèlement à son ascension économique, que le paysage littéraire des États-Unis s’exporte à un niveau international en produisant plusieurs œuvres qui font désormais référence dans la littérature mondiale : « Certainly, American literature attained a new maturity and a rich diversity in the 1920s and ’30s, and significant works by several major figures from those decades were published after 1945¹⁰⁷. » De nouvelles esthétiques apparaissent, modifiant en profondeur le champ littéraire étatsunien : « With impressive new novelists, poets, and playwrights emerging after the war, there was a gradual changing of the guard¹⁰⁸. » Par ailleurs, les revendications sociales des 1955-1970 donnent naissance à une prolifération d’œuvres littéraires contestant le discours historique homogénéisant de la construction des États-Unis en tant que nation, lequel passe sous silence l’existence même des communautés non WASP. Christopher Douglas explique qu’une partie de la littérature étatsunienne, provenant de ces dernières, questionne la légitimité des figures d’écrivain étatsunien reconnues jusqu’à présent (inter)nationalement :

[...] Begun largely after 1965 as a reaction to both the successes and the limitations of the Civil Rights Movement, [it] consisted of novels, poetry, and plays that questioned the implied superiority of white culture, and which suggested that people of color should embrace their own enduring cultural traditions¹⁰⁹.

Le champ littéraire des États-Unis subit dès lors des transformations, mettant au jour la transposition des discriminations à l’échelle sociale en son propre sein. Il illustre des dissensions relevant de l’héritage identitaire binaire étatsunien. Paul Lauter souligne ainsi qu’une majorité

¹⁰⁷ Adam Augustyn, *American Literature From 1945 Through Today*, New York, Rosen Educational Services, 2011, p. 21.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Christopher Douglas, « “All in the Family”. Ancestral Voices and Ancestral Gods in 1970s Multiculturalism », dans Kirk Curnutt (dir.), *American Literature in Transition, 1970-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 72.

silencieuse le compose, cachée par des figures d'écrivain érigées en « monument » littéraire devenues « grand public » telles que « Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville, James, Eliot, Hemingway, Faulkner [et] Bellow¹¹⁰ » :

We speak of the “mainstream”, implying the existence of other work, minor rills and branches. [...] Others — writers of color, most women writers, “regional” or “ethnic” writers — might [...] be assimilated into the mainstream, though probably would continue to serve as tributaries, interesting and often sparkling but, finally, less important¹¹¹.

Le champ littéraire étatsunien contemporain s'inscrit ainsi dans un mouvement de postmodernité, tel que défini par Jean-François Lyotard comme un questionnement ayant lieu « sur la validité des institutions qui régissent le lien social [et qui] demandent à être légitimées¹¹² ». Par conséquent, il est possible d'observer le façonnement de nouvelles perspectives dans le champ de la littérature étatsunienne, dont la multiplication de revendications identitaires en est un aspect. Celles-ci deviennent alors à la fois le symptôme des problématiques d'exclusion ayant cours dans le champ littéraire, à la fois le signe d'une partition toujours croissante de ce dernier. C'est donc le principe d'appartenance nationale, ce qu'il signifie à partir des années 1950, que nous retrouvons mis en cause par des écrivains de façon d'abord individuelle, puis collective.

1.3 Le champ littéraire des États-Unis : une structure en fragments

Les États-Unis sont souvent identifiés comme une terre d'immigrants¹¹³ par le biais de la métaphore du *melting pot*, définie par le principe d'interactions entre différentes communautés ethniques ou culturelles à la suite d'actes migratoires : « [...] The melting pot metaphor (like the Statue of Liberty) refers to processes of immigration, relations of ethnic diversity, and notions of national identity and purpose¹¹⁴. » La nation étatsunienne s'est construite autour de l'assignation

¹¹⁰ Paul Lauter, « The Literatures of America : A Comparative Disciplines », dans A. LaVonne Brown Ruoff et Jerry W. Ward Jr. (dir.), *Redefining American Literary History*, New York, The Modern Language Association of America, 1990, p. 9.

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 7.

¹¹³ Nous traduisons : « as a land of immigrants ». Yasmeen Abu-Laban et Victoria Lamont, « Crossing Borders : Interdisciplinarity, Immigration and the Melting Pot in the American Cultural Imaginary », *Canadian Review of American Studies/ Revue canadienne d'études américaines*, vol. 27, no 2, 1997, p. 39.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

identitaire des multiples vagues migratoires. L'imaginaire du *melting pot* a peu de références dans la pratique quotidienne puisqu'il est possible de constater la pérennisation d'une certaine ghettoïsation géographique de chacune des communautés débarquées en sol étatsunien¹¹⁵. Le *melting pot* se définit plutôt de manière emblématique sans réelle diversification communautaire. Han Victor Lu explique qu'il ne concerne, aux États-Unis, que les populations d'ascendance européenne entre elles, rarement d'autres cultures, les unions et les mariages intercommunautaires étant exceptionnels sinon l'expression d'un tabou sociétal : « Même après l'abrogation des lois interdisant le mariage mixte en 1967, les unions entre Américains d'origine européenne et Américains d'origine extra-européenne restent minoritaires et sont l'objet de fantasmes et de tabous¹¹⁶. » De ce fait, le *melting pot* est surtout un symbole de cohésion nationale dans un pays où une multiplicité de cultures se sont croisées au fil du temps :

The meaning of the melting pot is never as clear as its ubiquitous circulation leads many to assume. This is precisely what made the melting pot workable as a national symbol : it could be deployed in a wide range of arenas, serving various political agendas, while still retaining the semblance of a coherent and distinct meaning¹¹⁷.

En ce sens, d'un point de vue historique, les États-Unis sont définitivement une terre d'immigration où chaque vague est accueillie différemment : parfois, elle est bien intégrée à la société angloprotestante; d'autres fois, elle est mal assimilée pendant plusieurs générations comme la communauté irlandaise. Puis, d'un point de vue politique, ils sont aussi une terre de colonisation pour les Premières Nations dans un premier temps, pour les *Chicanos* dans un deuxième temps — deux populations qui n'ont traversé aucune frontière puisque c'est plutôt cette dernière qui les a traversées. Enfin, d'un point de vue social, ils sont, en plus, une terre d'esclavage par le biais de la déportation d'Africains ou encore d'Amérindiens, voire de *Chicanos*, réduits au travail forcé. Ainsi,

¹¹⁵ Voir à ce sujet Anthony W. Schuman, « “Ghetto” : un mot et son US/age au XX^e siècle », dans Jean-Charles Depaule, *Les mots de la stigmatisation urbaine*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme/ Éditions UNESCO, coll. « Les mots de la ville », 2017, pp. 40-55. Consulter aussi Loïc Wacquant, « “Une ville noire dans la blanche”. Le ghetto étatsunien revisité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 5, no 160, 2005, pp. 22-31.

¹¹⁶ Han Victor Lu, « “Melting Pot” et métissage. Les femmes et le tabou de la miscégenation aux États-Unis », *L'Homme & la société*, vol. 1, no 191, 2014, p. 115. Par « Américains », Lu entend « Étatsuniens ». Il reprend aussi le terme « extra-européen » à partir de l'ouvrage de Edward W. Said, *Freud et le monde extra-européen*, Carleton-sur-Mer, Le Serpent à plumes, coll. « Essais/ Documents », 2004, 120 p.

¹¹⁷ Yasmine Abu-Laban et Victoria Lamont, « Crossing Borders : Interdisciplinarity, Immigration and the Melting Pot in the American Cultural Imaginary », *op. cit.*, p. 39.

le *melting pot* est une construction discursive qui cache une diversité de réalités bien souvent issues d'événements violents :

For many Americans of whatever national origin, their relation to the United States, whether it is a story of arrival or a story of conquest, is a traumatic one, certainly not the smooth transition into American Dream narrative that too many elementary school history books still describe as a fundamental sequel to the equally problematic myth of a melting pot initiation¹¹⁸.

En analysant l'évolution des quartiers (sub)urbains — voire de certaines campagnes —, ce sont clairement des ghettos ethniques qui caractérisent la répartition sociale des individus en communautés aux États-Unis. De manière plus générale, Loïc Wacquant insiste sur « la spécificité de la ghettoïsation comme type exclusif de clôture¹¹⁹ ». Pour lui, le ghetto est avant tout une construction spatiale qui « émerge par la *double assignation d'une catégorie à un territoire et d'un territoire à une catégorie* et, de ce fait, [qui] entend contenir le spectre complet des classes sociales qui composent le groupe confiné¹²⁰ ». Carolina Ferrer et Roxane Maiorana soulignent en ce sens que, spécifiquement aux États-Unis, « les ghettos ont été formés pour séparer physiquement la population étatsunienne noire de la blanche¹²¹ ». Plusieurs sont d'ailleurs devenus célèbres, tels que Harlem, pour leur foisonnement culturel distinctif. Nous pensons par exemple au Harlem Renaissance des années 1920-1930 qui a donné lieu à des œuvres musicales, littéraires, etc. qui ont marqué leur époque ainsi que celles qui lui succèdent¹²². Yossra Hamouda précise cependant que le dispositif d'enfermement résultant d'un processus de ghettoïsation ne peut pas qu'être géographique, notamment quand les identités s'entrecroisent au sein d'une pluralité de groupes minoritaires. C'est ce qu'il nomme des ghettos conceptuels : « [They] are closed isolated communities based on one or more prioritized aspect of the individuals' identities, for example :

¹¹⁸ Debra A. Castillo, *Redreaming America. Toward a Bilingual American Culture*, Albany, SUNY Press, coll. « Latin American and Iberian Thought and Culture », 2004, p. 12.

¹¹⁹ Loïc Wacquant, « Repenser le ghetto. Du sens commun au concept sociologique », *Idées économiques et sociales*, vol. 1, no 167, 2012, p. 15.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 21. L'auteur souligne.

¹²¹ Carolina Ferrer et Roxane Maiorana, « Les écrivaines dans les littératures mineures des États-Unis : du *melting pot* à la ghettoïsation », *Pontos de Interrogação*, vol. 9, no 2, 2019, p. 151. Consulter aussi Ahou Bakr Moreau, « Des zones de non droits aux États-Unis : le ghetto noir-américain. Historique et état des lieux », *Cahiers de sociologie économique et culturelle*, no 33, 2000, pp. 39-53.

¹²² Voir entre autre Rachel Farebrother et Miriam Thaggert, *A History of the Harlem Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, 432 p. Voir aussi Cherehe Sherrard-Johnson, *A Companion to the Harlem Renaissance*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2015, 484 p.

LGBT, Muslims in Europe, African-Americans in The United States and immigrants¹²³ ». Aucune délimitation géographique n'est établie entre un ghetto conceptuel et le reste de la société à laquelle il est censé appartenir. Il s'agit surtout d'un isolement.

En ce sens, une communauté ne se structure pas forcément en ghetto alors que l'inverse est toujours vrai. La définition de ghetto conceptuel sert à réfléchir, en fait, à comment une communauté se ghettoïse sans que cette dernière soit marginalisée physiquement. Selon Hamouda, cette tendance est spécifique à la mondialisation : « A society where it is possible to live physically close while having limited social interactions with those having different identities, or where one can have tight relationships with people physically far while away¹²⁴. » Ces nouvelles structures en nombre continuellement grandissant favorisent ainsi l'installation de séparations diverses entre les différentes instances de la société. Gonzalez donne en exemple la constitution de quartiers portoricains dans la ville de Philadelphie qui vont se localiser précisément entre les quartiers des communautés blanche et noire — des « buffer zones¹²⁵ » —, proposant à la fois une troisième possibilité de catégorisation tout en étant contraint de prendre quand même la forme d'un ghetto : « In Philadelphia, for instance, the Puerto Rican community evolved into a narrow north-south corridor on either side of Fifth Street, which ran almost the entire length of the city, separating the white eastern neighborhoods of town from the black western ones¹²⁶. » Plusieurs communautés vont provoquer ce genre de paradoxe. Gonzalez souligne cette problématique par l'entremise des cas des Étatsuniens d'ascendance mexicaine et des Portoricains, laquelle pourrait aussi s'étendre — selon nous — à d'autres groupes comme les Premières Nations ou encore les Hawaïens : « They are both native-born and immigrants, pioneers and aliens, patriots and rebels; no matter how far back some may trace their ancestry on our soil, they are still battling to emerge from the obscure margins of official U. S. history, still clamoring to be fully recognized and understood¹²⁷. » La structure fragmentée en communautés de la société étatsunienne se répercute jusque dans le fonctionnement du champ littéraire.

¹²³ Yossra Hamouda, « When Subcultures Turn into Ghettos : The Conceptual Ghetto and Oppression », *Sociology and Anthropology*, vol. 5, no 8, 2017, p. 577.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 578.

¹²⁵ Juan Gonzalez, *Harvest of Empire. A History of Latinos in America*, *op. cit.*, p. 92.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 97.

En ce sens, il n'existe pas une homogénéisation de la littérature des États-Unis, celle-ci étant façonnée par des tensions dont la problématique des divisions communautaires en est un élément essentiel. Dans *Critique et clinique*¹²⁸, Gilles Deleuze se questionne à savoir si « la littérature américaine n'est [...] pas mineure par excellence, en tant que l'Amérique prétend fédérer les minorités les plus diverses, "Nation fourmillante de nations"¹²⁹ ». D'après nos recherches, toute la littérature des États-Unis ne peut être définie comme mineure puisqu'elle est l'un des centres importants de production de la recherche¹³⁰ et de la création¹³¹ ainsi que de la diffusion des travaux de chacune de ces activités. Elle ne dépend d'aucune structure extra-/ internationale. L'anglais se positionne comme langue majoritaire sans concurrence réelle, même avec l'espagnol qui est deuxième langue la plus parlée dans le pays¹³².

Debra A. Castillo affirme, de manière générale, que le statut de citoyen aux États-Unis n'est pas le même pour tous : « It is worth underlining that while — stereotypically — we're all immigrants (except for the Native Americans [...]), some immigrants are clearly more "American" than others (and, strangely enough, Native Americans seem the most "foreign" of all¹³³. » De façon semblable, au sein du champ littéraire étatsunien, il est possible de constater un nombre important de sous-ensembles littéraires qualifiés de « mineurs ». Dans l'article « Les écrivaines dans les littératures mineures des États-Unis : du *melting pot* à la ghettoïisation¹³⁴ », Ferrer et Maiorana produisent une analyse criticométrique sur la composition de la littérature des États-Unis en interrogeant la plus importante base de données en études littéraires, MLAIB¹³⁵. La criticométrie, fondée par Carolina

¹²⁸ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, 187 p. Dans ce texte, l'auteur utilise le terme « Amérique » et ses dérivés pour décrire ce qui a trait aux États-Unis, éliminant dès lors la distinction avec le continent.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹³⁰ Voir à ce sujet Carolina Ferrer, « Les études littéraires à l'ère de la mondialisation : traces et trajets au prisme des nouveaux observables numériques », *Zizanie*, vol. 2, no 1, 2018, pp. -76-101.

¹³¹ Voir concernant la production littéraire étatsunienne et son rapport aux autres littératures nationales, notamment en traduction, Lila Azam Zanganeh, « Les États-Unis traduisent encore trop peu les livres », *Le Monde*, 2008, en ligne, https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/10/09/les-etats-unis-traduisent-encore-trop-peu-de-livres_1104829_3260.html, consulté le 28 octobre 2023.

¹³² Sandy Dietrich et Erik Hernandez, « Language Use in the United States : 2019 », dans U.S. Census Bureau (dir.), *American Community Survey Reports*, 2022, en ligne, <https://www.census.gov/content/dam/Census/library/publications/2022/acs/acs-50.pdf>, consulté le 13 octobre 2023.

¹³³ Debra A. Castillo, *Redreaming America. Toward a Bilingual American Culture*, *op. cit.*, p. 12.

¹³⁴ Carolina Ferrer et Roxane Maiorana, « Les écrivaines dans les littératures mineures des États-Unis : du *melting pot* à la ghettoïisation », *op. cit.*

¹³⁵ *Modern Language Association International Bibliography*, <https://www.mla.org/Publications/MLA-International-Bibliography>, consulté le 30 mars 2023. Elle contient, à ce jour, plus de trois millions de références bibliographiques.

Ferrer¹³⁶, permet « de mesurer et d'analyser l'activité critique en arts, et plus particulièrement en littérature¹³⁷ ». C'est une méthode empirique dont « les résultats obtenus, [...] reposent sur la loi des grands nombres et [...] ont été générés par des méthodes vérifiables¹³⁸ ». S'inscrivant dans une sociologie de la littérature, elle offre un regard métacritique sur les étiquettes littéraires par l'analyse des publications de la recherche en littérature.

Ferrer et Maiorana constatent ainsi que plusieurs écrivains étatsuniens possèdent une étiquette assortie à leur nom dans les travaux de la critique littéraire. Elles en dénombrent « 83 associées à 917 écrivains¹³⁹ » sélectionnée d'après deux critères précis : d'abord, « celles qui contiennent au moins un écrivain avec 10 références ou plus¹⁴⁰ »; puis, celles « qui renvoient à une littérature mineure spécifique, éliminant [de la sorte] celles qui se chevauchent les unes avec les autres¹⁴¹ ». Le « Graphique n° 4¹⁴² » présente les résultats des étiquettes littéraires retenues par Ferrer et Maiorana. Les trois plus importantes sont respectivement celle d'*African American* qui compose 48% des références répertoriées, celle de *Native American* qui correspond à 14% et celle de *Mexican American* qui s'assimile à 10% de l'échantillon total¹⁴³. Chacune des étiquettes est affiliée à des écrivains. Par exemple, parmi celles mentionnées précédemment, nous retrouvons Toni Morrison associée à celle d'*African American*, Leslie Marmon Silko à celle de *Native American* et à Sandra Cisneros à celle de *Mexican American*. Dans le cas des écrivains étatsuniens d'origine hispano-américaine, Ferrer et Maiorana mettent au jour la présence de plusieurs étiquettes dans le « Graphique n° 4 ». En plus de celle de *Mexican American*, il est possible d'observer celle de *Cuban American*, Cristina García étant l'écrivaine étiquetée de la sorte avec le plus de références, ou

¹³⁶ Voir Carolina Ferrer, « El boom hispanoamericano : del texto a la pantalla », *Nuevas aproximaciones al cine hispánico : Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-2010)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011, pp. 79-101.

¹³⁷ Carolina Ferrer, « La place des écrivaines dans la littérature mondiale : cartographie métacritique de la marginalisation des femmes », *Pontos de Interrogação*, vol. 9, no 2, 2019, p. 16.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁹ Carolina Ferrer et Roxane Maiorana, « Les écrivaines dans les littératures mineures des États-Unis : du *melting pot* à la ghettoïsation », *op. cit.*, p. 156.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 158.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 156.

encore celle de *Dominican American*, Junot Díaz possédant le nombre le plus élevé de références au sein de cette dernière¹⁴⁴.

Outre dans les travaux de recherche en études littéraires, les étiquettes sont couramment utilisées pour aborder les rapports à l'identité chez les individus au sein de la société étatsunienne. C'est une pratique généralisée qui consiste à développer des constructions nominales pour toutes communautés qui se revendiquent comme telles, composées d'un adjectif de nationalité suivi de *American*. Cet usage est appelé « hyphenated identity ¹⁴⁵ » : *Cuban(-)American*, *Mexican(-)American*, etc. Selon Dominika Baran, cette pratique d'identification définit la société étatsunienne, soulignant à la fois la multiplicité des vagues migratoires mais aussi l'incapacité, voire l'absence de volonté, d'intégration complète de celles-ci : « The hyphen is both a characteristically American phenomenon and a source of controversy. It has been both rejected as an insult and embraced as a source of pride¹⁴⁶. » Baran explique notamment que le principe de « l'identité trait d'union » permet d'exprimer la composition binaire : « The hyphen has been frequently, and especially when it first emerged as a concept, assumed to symbolize dichotomy¹⁴⁷. » Elle suggère ainsi qu'il est possible de rendre compte de la sorte de la diversité des migrations ayant eu lieu aux États-Unis : « It has stood to refer to the numerous ways in which one experiences an immigrant life and to one's definition of what constitutes "American"¹⁴⁸. » Or, selon nous, « l'identité trait d'union » est non seulement caractéristique de vagues migratoires récentes, oubliant par le fait même que — outre les Premières Nations — tous les Étatsuniens sont issus d'une quelconque migration, mais, en plus, souligne l'aspect « étranger » de citoyens qui ne le sont pas puisqu'ils sont nés aux États-Unis.

À ce sujet, les chercheuses montrent, par l'entremise du « Graphique n° 5¹⁴⁹ », qu'il existe un renouvellement des étiquettes en usage au sein des études littéraires. Certaines disparaissent au profit d'autres : la *German American*, en circulation « pendant la Deuxième Guerre mondiale¹⁵⁰ »,

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 158.

¹⁴⁵ Dominika Baran, *Language in immigrant America*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 107.

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ Carolina Ferrer et Roxane Maiorana, « Les écrivaines dans les littératures mineures des États-Unis : du *melting pot* à la ghettoïsation », *op. cit.*, p. 158.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 157.

s'estompe pour laisser la place aux étiquettes correspondant aux communautés militant pour les droits civiques dans les années 1955-1970. Plusieurs vagues migratoires semblent ainsi se fondre dans l'Histoire des États-Unis, alors que des groupes présents avant la conquête de l'Ouest continuent d'obtenir un adjectif devant leur appartenance *American*. Ferrer et Maiorana soulignent, par ailleurs, le peu d'intérêt que ces littératures mineures suscitent de la part des chercheurs universitaires dans la masse importante de travaux publiés sur la littérature étatsunienne, soit plus de 280 000 références ce qui correspond à 16,5% de la totalité de la littérature mondiale¹⁵¹. Pour comprendre la portée d'une perpétuelle classification au sein du champ littéraire étatsunien, Ferrer et Maiorana analysent aussi les conséquences perverses de cette pratique par l'entremise d'une étude des cocitations établies par les chercheurs à propos des écrivains objets de leurs travaux. Il s'agit d'un indicateur élaboré par Ferrer dans son article « Étudier la transmission littéraire à l'ère du numérique : des grands écrivains à l'analyse des cocitations¹⁵² » qui a pour but d'observer comment fonctionne la transmission littéraire au sein de la critique à travers la mise en relation d'écrivains entre eux. L'objectif est « de comptabiliser le nombre de fois où deux références apparaissent simultanément dans les articles¹⁵³ ». C'est, en quelque sorte, une des possibilités de représentation de ce que Aron et Viala nomment les effets de réseaux lesquels

constituent souvent un facteur explicatif important de certaines prises de position et de certaines œuvres, comme aussi de certains succès — ou d'échecs lorsqu'un réseau puissant s'emploie à contrecarrer la diffusion d'une œuvre (la manifestation banale en était, au théâtre, l'usage des cabales pour soutenir ou décrier un auteur)¹⁵⁴.

L'étude de l'échantillon formé par Ferrer et Maiorana apporte cinq constats. D'abord, « dans la majorité des cas, l'anglais représente plus de 90 % des publications¹⁵⁵ » de la critique littéraire. Ensuite, « il y a peu de comparaisons avec des écrivains à l'extérieur du continent américain¹⁵⁶ ». Par ailleurs, « les auteurs [étiquetés] sont majoritairement cocités avec des écrivains étatsuniens¹⁵⁷ ». Cependant, « la plupart des écrivains sont cocités avec des écrivains qui

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁵² Carolina Ferrer, « Étudier la transmission littéraire à l'ère du numérique : des grands écrivains à l'analyse des cocitations », *Trans-*, 2017, en ligne, <<http://trans.revues.org/1719>>, consulté le 5 avril 2022.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁵⁵ Carolina Ferrer et Roxane Maiorana, « Les écrivaines dans les littératures mineures des États-Unis : du *melting pot* à la ghettoisation », *op. cit.*, p. 160.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

s'inscrivent dans leur propre littérature mineure¹⁵⁸ », caractérisée par une classification, ou que, parfois, « la bibliographie critique met en relation un auteur avec des écrivains associés à plusieurs littératures mineures différentes¹⁵⁹ ». Enfin, les deux chercheuses soulignent l'existence d'« une répartition homme/femme relativement paritaire¹⁶⁰ », ce qui contraste avec la situation nationale « puisque les références sur les femmes ne représentent que 17 % de la bibliographie sur la littérature des États-Unis¹⁶¹ ». Pour expliquer la forte présence de ces dernières, Ferrer et Maiorana concluent que « [le] double statut minoritaire, en tant que femmes et en tant que personnes issues de l'immigration, augmente leur visibilité et l'attention que la critique leur accorde¹⁶² ». En ce sens, si elles tentent de préciser l'ambivalence culturelle des écrivains étatsuniens, les étiquettes créent des réseaux littéraires restreints qui réduisent la visibilité du travail des groupes touchés par ce phénomène sur les scènes nationale et internationale. C'est ce que Ferrer et Maiorana nomment une ghettoïsation perpétuée uniquement à l'encontre d'écrivains issus de certaines communautés.

Notre recherche doctorale s'inscrit plus largement dans le champ des études littéraires étatsuniennes lesquelles consistent, depuis plusieurs décennies déjà, à analyser les différentes communautés composant cette nation¹⁶³. Nous rencontrons des travaux qui se concentrent à repenser la littérature étatsunienne, notamment son histoire. Richard Jean So travaille notamment sur le parallèle entre l'exclusion de certaines communautés dans le milieu littéraire et celle par la pratique du *redlining*, littéralement du tracé en rouge, utilisée dès les années 1930, notamment par les banques appuyées par des politiques du gouvernement fédéral, pour limiter — voire refuser — l'accès des populations de certains quartiers comme Harlem, composé en grande majorité par des Noirs étatsuniens et des immigrants, à divers services financiers :

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 161.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 164.

¹⁶³ Voir Conrad M. Arensberg, « American Communities », *American Anthropologist*, vol, 57, no 6, 1955, pp. 1143-1162. Consulter aussi Don C. Locke, *Increasing Multicultural Understanding : A Comprehensive Model*, Newbury Park, Sage Publications, 1992, 166 p. ainsi que Timothy B. Powell, *Beyond the Binary. Reconstructing Cultural Identity in a Multicultural Context*, New Brunswick (New Jersey)/ Londres, Rutgers University Press, 1999, 294 p. Voir en plus Hans-Georg Betz, *États-Unis : une nation divisée. Guerre culturelle idéologique*, Paris, Autrement, 2008, 229 p. et François Durpaire, « Chapitre VII. La diversité sans l'unité (1960-1980) », *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2019, pp. 82-93.

Redlining describes the practice of arbitrarily refusing or limiting financial services (like bank loans) to specific neighborhoods (like Harlem) because its residents are poor or people of color. The practice started in the 1930s, when the Federal Housing Administration was created to insure mortgages. The agency identified financially “risky” areas and produced maps drawn by the Homeowners’ Loan Corporation (HOLC) to mark those areas in bright red, so banks knew which neighborhoods to avoid. A *red line* separated the acceptable from the nonacceptable parts of the city, and the nonacceptable parts were typically populated by black people and immigrants. A HOLC map of New York in the 1950s has Harlem drenched in red. Redlining eviscerated the economic development of black neighborhoods, and while the practice officially ceased by the late 1960s, its aftereffects could still be felt well into the 1980s¹⁶⁴.

So nomme la transposition de la politique gouvernementale au domaine des arts un *cultural redlining*, une sorte de carte symbolique qui construit le champ de la littérature des États-Unis¹⁶⁵. Dans l’ouvrage collectif *Redefining American Literary History*¹⁶⁶, A. LaVonne Brown Ruoff et Jerry W. Ward Jr. expliquent qu’il est nécessaire de redéfinir ce qui est considéré comme de la littérature étatsunienne, entre autre parce que le discours historique homogène entourant cette dernière ne reflète pas la réalité communautarisée des États-Unis : « A redefinition of literary history means expanding canon, forging new critical perspectives, and scrutinizing underlying cultural and ideological assumptions. Above all, it calls for an understanding that American literature is a patchwork quilt created by many hands¹⁶⁷. » Ainsi quand Brown Ruoff et Ward Jr. suggèrent un changement paradigmatique dans la conception méthodologique de l’histoire littéraire étatsunienne, il est question ici de remettre la spécificité structurelle de celle-ci au centre des études sur la littérature des États-Unis : « [...] An adequate American literary history requires a model based on a multiethnic and multiracial, rather than a European, theory of culture¹⁶⁸. » Notre apport à la recherche participe à cette vision contemporaine de la littérature étatsunienne. Si nous nous focalisons sur des œuvres d’écrivaines étatsuniennes d’origine hispano-américaine, associées

¹⁶⁴ L’auteur souligne. *Ibid.*, p. 2. Pour des exemples visuels du *redlining*, voir aussi Emily Nonko, « Redlining : How One Racist, Depression-Era Policy Still Shapes New York Real Estate », *Brick Underground*, 2016, en ligne, https://www.brickunderground.com/blog/2015/10/history_of_redlining, consulté le 2 janvier 2022.

¹⁶⁵ So écrit plus particulièrement : « [...] A similar kind of symbolic map, one focused on what we might call *cultural redlining*. » L’auteur souligne. Richard Jean So, *Redlining Culture. A Data History of Racial Inequality and Postwar Fiction*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁶⁶ A. LaVonne Brown Ruoff et Jerry W. Ward Jr., *Redefining American Literary History*, New York, The Modern Language Association of America, 1990, 406 p.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁶⁸ *Idem.*

aux plus importantes communautés possédant un héritage hispanique aux États-Unis, il existe d'autres groupes qui font évoluer la définition de la littérature étatsunienne. En effet, la présente thèse peut être affiliée à une série de recherches scientifiques sur une des communautés culturelles érigées en corpus dans la littérature des États-Unis et forgée en une identité distincte¹⁶⁹. Nous pouvons même avancer qu'elle s'inscrit particulièrement au cœur d'une série de travaux qui étudient la place d'écrivaines dans le champ littéraire étatsunien, faisant partie d'une communauté culturelle quelconque aux États-Unis¹⁷⁰.

De ce fait, une nation composée d'autant de communautés différentes n'assure pas *de facto* une représentation de celles-ci dans son champ littéraire. Au contraire, Ferrer et Maiorana¹⁷¹ constatent un traitement dissemblable à travers le temps selon les groupes concernés. Par conséquent, nous pouvons affirmer que le champ littéraire des États-Unis se structure spécifiquement en fragments à l'instar de son Histoire. Comme l'exprime Deleuze, cette dernière caractérise alors les multiples expériences possibles de l'individu étatsunien :

¹⁶⁹ À propos de la littérature d'écrivains étatsuniens juifs, consulter Stephen Wade, *Jewish-American Writing since 1945 : An Introduction*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1999, 224 p. ou encore Dean J. Franco, *Race, Rights, and Recognition : Jewish American Literature since 1969*, Ithaca, Cornell University Press, 2012, 239 p. Concernant la littérature d'écrivains étatsuniens d'origine arabe, voir Lisa Suhair Majaj, « Arab-American Literature : Origins and Developments », *American Studies Journal*, no 52, 2008, en ligne, <http://www.asjournal.org/52-2008/arab-american-literature-origins-and-developments/>, consulté le 10 décembre 2023 ainsi que Carol Fadda-Conrey, *Arab-American Literature : Transnational Reconfigurations of Citizenship and Belonging*, New York, NYU Press, 2014, 272 p. À propos de la littérature d'écrivains afro-étatsuniens, consulter Margo Natalie Crawford, *What is African American Literature?*, Hoboken, John Wiley & Sons Inc., 2021, 182 p. et, comme autre exemple, la série dirigée par Joycelyn Moody, *African American in Transition*, XV tomes, Cambridge, Cambridge University Press, 2022-2023. Concernant la littérature d'écrivains étatsuniens d'origine asiatique, voir Jinqi Ling, *Asian American Literature*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2022, 240 p. et, plus précisément la communauté culturelle d'origine chinoise, Joan Chung-huei Chang, *Transforming Chinese American Literature : A Study of History, Sexuality, and Ethnicity*, New York, Peter Lang, 2000, 202 p. À propos de la littérature d'écrivains étatsuniens d'origine italienne, consulter Alessandra De Marco, « Italian American Literature », *Literature Compass*, vol. 13, no 11, 2016, pp. 693-700 et Donna Jo Napoli, « Italian-American Literature : Respected? », *Altre Modernità*, no 22, 2019, pp. 182-190. Concernant la littérature d'écrivains étatsuniens issus de Premières Nations, voir Andrew Wiget, *Native American Literature*, Boston, Twayne Cop., 1985, 147 p. ainsi que Sean Kicummah Teuton, *Native American Literature : A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2018, 152 p. et, enfin, Arnold Krupat, *The Voice in the Margin : Native American Literature and the Canon*, Berkeley, University of California Press, 2022, 272 p.

¹⁷⁰ Voir notamment Courtney Thorsson, *The Sisterhood : How a Network of Black Women Writers changed American Culture*, New York, Columbia University Press, 2023, 280 p. ainsi que Michael W. Suleiman, *Arab American Women : Representation and Refusal*, Syracuse, Syracuse University Press, 2021, 489 p. (et en particulier la troisième partie intitulée « Activism : Literary », pp. 169-244). Consulter aussi Mary Ann Vigilante Manmino et Justin Vitiello, *Breaking Open : Reflections on Italian American Women's Writing*, West Lafayette, Purdue University Press, 2003, 357 p.

¹⁷¹ Carolina Ferrer et Roxane Maiorana, « Les écrivaines dans les littératures mineures des États-Unis : du *melting pot* à la ghettoisation », *op. cit.*

Si le fragment est l'inné américain, c'est parce que l'Amérique elle-même est faite d'États fédérés et de peuples divers immigrants (minorités) : partout collection de fragments, [...]. L'expérience de l'écrivain américain est inséparable de l'expérience américaine, même quand il ne parle pas de l'Amérique¹⁷².

La figure de l'écrivain étatsunien ne peut donc pas être essentialisée, la situation historique de cette nation créant — tout au long de sa fondation — des expériences parfois contradictoires pour chaque vague d'abord colonisatrice puis immigratoire, mais aussi pour les communautés colonisées n'ayant subi aucun déplacement. C'est la vision d'un

monde comme ensemble de parties hétérogènes, patchwork infini, ou mur illimité de pierres sèches (un mur cimenté, ou les morceaux d'un puzzle, recomposeraient une totalité). [Un] monde comme *échantillonnage* : les échantillons ("spécimen") sont précisément des singularités, des parties remarquables et non totalisables qui se dégagent d'une série d'ordinaires¹⁷³.

Dans cette perspective, Petra Broomans, suggère alors que l'existence de ce type de littératures dites mineures permet de constater non seulement la diversité d'un champ littéraire, mais aussi les traitements divergents des institutions réservés à ceux qu'elles classent parmi les minorités. Il s'agit de mécanismes loin d'être uniformes à l'encontre des communautés composant une littérature. Par ailleurs, elles ne sont pas perpétuelles, évoluant au gré des époques :

A small group may also gain power due to historical developments. Moreover, sometimes a group of people speaking a "major" language lives in an area or a state where it has a minority position. Thus, a small language community with a certain language, culture and ethnicity may have various positions. Over time, states, institutions and organisations may take different approaches and have different attitudes towards both minority and migrant groups¹⁷⁴.

Pour Ronald Bogue, les corpus qualifiés de mineurs ont pour fonction de manier ces mécanismes, faisant exploser l'impression d'homogénéité d'un champ littéraire : « Yet if minor literature is an inherently collective activity, it is one that in its very operation dissolves the collectivity, since

¹⁷² Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 76.

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ Petra Broomans, « The Importance of Literature and Cultural Transfer – Redefining Minority and Migrant Cultures », dans Petra Broomans et al. (dir.), *Battles and Borders. Perspectives on Cultural Transmission and Literature in Minor Language Areas*, Eelde, Barkhuis, 2015, p. 10.

minor literature's various becomings have as their function the decoding of all fixed identities¹⁷⁵. » En ce sens, les littératures issues de la fragmentation historique étatsunienne en communautés n'ont pas qu'une implication politique dans leur champ littéraire, à l'instar de ce que peut exprimer Deleuze en superposant identités nationale et esthétique. Il ne s'agit pas seulement de reléguer le texte littéraire au second plan, voire de l'oublier, pour laisser uniquement la place à la réalité sociopolitique comme conception de la littérature. C'est ce que reproche Pascale Casanova à Deleuze, c'est-à-dire négliger l'aspect esthétique, littéraire, de la structure fragmentée qui accompagne l'existence même de la littérature contemporaine des États-Unis :

En mettant en relation directe l'expérience américaine de la diversité politique et ethnique avec une forme littéraire supposée nationale [...] qui devrait donc être généralisable à l'ensemble des écrivains américains, il commet l'erreur de politiser la littérature en occultant toutes les médiations littéraires et esthétiques [...]¹⁷⁶.

Par conséquent, Bogue explique que ce qui regroupe le terme de littérature mineure relève aussi, et plutôt, d'une esthétique d'écriture : « Minor literature is not a specific kind of literature — the literature of minorities, the literature of secondary authors or small nations, literature of the avant-garde — but a way of writing, a use of language¹⁷⁷. » Il précise que le caractère mineur d'une littérature s'applique à un nombre diversifié de discours qui y sont attachés, incluant ceux nommés secondaires ou marginaux : « Minor literature is a minor usage of language, one that may be practiced across a wide range of discourses, including those commonly classified as secondary, avant-garde or marginal¹⁷⁸. » Dans la situation de la littérature des États-Unis, les écrivaines d'origine hispano-américaine illustrent, certes, la problématique de la fragmentation en communautés du champ littéraire étatsunien, mais elles participent parallèlement à mettre de l'avant les enjeux esthétiques liés à leur positionnement dans celui-ci.

¹⁷⁵ Ronald Bogue, « Minor Writing and Minor Literature », *Symplokē*, vol. 5, nos 1/ 2, 1997, p. 109.

¹⁷⁶ Pascale Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », *Littératures classiques*, no 31, 1997, p. 237.

¹⁷⁷ Ronald Bogue, « Minor Writing and Minor Literature », *op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 108. Bogue propose de considérer un discours secondaire en ces termes : « That which is deemed secondary, whether within a single national literature or within an international world system of literatures, is that which deviates from dominant regimes of signs or falls within the parameters of unprestigious patterns of variation. » *Idem*. Quant aux discours marginaux, il les caractérise de la sorte : « Marginal discourses likewise either break with ruling linguistic practices or conform to ghettoized minor usages. » *Idem*.

Leurs œuvres témoignent d'une nécessité à la fois d'exposer des questionnements historiques, politiques ou sociétaux dans le fond, à la fois de (re)penser esthétiquement la fictionnalisation de ces derniers dans la forme. Nous postulons que le corpus des écrivaines d'origine hispano-américaine compense des discours historiques ou officiels biaisés, incomplets, voire falsifiés, tant en illustrant des situations sociopolitiques ignorées, celles des communautés hispano-américaines aux États-Unis, qu'en retravaillant les contenus abordés par l'entremise de formes romanesques subverties en langue anglaise. L'écriture narrative contribue à créer des dialogues discursifs engendrés par les diverses problématiques sociopoliticohistoriques¹⁷⁹. Fond et forme se correspondent, se répondent, voire s'affrontent dans ces conditions. Pourtant, nous constatons que, au sein d'une partie de la recherche en études littéraires portant sur ces corpus, l'analyse textuelle a été substituée par l'association, et nous dirions la confusion, entre les figures de l'Auteur et du Narrateur (principalement féminin). Nous proposons dès lors une voie alternative qui remet, au centre de l'étude des œuvres, le texte de fiction comme matériau premier de l'analyse littéraire.

¹⁷⁹ Voir Margot Kelley, « 4. A Minor Revolution : Chicano/a Composite Novels and the Limits of Genre », dans Julie Brown (dir.), *Ethnicity and the American Short Story*, New York/ Londres, Garland Publishing Inc., 1997, pp. 63-84. Consulter aussi David T. Mitchell, « The Accent of "Loss" : Cultural Crossings as Context in Julia Alvarez's *How the García Lost Their Accents* », dans Timothy B. Powell (dir.), *Beyond the Binary : Reconstructing Cultural Identity in a Multicultural Context*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1999, pp. 165-184. Voir enfin Katherine B. Payant, « From Alienation to Reconciliation in the Novels of Cristina García », *MELUS : Multi-Ethnic Literature of the United States*, vol. 26, no 3, 2001, pp. 163-182.

CHAPITRE 2

UN MODÈLE DE TRANSFERT CULTUREL ADAPTÉ À L'ANALYSE LITTÉRAIRE

Il s'agit, dans le présent chapitre, d'étudier comment éliminer la confusion entre les récits biographiques des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine et les textes de fiction écrits par celles-ci, laquelle est issue de la structure fragmentée du champ de la littérature des États-Unis. Nous proposons, pour ce faire, un modèle adapté permettant d'analyser les œuvres littéraires de ces écrivaines à l'aide du concept de transfert culturel tel que défini par Espagne comme « le déplacement d'une somme d'éléments caractéristiques d'un espace et d'une époque vers un autre contexte culturel relatif à une autre aire géographique, ainsi que les transformations postérieures¹⁸⁰ ». Nous allons montrer que le concept de transfert culturel, dont les mécanismes se déploient de façon dialogique¹⁸¹, adapté à la pratique de l'analyse littéraire peut ouvrir la voie à de nouvelles manières de lire des corpus. Dans un premier temps, il est question de souligner la prégnance de la figure de l'Auteur dans les travaux de la recherche en études littéraires à propos des œuvres des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine. Nous ferons donc un tour d'horizon des éléments entourant cette pratique analytique. Nous allons examiner, à la lumière de la théorie barthésienne de la mort de l'Auteur¹⁸², la manière dont s'inscrit cette proposition de lecture dans le cas du corpus sélectionné dans le cadre de la présente recherche doctorale. Nous étudierons l'implication de ce type d'interprétation dans l'analyse des textes littéraires, notamment ses limites. Afin de nous extraire de cette perspective qui s'éloigne de l'étude du texte de fiction comme tel, nous avançons l'idée que le concept de transfert culturel permet de repositionner les œuvres des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine au centre de l'analyse littéraire pour leur valeur, avant tout, esthétique.

¹⁸⁰ Michel Espagne *et al.* « La théorie des transferts culturels appliquée à l'Asie centrale », *op. cit.*, p. 8.

¹⁸¹ Voir à ce sujet Silvia Capanema *et al.* « Introduction, Oscillations : le métissage et les sciences sociales », *op. cit.* Les chercheurs donnent en exemple « le concept de romanisation qui induit des transferts culturels univoques, du centre vers la périphérie » dans un premier temps alors que, plus tard, d'autres universitaires montrent aussi qu'il existe des « racines afro-asiatiques de la Grèce antique ». *Idem.*

¹⁸² Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*

De ce fait, dans ce chapitre, un modèle conceptuel adapté à l'analyse littéraire, issu des recherches sur le transfert culturel, est développé à partir, dans un premier temps, des considérations théoriques de Hans-Jürgen Lüsebrink¹⁸³ — entre autre celle qui permet d'observer dans la sélection ou dans la désignation de figures et d'institutions de médiation composées d'« éditeurs, [d']intellectuels, [d']artistes, [de] diplomates, [d']immigrants, [de] voyageurs¹⁸⁴ » des traces de transfert culturel — et, dans un deuxième temps, des trois étapes de développement du transfert culturel proposées par Walter Moser : 1) le prélèvement; 2) le déplacement; 3) l'insertion¹⁸⁵. Notre modèle consiste en l'adaptation de ces dernières à l'étude des textes de fiction afin de déplacer la problématique de lecture biographique des œuvres littéraires vers une analyse littéraire considérant les romans étudiés à la fois comme des représentations de transfert culturel, à la fois comme des critiques dénonciatrices des enjeux entourant ce dernier. Les mécanismes structurant le texte romanesque tendent à mener à des transformations, dont il est le point d'ignition, qui « dépend[ent] directement des besoins et des capacités d'absorption de la culture-hôte et non des ambitions de la culture exportatrice¹⁸⁶ ». Tel qu'expliqué par Espagne, il n'y a pas forcément de création de « configurations hybrides, mais [...] de nouvelles identités et formes à tous les niveaux, de la technologie à l'idéologie¹⁸⁷ » qui peuvent advenir. Il s'agit ainsi d'intégrer une approche littéraire au concept de transfert culturel¹⁸⁸ et vice versa.

2.1 L'Auteur n'est pas mort, mais...

Comme nous l'avons déjà observé dans le chapitre précédent, la répartition en communautés du champ de la littérature des États-Unis est contaminée par les raisons extralittéraires de cette spécificité étatsunienne. De ce fait, il existe des parallèles effectués entre la composition homogène de la littérature des États-Unis et celle du lectorat. Allison Layfield explique, en ce sens, que les circuits d'apprentissage qui permettent l'accès à la production littéraire étatsunienne participent à perpétuer cette structure en fragments du champ, marginalisant certains corpus : « It becomes increasingly important to recognize how the erasure of brown bodies in public school curriculum

¹⁸³ Hans-Jürgen Lüsebrink, « Les transferts culturels : théorie, méthodes d'approche, questionnements », *op. cit.*

¹⁸⁴ Silvia Capanema *et al.* « Introduction, Oscillations : le métissage et les sciences sociales », *op. cit.*

¹⁸⁵ Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de "transfert" appliqué au culturel », *op. cit.*

¹⁸⁶ Michel Espagne *et al.* « La théorie des transferts culturels appliquée à l'Asie centrale », *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ Pour un résumé des approches méthodologiques déjà existantes, voir Hans-Jürgen Lüsebrink, « Les transferts culturels : théorie, méthodes d'approche, questionnements », *op. cit.*

mirrors the physical erasure of people beyond textbooks and classrooms¹⁸⁹. » Ils exacerbent dès lors la disparition symbolique d'un lectorat issu de ces mêmes marges, n'ayant aucune figure littéraire de représentation.

La superposition des appartenances aux étiquettes chez les écrivaines et celles hypothétiques du lectorat mène à considérer les œuvres des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine comme le contenu biographique de la vie de ses créatrices. Ces textes porteraient alors des objectifs précis, ceux d'illustrer les réalités de ces marges étiquetées. Par exemple, les enjeux sociaux présentés dans *The House on Mango Street*¹⁹⁰ sont associés aux propres problématiques qu'aurait pu croiser Cisneros en tant qu'écrivaine dans son parcours personnel : « Similarly, in *The House on Mango Street*, a novel narratively constructed around brief chapters or vignettes, Chicana writer Sandra Cisneros addresses the issue of getting an education for women like herself¹⁹¹. » Ainsi, un pan de la critique littéraire a tendance à outrepasser les frontières entre la réalité et la fiction. Toujours dans le cas de Cisneros, l'interprétation proposée est conduite par une lecture autobiographique du texte *The House on Mango Street*¹⁹². Regenia Gagnier souligne que c'est le nœud même de ce type d'œuvre qu'elle considère comme typiquement autobiographique et féministe : « This meeting of a history, in this case a multiethnic history, that will not be past and the distinction of the writer who nonetheless sees herself as somehow different, separate, from it, is one of the most sensitive issues of feminist autobiography¹⁹³. » À partir de l'exemple de Cisneros, l'indistinction entre la réalité et la fiction entraîne la confusion entre la protagoniste de *The House on Mango Street*¹⁹⁴, Esperanza, et sa créatrice dont Ada Savin postule que la première est « [l']alter ego de l'auteur¹⁹⁵ ». L'analyse littéraire, si cela en est une, se construit, de ce fait, autour de l'écrivaine afin de renforcer les explications de l'évolution de l'œuvre au sein de sa littérature nationale. Elle se concentre ainsi à repérer ce qui relève de la réalité biographique dans un récit de

¹⁸⁹ Allison Layfield, « Effects of Multicultural Education on Small Presses and Commercial Publishing : A Case Study of *The House on Mango Street* », *Children's Literature in Education*, vol. 52, no 2, 2021, p. 218.

¹⁹⁰ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*

¹⁹¹ Isabel Gil-Naveira, « "If She is to Write Fiction" : Buchi Emecheta and Sandra Cisneros Revisit Virginia Woolf », *Babel-AFIAL*, vol 27, 2018, p. 113.

¹⁹² Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*

¹⁹³ Regenia Gagnier, « Review Essay : Feminist Autobiography in the 1980s », *Feminist Studies*, vol. 17, no 1, 1991, p. 137.

¹⁹⁴ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*

¹⁹⁵ Ada Savin, « Le dialogisme poétique de Sandra Cisneros », *Revue Française d'Études Américaines*, no 66, 1995, p. 578.

fiction. Pour poursuivre avec l'exemple de *The House on Mango Street*¹⁹⁶, Savin explique que « Cisneros [va] donc puiser la matière de ses écrits dans sa vie personnelle — celle quotidienne se déroulant dans le *barrio* ponctuée de fréquents va-et-vient entre Chicago et Mexico, la ville natale de son père¹⁹⁷ ». Par conséquent, l'unique discussion possible à la suite de ce type d'interprétation tourne autour de la catégorisation de genre littéraire du premier texte publié par Cisneros. Comme le mentionne Anne M. McGee, cette grille de lecture semble désormais une impasse : « While the autobiographical content of [the] text deserves consideration, labeling [...] as an autobiography negates the complexity of [it]¹⁹⁸. » Elle limite les perspectives analytiques. Par ailleurs, cela ne concerne pas seulement l'œuvre *The House on Mango Street*¹⁹⁹ ni Cisneros. Dans « Gaze of the Outsider/Insider : US Latino Authors Writing of Latin America²⁰⁰ », Amrita Das rend compte de cet enjeu à propos des écrivains étatsuniens d'origine hispano-américaine de manière générale :

[...] The reader enters their texts with equal trust [...] simply because they partially belong to these cultures in which they situate their creations; yet it is important that one remains cautious as to how the Latin American issues are represented, and how much importance is given to these texts. It is the role of the critic to make sure that the thin line between fiction and reality is not abused for a misrepresentation of the Latin American issues, or to promote US Latino writings²⁰¹.

Elle conclut pourtant sur l'importance des références littéraires aux réalités historiques, politiques ou sociales, oubliant que le travail d'écriture permis par la fiction définit l'intérêt même d'abord de regrouper ces textes en un corpus, puis de subvertir la question de l'authenticité, de la vérité : « These novels, however fictional, base themselves in a social reality, which shapes our understanding of places not yet encountered²⁰². » Priscilla Gac-Artigas suggère même, de la part des écrivains étatsuniens d'origine hispano-américaine, une démarche d'affabulation dans l'écriture littéraire d'une société balançant

¹⁹⁶ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*

¹⁹⁷ Ada Savin, « Le dialogisme poétique de Sandra Cisneros », *op. cit.*, p. 578.

¹⁹⁸ Anne M. McGee, « Two *niñas traumatizadas* : Points on Contact between Nellie Campobello's *Cartucho* and Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* », *Journal of Ethnic American Literature*, no 8, 2018, p. 84.

¹⁹⁹ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*

²⁰⁰ Amrita Das, « Gaze of the Outsider/Insider : US Latino Authors Writing of Latin America », *Hipertexto*, no 13, 2011, pp. 159-167.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 165.

²⁰² *Idem.*

entre la réalité et la nostalgie, entre l'expérience personnelle dans le pays d'accueil et le souvenir de ce qui a été vécu dans le pays laissé derrière et/ou de ce qui a été absorbé à travers la mémoire collective familiale et nationale du pays d'origine, établissant des ponts entre les personnages de fiction et ceux de la vie réelle, et optant pour une identité hybride²⁰³.

Nous observons que l'emphase analytique placée dans les représentations sociétales du réel mène à des tentatives pour deviner les intentions autoriales par le biais de la narration, et plus précisément de(s) la voix narrative(s). À l'instar de Cisneros, Álvarez en tant que femme étatsunienne d'origine hispano-américaine semble la clé d'interprétation de ses propres textes, en particulier de *How the García Girls Lost Their Accents*²⁰⁴, puisque, d'après José Molina-Naar, l'expérience biographique de l'écrivaine s'assimile au moteur d'écriture de cette œuvre :

As a young Latino immigrant in the United States, Julia Álvarez also encountered different experiences that allowed her to understand more deeply the problems of immigrant Latino families who seek to improve their quality of life as they try to figure out how American society works. Based on her own life experiences, Álvarez wrote this novel, which reflects all of the complex situations she endured as a conservative Latina in a liberal world during the 1960s²⁰⁵.

Le figure de l'Auteur devient, de la sorte, la narratrice : « [...] Julia Alvarez narrates the story [...]»²⁰⁶. » Pour Cristina García, c'est une entrevue²⁰⁷ datant de 1994 durant laquelle l'écrivaine exprime sa proximité symbolique avec le personnage de Pilar Puente, une des protagonistes de *Dreaming in Cuban*²⁰⁸, qui perpétue des lectures biographiques en études littéraires. Cette prise de parole a, en quelque sorte, scellé l'interprétation de ce texte de García en une confusion entre

²⁰³ Nous traduisons : « Los llamados escritores latinos en los Estados Unidos expresan su insatisfacción con sus "circunstancias" particulares construyéndose una identidad a través de la escritura, fabulando un mundo entre la realidad y la nostalgia, entre la vivencia personal en el país de acogida y el recuerdo de lo vivido en el país dejado atrás y/o de lo absorbido a través de la memoria colectiva familiar y nacional del país de origen, estableciendo puentes entre los personajes de la ficción y los de la vida real y optando por una identidad híbrida. » Priscilla Gac-Artigas, « Yo soy yo y mi circunstancia : La hibridez como mecanismo de supervivencia », *Diálogo*, vol. 15, no 1, 2012, p. 17. Le texte de Gac-Artigas fait référence à la célèbre phrase de José Ortega y Gasset « Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo » dans son ouvrage *Meditaciones del Quijote* publié en 1914.

²⁰⁴ Julia Álvarez, *op. cit.*

²⁰⁵ José Molina-Naar, « Current Sociopolitical, Sociocultural, and Sociolinguistic Issues of Latino Immigrants in Julia Álvarez's Novel *How the García Girls Lost Their Accents* », *Journal of Latinos and Education*, vol. 15, no 3, 2016, p. 253.

²⁰⁶ Elizabeth García, « Race, Class, and Masculinity in Julia Alvarez's *How the García Girls Lost Their Accents* », *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. 43, no 2, 2022, p. 88.

²⁰⁷ Iraida H. López, « "... And There Is Only My Imagination Where Our History Should Be" : An Interview with Cristina García », *Michigan Quarterly Review*, vol. 33, no 3, 1994, pp. 605-617.

²⁰⁸ Cristina García, *op. cit.*

l'écrivaine et son personnage. David T. Mitchell propose alors de justifier le contenu de l'œuvre par la réalité biographique de l'écrivaine, ce qui confirme de *facto* l'appartenance de *Dreaming in Cuban*²⁰⁹ au genre littéraire de l'autobiographie :

As a Cuban immigrant who was born in Havana in 1958 (the beginning of Castro's second and successful attempt to overtake the Batista regime), Garcia uses the novel form in a vaguely autobiographical attempt to reassess her individual and familial dislocation between two antagonistic national bodies²¹⁰.

Davis va jusqu'à suggérer donc de voir dans le texte de García une lecture cathartique de la réalité biographique de l'écrivaine dans le personnage de Pilar Puente, permettant à la figure de l'Auteur d'expié son passé : « Cristina Garcia and Pilar Puente share biographical similarities, and the text may be read as both a valedictory and a catharsis for a young woman dealing with the events and characters in her past²¹¹. » Tout comme Álvarez avec la sororité García, l'écrivaine García s'incarne en Pilar, analysée par le biais de sa créatrice avant tout. L'intérêt interprétatif se situe dans les rapprochements entre la réalité et la fiction :

It is evident that Garcia and her alter-ego Pilar share many similarities. Garcia and Pilar were forced to accompany their parents who were fleeing their homeland and both faced a slim possibility for a future return to Cuba due to the antagonistic political philosophies dividing the United States and Cuba²¹².

L'exemple de Loida Maritza Pérez semble se détacher des cas présentés précédemment : d'abord, parce que *Geographies of Home*²¹³ est son seul roman; puis, parce qu'il n'y a pas — *a contrario* de d'autres écrivaines du corpus sélectionné — beaucoup d'analyses littéraires produites sur son œuvre; enfin, parce que la complexité du texte, dont la violence en est un élément distinctif, rend la superposition entre la réalité biographique de Pérez et celle fictionnelle des personnages, difficile à effectuer. D'après Jennifer Krause, s'il existe des similarités littéraires avec d'autres œuvres

²⁰⁹ *Idem*.

²¹⁰ David T. Mitchell, « National Families and Familial Nations : Communista Americans in Cristina Garcia's *Dreaming in Cuban* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 15, no 1, 1996, p. 52.

²¹¹ Rocío G. Davis, « Back to the Future : Mothers, Languages, and Homes in Cristina García's *Dreaming in Cuban* », *World Literature Today*, vol. 74, no 1, 2000, p. 62.

²¹² Jon L. Schneiderman, « Creation of Identity as a Bridge Between Cultures in Cristina García's *Dreaming in Cuban* », Mémoire de maîtrise, English, University of North Carolina Wilmington, 2007, f. 2.

²¹³ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*

d'écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine, *Geographies of Home*²¹⁴, dans sa diversité d'expériences narrées, empêche la lecture biographique du roman : « The text presents its story through the perspective of its female characters, mirroring many other Latina novels, yet these characters, in their abundance and difference, allow the reader to see the wide variety of options open to the immigrant Latina in the United States²¹⁵. » Ce que nous pouvons retrouver dans le travail d'analyse, c'est l'importance de préciser l'origine de Pérez afin de justifier l'existence même de la problématique de l'immigration dominicaine d'ascendance noire : « In *Geographies of Home*, Loida Maritza Pérez, born in the Dominican Republic and raised in the United States, explores the definitions of home through the varying perceptions and memories of a large Latino immigrant family²¹⁶. » Cette porte d'entrée à l'analyse, si elle n'est pas fautive en soi, ne permet pas de comprendre l'œuvre comme proposition artistique de réalités, certes, possibles dans un certain sens, mais avant tout fictionnalisées.

Enfin, le roman de Santiago, *When I Was Puerto Rican*²¹⁷, suit un tout autre parcours. Dès sa publication, il est catégorisé comme autobiographique à même la couverture du livre. En ce sens, il n'y a pas de questionnements entraînés par ce processus de classification automatique : ni sur l'acte d'écriture qui est advenu à travers la parution de l'œuvre ni sur les implications de ce dernier dans la conceptualisation du genre autobiographique²¹⁸. Le texte de Santiago s'assimile ainsi à une revendication identitaire nationale²¹⁹, voire nationaliste. Simona Cocco et Laura Sanfelici soulignent, à partir de cette perspective, l'aspect simplement outillant de la forme autobiographique pour façonner une identité complexe comme celle des Portoricains : « l'autobiographie [...] comme outil[...] de construction d'une nouvelle identité que nous pourrions classer de transculturelle [...]»²²⁰. » Pour les deux chercheuses donc, c'est l'état identitaire ambigu de la

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ Jennifer Krause, « Madness, Entropy, Paradox : The Legacy of Political Violence in Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home* », *Journal of American Studies*, vol. 50, no 2, 2016, p. 331.

²¹⁶ A Penguin Readers Guide, « An Introduction to *Geographies of Home* », *Geographies of Home*, New York, Penguin Books, 1999, p. 3.

²¹⁷ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*

²¹⁸ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 368 p.

²¹⁹ Carmen L. Torres-Robles, « Esmeralda Santiago : Hacia una (re)definición de la puertorriqueñidad », *Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*, vol. 23, no 3, 1998, pp. 206-213.

²²⁰ Simona Cocco et Laura Sanfelici, « Autobiografía, autotraducción y transculturación en dos escritoras puertorriqueñas », *Glosas*, vol. 8, no 7, 2015, p. 17. Nous traduisons : « la autobiografía [...] como herramienta[...] para la construcción de una nueva identidad que podríamos clasificar de transcultural [...] »

population portoricaine qui suscite la production littéraire de *When I Was Puerto Rican*²²¹ chez Santiago, elle-même touchée par cette situation : « De cette nécessité de comprendre les phénomènes culturels et existentiels naît le premier tome de l'autobiographie qu'Esmeralda Santiago écrit en anglais et publie sous le titre de *When I Was Puerto Rican*²²². » Cette lecture de confusion entre la vie de l'écrivaine et de son acte d'écriture « séquestre » l'œuvre dans une grille interprétative qui transforme le texte en document historique. Elizabeth García suggère, de la sorte, de voir en *When I Was Puerto Rican*²²³ le témoignage d'une époque :

Having her authenticity questioned, and thus her experiences as a Puerto Rican woman undermined through this questioning, [Santiago] turned to her literary skills to create a medicinal cultural historical narrative that documents the intersectional reconstruction of Puerto Rican culture both on the island during the historical period of political and economic transition in the early 1950s, and in the United States as migrants begin to arrive in significant numbers²²⁴.

La catégorisation, presque automatique, du genre littéraire en autobiographie semble ainsi favoriser le *statu quo* dans les analyses littéraires. La lecture qui émane de l'expérience romanesque se confond avec celle des situations similairement vécues par les autrices de fiction dans un champ littéraire que nous avons montré fragmenté. La diaspora fictive devenant celle de la réalité, les écrivaines se définissent en quelque sorte comme des porte-paroles de la communauté qui leur est assignée : « [...] The diaspora author and text is “in-between” the original culture and literature the author and his/her text emanate from and both are “peripheral” with regard to the original culture and literature and their location²²⁵. » Dans les cinq cas présentés précédemment d'écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine, nous sommes encore dans ce que Roland Barthes critiquait déjà en 1968, c'est-à-dire l'assimilation — voire carrément la superposition —, d'un texte et de son écrivain : « L'*explication* de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite,

²²¹ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*

²²² Simona Cocco et Laura Sanfelici, « Autobiografía, autotraducción y transculturación en dos escritoras puertorriqueñas », *op. cit.*, p. 18. Nous traduisons : « De esta necesidad de comprender fenómenos culturales y existenciales nace el primer volumen de memorias que Esmeralda Santiago escribe en inglés y publica bajo el título *When I was Puerto Rican*. »

²²³ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*

²²⁴ Elizabeth García, *Healing Memories. Puerto Rican Women's Literature in the United States*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2018, p. 108.

²²⁵ Steven Tötösy de Zepetnek, « Migration, Diaspora, and Ethnic Minority Writing ». Dans Steven Tötösy de Zepetnek *et al.*, *Perspectives on Identity, Migration, and Displacement*, Taiwan, National Sun Yat-sen University, coll. « Humanities and Social Sciences », 2010, p. 87.

comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'*auteur*, qui livrait sa "confidence"²²⁶. » Ainsi ce qui caractérise l'évolution des écrivaines sélectionnées dans notre corpus dans leur champ littéraire, c'est l'impossibilité jusqu'ici de s'éloigner de la question biographique des récits qu'elles élaborent. Leurs textes sont enfermés dans des interprétations qui impliquent leur propre créatrice. Tel que souligné par Barthes :

donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien à la critique, qui veut alors de donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur (ou ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est "expliqué", le critique a vaincu [...] ²²⁷.

Une lecture concentrée autour de la figure de l'Auteur résulte, en quelque sorte, en une certaine négation d'un quelconque travail d'écriture. La « simple » lecture d'une expérience de vie suffirait à comprendre les textes des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine. Nous sommes loin de la conception barthienne du sujet : « L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit²²⁸. » Accorder de la place à l'Auteur dans son propre texte, c'est considérer qu'il n'est pas nécessaire de lire une œuvre puisque l'interprétation du récit se trouve à l'extérieur de ses frontières paginales. Nous proposons alors, pour l'ensemble du corpus réuni, de sortir de cette pratique de lecture biographique afin de mettre au jour l'utilité de l'écriture littéraire pour aborder les problématiques mises en récit dans chacun de ces romans. De ce fait, nous voulons séparer les deux entités que forment les autrices et leurs personnages puisque ceux-ci évoluent bien dans des textes de fiction avant tout.

Historiquement, depuis les années 1990, l'immigration légale aux États-Unis a augmenté, dépassant régulièrement les nombres d'avant 1989²²⁹. En ce sens, le processus d'étiquetage s'est

²²⁶ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 41. L'auteur souligne.

²²⁷ *Ibid.*, p. 44.

²²⁸ *Ibid.*, p. 40.

²²⁹ Voir Tableau 1 « Persons Obtaining Lawful Permanent Resident Status : Fiscal Years 1820 to 2019 », p. 5. U. S. Department of Homeland Security, *Yearbook of Immigration Statistics 2019*, en ligne, https://www.dhs.gov/sites/default/files/publications/immigration-statistics/yearbook/2019/yearbook_immigration_statistics_2019.pdf, consulté le 5 août 2021.

renforcé dans les dernières décennies, toujours alimenté par l'arrivée de nouveaux écrivains dans le champ littéraire. Force est de constater que la migration sous de multiples formes est un sujet récurrent dans les œuvres que nous analysons, voire la trame de fond narrative primaire, surtout l'adaptation difficile des différentes protagonistes dont plusieurs sont arrivées très jeunes aux États-Unis. Le terme même d'« adaptation » laisse à désirer pour celles-ci puisque, en effet, elles n'ont pas toutes à s'assimiler à la culture étatsunienne n'ayant pas immigré pour certaines d'entre elles. Cependant, elles témoignent du caractère étranger que leur présence sociale afflige aux autres individus présentés dans les romans. Certains titres sont évocateurs comme *How the García Girls Lost Their Accents*²³⁰, *Dreaming in Cuban*²³¹ et *When I Was Puerto Rican*²³² rappelant les expériences de déplacement des personnages principaux. Par conséquent, il est facile, en choisissant l'analyse littéraire par le prisme de l'auteur, de (re)produire des amalgames interprétatifs évitant d'approfondir la lecture. Cette pratique s'inscrit dans une mode des néo-courants comme la littérature migrante ou encore la littérature transnationale, etc. Autant de termes qui entraînent la lecture de textes à partir de la vie de son auteur, voire — de façon parfois anachronique — à partir des expériences d'ascendants que l'auteur n'a lui-même jamais connus ou de situations dont il est étranger. Le contrepoint à ces interprétations biographiques d'œuvres littéraires, c'est bien d'omettre d'autres problématiques, d'autres réalités.

2.2 De l'Auteur au concept de transfert culturel

Si la deuxième moitié du XX^{ème} siècle est marquée par de nouvelles vagues migratoires aux États-Unis, la littérature nationale en possède des traces dont le morcellement communautaire n'apparaît que comme symptôme d'un fonctionnement inégalitaire du champ littéraire. Par conséquent, nous ne proposons pas le rejet automatique de la figure de l'Auteur, surtout quand il est question de décrire les caractéristiques du champ de la littérature des États-Unis. Cependant, sur le plan de l'analyse littéraire, elle perd de son intérêt, effaçant les potentialités subversives de l'œuvre. Alexis Nouss précise que la littérature, de manière générale, a pour vocation « de donner accès à des

²³⁰ Julia Álvarez, *op. cit.*

²³¹ Cristina García, *op. cit.*

²³² Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican, op. cit.*

expériences humaines échappant aux normes du connu dans une société donnée²³³ », d'où la nécessité d'avoir accès à une hétérogénéité textuelle. De ce fait, il écrit, par exemple, que

la littérature migrante jou[e] [...] un rôle majeur dans la compréhension des phénomènes migratoires contemporains, suscitant une connaissance de ces itinéraires de métissage et de ces identités déracinées qui peut aider à l'élaboration de politiques d'accueil adéquates²³⁴.

C'est pourquoi Elien Declercq déclare que

la critique littéraire cherche à mieux identifier les relations précises entre les phénomènes littéraires et leur contexte migratoire en s'interrogeant non seulement sur les représentations de l'expérience de la migration dans la littérature mais également sur les effets textuels induits par cette expérience²³⁵.

Pourtant, Nous souligne que cette catégorisation est « sans définition précise ou consensuelle²³⁶ », que « la notion de littérature migrante est floue et hésite à qualifier les auteurs ou les œuvres²³⁷ ». Pour lui, il n'est pas étonnant « qu'une littérature censée passer par des frontières ne présente que des limites floues : elle migre, elle migre, la littérature migrante²³⁸ ». Or, selon nous, dans la littérature des États-Unis, les œuvres ou les écrivains désignés par l'appellation « littérature migrante » ou « littérature de migration », etc. sont caractérisés par un certain type, — c'est-à-dire qu'ils sont issus soit des dernières vagues migratoires, soit d'un amalgame lié à des ascendants d'origine *chicana*, amérindienne (les deux n'existant sur le territoire que par le principe de colonisation) ou africaine (par l'esclavage) parfois très lointaine. En bref, il est peu commun de retrouver le roman *O Pioneers!*²³⁹ de Willa Cather dans la littérature « migrante » ou « de migration ». C'est encore moins le cas pour James Fenimore Cooper avec un roman comme *The Pioneers*²⁴⁰. Ces deux textes abordent pourtant bien la question du déplacement migratoire. La littérature dite « migrante » ou « de migration » n'est qu'un type de qualification parmi d'autres

²³³ Alexis Nous, « Littérature, exil et migration », *Hommes & migrations*, no 1320, 2018, p. 164A.

²³⁴ *Idem.*

²³⁵ Elien Declercq, « "Écriture migrante", "littérature (im)migrante", "migration literature" : réflexions sur un concept aux contours imprécis », *Revue de littérature comparée*, vol. 3, no 339, 2011, p. 303.

²³⁶ Alexis Nous, « Littérature, exil et migration », *op. cit.*, p. 162A.

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ *Idem.*

²³⁹ Willa Cather, *O Pioneers!*, Mineola, Dover Publications, 1993, 128 p.

²⁴⁰ James Fenimore Cooper, *The Pioneers*, Scotts Valley, CreateSpace Independent Publishing Platform, 450 p.

telles que « transnational », « diasporique », « communautaire », « ethnique²⁴¹ », etc. Tous suggèrent, sous la forme d'un principe d'inclusion, une exclusion des écrivains classés au sein de ces catégories littéraires nouvellement nommées²⁴².

En soi, les différentes instances du champ littéraire étatsunien distinguent, fragmentent, pour certains écrivains leur appartenance, pourtant effective, à la littérature des États-Unis. Néanmoins, la migration n'est pas une problématique abordée récemment en littérature. Ce qui caractérise les travaux en études littéraires paraissant depuis la fin des années 1980 selon Nous, c'est bien la transposition de la vie de l'écrivain migrant, ou pas dans plusieurs cas, dans son œuvre « comme si seuls des écrivains directement et biographiquement concernés par le processus migratoire pouvaient écrire des ouvrages²⁴³ » concernant cette thématique. Le renforcement de l'idée de nation dans de multiples discours, depuis la chute du mur de Berlin, a ramené l'écrivain au centre des préoccupations littéraires. Thiesse postule ainsi que, si « la mondialisation a été envisagée à la fin du XX^{ème} siècle comme passage au stade postnational [,] [...] le XXI^{ème} siècle commence avec un fort regain des affirmations nationalistes²⁴⁴ », ce qui implique notamment de retrouver des symboles qui peuvent construire les contours de la nation désirée. L'importance de l'écrivain national prend tout son sens puisque, « par son œuvre, [il] explique sa nation. Par son corps, il l'incarne. L'appartenance nationale explique l'écrivain et son œuvre²⁴⁵ ». Pour Thiesse, « cette démarche circulaire a été abondamment pratiquée par la critique et l'enseignement littéraires²⁴⁶ ». Et nous allons jusqu'à affirmer qu'elle n'a pas cessé, surtout pour exclure les écrivains que le champ littéraire national ne souhaite pas conserver en tant que représentant de ce qu'il est. Les nationalismes européens du XX^{ème} siècle ont d'ailleurs provoqué deux conflits mondiaux en 1914 et 1939, poussant la logique d'exclusion jusqu'à l'extermination : d'abord, par des autodafés qui

²⁴¹ Voir entre autre Rocío G. Davis, « Back to the Future : Mothers, Languages, and Homes in Cristina García's *Dreaming in Cuban* », *op. cit.*

²⁴² Nous explique que « la constitution d'un tel corpus, accompagnée de son étude, commence dans les années 1980 au Québec ». Alexis Nous, « Littérature, exil et migration », *op. cit.*, p. 162A.

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ Anne-Marie Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, *op. cit.*, p. 22.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁴⁶ *Idem.*

impliquent des œuvres²⁴⁷; puis, par des assassinats de masse d'écrivains²⁴⁸. De plus, Thiesse signale que « l'intérêt pour la vie de l'auteur et son interprétation en cohérence avec la nation (son esprit, ses valeurs), composantes fondamentales de la notion d'écrivain national, s'exercent intensément dès le XIX^{ème} siècle²⁴⁹ ». La résurgence des nationalismes au tournant du XXI^{ème} siècle ne fait que renforcer ces dernières. Or, « l'appartenance nationale n'est ni univoque ni stable²⁵⁰ » : certains écrivains migrants sont des figures littéraires importantes à la fois dans leur pays de naissance tout comme dans leur pays d'accueil et, surtout, ne traitent pas de cette problématique au sein de leurs œuvres (par exemple, Vladimir Nabokov). Par ailleurs, des écrivains qui n'ont jamais vécu la migration peuvent aborder celle-ci. Dans les deux cas, écrivains migrants et non migrants peuvent faire partie du même champ littéraire national. Thiesse se questionne à savoir si « le confinement identitaire a [...] pour contrepartie l'exclusivité de l'écrivain national sur sa culture²⁵¹ ». Les écrivaines de notre corpus subissent une assignation identitaire qui s'inscrit dans la perspective de cantonnement de Thiesse.

Par conséquent, leur présence dans la littérature des États-Unis, au lieu d'incarner finalement une partie de l'histoire nationale — voire littéraire —, se constitue pourtant de questionnements quant à leur légitimité. À travers certains travaux de recherche, il est possible de constater des différences de traitement pour ces écrivaines, entre autre dans la constitution de groupes littéraires qualifiés de *latinos*²⁵², caribéens²⁵³ ou *chicanos*²⁵⁴. Trouver sa place dans une société qui les exclut : c'est ce que la présence des écrivains étatsuniens d'origine hispano-américaine pose comme problématique

²⁴⁷ Consulter Fernando Báez, *Nueva historia universal de la destrucción de libros. De las tabillas sumerias a la era digital*, Barcelone, Océano, 2013, 452 p. Voir aussi Michel Onfray. *Autodafés. L'art de détruire les livres*, Paris, Éditions J'ai lu, 2023, 155 p.

²⁴⁸ Voir Sem Dresden, *Persecution, Extermination, Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 1995, 237 p. De plus, consulter Luba Jurgenson et Atinati Mamatsahvili. *Des écrivains face à la persécution, au massacre de masse et au génocide*, Paris, PETRA, 2020, 204 p.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 414.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 394.

²⁵² Voir Macarena García-Avello, « Beyond the Latina Boom : New Directions within the Field of US Latina Literature », *op. cit.*

²⁵³ Voir Susan Vellón-Benítez, « Palabras de mujer : Convergencias en el discurso femenino en la narrativa caribeña de origen Hispano escrita en los Estados Unidos », Thèse de doctorat, Philosophy, Florida State University, 2003, 130 f.

²⁵⁴ Voir Maria Antonia Alvarez, « Chicana Deconstruction of Cultural and Linguistic Borders », *Interactions : Ege Journal of British and American Studies/ Ege İngiliz ve Amerikan İncelemeleri Dergisi*, vol. 14, no 1, 2005, pp. 49-59 ou encore Sonia Saldívar-Hull, *Feminism on the Border : Chicana Gender Politics and Literature*, Berkeley, University of California Press, 2000, 214 p.

dans le champ littéraire des États-Unis de manière générale, et particulièrement chez les écrivaines puisqu'elles s'inscrivent dans deux marqueurs probables de minorité — c'est-à-dire culturel et de genre. Elles témoignent de l'aspect marginalisant des étiquettes alors qu'elles écrivent en anglais dans leur pays de naissance ou d'immigration durant leur jeunesse. Et finalement que reste-il des œuvres littéraires? En effet, que racontent les textes des écrivaines de notre corpus à propos de l'identité complexe qui caractérise non seulement la situation de certains individus en tant que minorité, mais celle de millions d'autres composant les diverses diasporas de la nation? Et surtout, que peut la littérature pour aborder une telle problématique?

2.3 L'adaptation du modèle du transfert culturel à l'analyse littéraire

Nous proposons d'étudier la question identitaire de certaines de ces communautés d'origine hispano-américaine vivant aux États-Unis par le biais de son processus de formation, c'est-à-dire — plutôt que de chercher des grilles de lecture dans une approche se focalisant sur la correspondance entre un parcours biographique et un cheminement narratif — nous amenons de nouvelles pistes interprétatives en utilisant le concept de transfert culturel. En effet, nous considérons les œuvres sélectionnées pour la présente recherche comme des lieux qui favorisent les formes de ce dernier. Michel Espagne définit le transfert culturel comme un travail de réappropriation qui mène à des interprétations novatrices de biens, d'idées, de concepts, etc. : « Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur interprétation qui est en jeu²⁵⁵. » Par conséquent, « [le terme de transfert] met l'accent sur des mouvements humains, des voyages, des transports de livres, d'objets d'art ou bien d'usage courant à des fins qui n'étaient pas nécessairement intellectuelles²⁵⁶ ». Il s'agit ainsi de mettre « en relation [...] deux systèmes autonomes et asymétriques²⁵⁷ ». Loin de n'être qu'une simple relation entre deux cultures donc, il est, au contraire, question d'intrications faisant intervenir divers éléments culturels que nous ne pourrions réduire à une récupération de l'un à l'autre :

²⁵⁵ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *op. cit.*

²⁵⁶ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, *op. cit.*, p. 286.

²⁵⁷ *Idem.*

Un transfert culturel n'a jamais lieu seulement entre deux langues, deux pays ou deux aires culturelles : il y a quasiment toujours des tiers impliqués. On doit donc plutôt se représenter les transferts culturels comme des interactions complexes entre plusieurs pôles, plusieurs aires linguistiques²⁵⁸.

Le transfert culturel engage les parties impliquées dans l'acte de (ré)interprétation. Ses conséquences entraînent des changements dans chacune de celles-ci : « Lorsqu'un objet passant la frontière transite d'un système culturel à un autre, ce sont les deux systèmes culturels qui sont engagés dans ce processus de resémantisation²⁵⁹. » Les recherches d'Espagne ont commencé par l'analyse des transferts culturels entre la France et l'Allemagne, laquelle se focalise principalement sur des considérations esthétiques, historiques et scientifiques — celles matérielles ne pouvant expliquer notamment la construction identitaire d'une nation :

Si l'étude des transferts culturels entre la France et l'Allemagne ne peut en aucun cas ignorer la culture matérielle, ne serait-ce que parce que les vecteurs des échanges sont souvent des populations directement impliquées dans la vie économique ou industrielle, il n'en reste pas moins que les formes plus abstraites sont destinées à définir la spécificité de telle ou telle culture nationale. [...] L'étude des transferts culturels entre la France et l'Allemagne tendra donc plus naturellement à analyser des échanges esthétiques ou scientifiques que des échanges de biens matériels, même si ces derniers sont souvent la condition des premiers. La focalisation sur les niveaux esthétiques, scientifiques et historiques de l'échange est d'autant plus nécessaire que chaque nation projette une définition différente de la culture, proposée par ses écrivains ou ses historiens²⁶⁰.

De ce fait, l'étude des transferts culturels se concentre à comprendre des procédés de formation de discours à partir d'échanges entre ce que d'Espagne nomme des contextes de départ et d'accueil. Tel qu'expliqué par Michael Werner, « celui qui s'engage dans une étude de transferts peut faire valoir qu'il ne s'arroge pas de position en dehors de l'objet qu'il analyse²⁶¹ ». En bref, il n'y a pas de prise de position de la part d'un chercheur pour l'un ou l'autre des contextes puisque « ses investigations visent les rapports, les relations dynamiques entre les unités, les cultures nationales en l'occurrence, elles portent sur ce qui bouge²⁶² ». À l'origine des recherches sur le transfert

²⁵⁸ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *op. cit.*

²⁵⁹ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, *op. cit.*, p. 32.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

²⁶¹ Michael Werner, « Comparaison et raison. Sur quelques précautions méthodologiques dans l'étude des transferts », *Cahiers d'Études Germaniques*, vol. 2, no 41, 2001, p. 13.

²⁶² *Idem.*

culturel donc, nous observons une méthodologie s'apparentant à de la comparaison entre deux cultures laquelle ne se définit que comme prémisses à l'étude des infléchissements entraînés par le contact de ces dernières. Werner souligne que cet aspect de l'analyse est essentiel :

Pour évaluer les changements qui s'opèrent lors d'un transfert, les glissements de sens aussi bien que les nouvelles insertions qui s'effectuent et produisent des significations nouvelles, on doit faire référence à une vision comparative, ne serait-ce que du fait qu'on stipule un point de départ et un point d'arrivée, et qu'on décrit les transformations intervenues sur le [sic.] base de l'écart constaté entre ces deux niveaux²⁶³.

Pour Werner, il s'agit d'entamer la recherche sur le transfert culturel de cette façon afin d'y trouver éventuellement des points d'achoppement. Par conséquent, il n'existe « pas d'analyse de transfert sans comparaison, sans faire de présuppositions sur les caractéristiques de la culture d'émission et de la culture de réception²⁶⁴ ». Cependant, elle ne se résume pas qu'à cela, ce qui n'en fait pas une approche totalement comparatiste. Espagne précise dès lors qu'elle « se distingue [...] de l'établissement de comparaisons, qu'elles soient d'ordre esthétique, scientifique ou sociologique²⁶⁵ » parce qu'elle met au jour des pratiques d'ordre local pour comprendre l'essence de celles qui façonnent des niveaux plus globaux : « La recherche sur les transferts culturels n'est pas une investigation synchronique, mais une tentative de comprendre des processus. [...] Les creusets où prend forme le discours collectif sont des lieux où se croisent des expériences individuelles²⁶⁶. » Ainsi, il n'est pas question de pointer un événement précis dans l'Histoire qui pourrait être responsable d'un quelconque bouleversement, c'est-à-dire que « les transferts culturels ne sont pas [...] des recherches positivistes de configurations historiques isolées au cours desquelles une relation historique ponctuelle se serait développée entre deux cultures²⁶⁷ ». Selon Espagne, il faut tenir compte du contexte dans lequel a lieu le transfert culturel puisque, bien souvent, il rend propice ce dernier. Pour reprendre les termes d'Espagne lui-même, un contexte d'accueil favorise toujours, même inconsciemment dans son fonctionnement collectif, un transfert culturel en provenance d'un contexte de départ, d'où l'aspect diachronique de la recherche :

²⁶³ *Ibid.*, p. 14.

²⁶⁴ *Idem.*

²⁶⁵ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, *op. cit.*, p. 33.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

Un transfert culturel n'est pas déterminé principalement par un souci d'exportation. Au contraire c'est la conjecture du contexte d'accueil qui définit largement ce qui peut être importé ou encore ce qui, déjà présent dans une mémoire nationale latente, doit être réactivé pour servir les débats de l'heure²⁶⁸.

Par conséquent, il est possible d'affirmer que le transfert vient pallier un manque du contexte d'accueil, un besoin sous-jacent à une facette culturelle : « Lorsqu'on va chercher dans les strates de la mémoire un élément étranger au contexte d'accueil, c'est en général pour répondre à une constellation de ce même contexte d'accueil²⁶⁹. » Il s'agit donc d'un travail d'adaptation, de réflexion, dont les résultats ne sont pas immuables. *A contrario*, ils seront modifiés à nouveau dans le futur par d'autres transferts culturels. Dans la problématique liée à ces derniers, le principe d'authenticité n'a pas de sens parce que la culture est vouée aux changements, aux croisements, aux intrications. C'est ce qu'explique Espagne :

Même lorsqu'on aborde un transfert entre deux espaces culturels, on ne peut en aucune manière les considérer chacun comme homogènes et originels : chacun est lui-même le résultat de déplacements antérieurs; chacun a une histoire faite d'hybridations successives²⁷⁰.

Les éléments analysés dans une culture ne se définissent que par leur caractère temporaire en soi, témoignant plutôt de mouvements : « Les aires culturelles, dont la recherche sur les transferts culturels révèle les imbrications, sont donc des configurations provisoires, mais nécessaires à la compréhension des phénomènes de circulation culturelle²⁷¹. » Stéphanie Danaux et Nova Doyon soulignent l'aspect transformateur et appropriatif « des objets et des pratiques culturels selon la sensibilité de chaque récepteur individuel, mais aussi en fonction des besoins de la société d'accueil et des motivations conjoncturelles (légitimation ou subversion d'un pouvoir, d'une position, d'une idéologie)²⁷² ». Elles précisent que, « à cet égard, l'étude des transferts culturels s'intéresse autant aux emprunts qu'aux rejets, et donc aux points de rupture entre deux formations culturelles²⁷³ ». En ce sens, il convient d'attacher autant d'importance aux effets mesurables, quantifiables, du

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁶⁹ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *op. cit.*

²⁷⁰ *Idem.*

²⁷¹ *Idem.*

²⁷² Stéphanie Danaux et Nova Doyon, « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *Mens : Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, no 2, 2012, p. 9.

²⁷³ *Idem.*

transfert culturel qu'à tous les non-dits qu'il façonne, soit « les stratégies et les enjeux qu'il masque²⁷⁴ ». Pour ce faire, il existe des lieux favorisant l'activité de transfert culturel. Les études sur les transferts culturels tendent ainsi à repérer ce qu'Espagne nomme des portails de globalisation, — soit « des centres urbains, des universités, des bibliothèques²⁷⁵ » —, qui permettent au processus d'advenir. Malgré le fait qu'il y ait besoin d'une certaine ouverture à l'Autre, « la description [du transfert culturel] ne peut s'opérer que sur des rencontres d'un nombre réduit de termes²⁷⁶ ». Cela permet notamment de se focaliser sur « certains éléments culturels communs [qui] facilitent les passages et [qui] servent pour ainsi dire de pont²⁷⁷ ». Espagne précise que la communication est le modèle le plus simple pour analyser le « passage d'une culture à une autre²⁷⁸ ». Nous proposons, dans cette perspective, de considérer le corpus sélectionné dans la présente recherche comme une illustration de ce qu'est un transfert culturel d'abord dans son principe de fond — c'est-à-dire dans les récits mis en scène —, puis par le biais de la forme — la narration romanesque dans son résultat final, soit comme œuvre prise dans sa totalité, se constituant de la sorte.

Les écrivaines ne sont alors qu'un des outils de mise en place du transfert culturel. En effet, dans chacun des romans choisis, il n'est pas question seulement de migration, ce qui n'impliquerait pas alors forcément de transfert culturel, mais bien d'un travail littéraire impliquant une esthétique de la rencontre de multiples cultures qui donne pour résultat une reconfiguration de divers aspects de la société étatsunienne : par exemple, réflexions autour du discours historique, de la langue anglaise, du principe de ghettoisation — voire de celui de communauté —, de la place des femmes dans des strates sociétales diversifiées, de l'éducation des jeunes filles, du genre romanesque de façon plus générale, etc. En bref, nous observons que le corpus étudié participe à repenser la culture étatsunienne à l'aube d'éléments qui y sont, dans un premier temps, étrangers sous la forme que prend la culture du contexte de départ. Il s'agit d'observer, pour analyser ensuite, les apports de systèmes culturels extérieurs aux pratiques du quotidien étatsunien à ce dernier, notamment dans le fonctionnement interne de la structure sociétale. Béatrice Joyeux-Prunel suggère de voir qu'« un

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *op. cit.*

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, *op. cit.*, p. 22.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 20.

transfert n'est pas tant un transfert entre ensembles culturels, qu'une dynamique entre groupes sociaux, économiques, politiques; un échange structuré en réseaux — où les jeux des individus ont une importance essentielle²⁷⁹ ». Il y a une suggestion de relecture culturelle telle que postulée par Espagne :

Si l'interprétation d'une œuvre ou d'une pratique importée par le contexte d'accueil est d'une égale dignité par rapport à celle du contexte de départ, le transfert culturel n'en pose pas moins un problème d'ordre herméneutique. Il s'agit d'une part d'interpréter un objet étranger, de l'intégrer à un nouveau système de références qui souvent sont pour commencer de nouvelles références linguistiques, de traduire. [...] [Cette interprétation] permet un positionnement de l'individu, c'est le groupe dans lequel il s'insère (université, école de pensée, revue, catégorie sociale) qui se pose grâce à l'interprétation²⁸⁰.

Par ailleurs, les cultures de départ ne sont pas exemptes de changements non plus dans les cinq œuvres réunies puisque celles-ci sont réinterprétées au prisme du contact avec la société étatsunienne. Nous pensons notamment à l'imaginaire lié au terme « dominicanité » critiqué dans plusieurs textes traitant de la diaspora dominicaine habitant aux États-Unis, imaginaire naissant à l'indépendance de la République dominicaine en 1844 au sein de l'élite créole²⁸¹. Nous constatons, avec cet exemple, le caractère diachronique de l'acte herméneutique quand il s'agit de transfert culturel. Anca Dan étudie, dans cette perspective, le processus de transfert culturel à la lumière d'un principe d'héritage qui crée un fil conducteur, une ligne directrice, entre une culture à un moment donné dans le passé et ce qu'il en reste dans le présent. Le déplacement se définit ici par son évolution temporelle laquelle implique, entre autre, des changements d'ordre spatial liés au caractère accumulateur de la culture. Il s'agit presque d'observer, métaphoriquement, une sorte de « filiation » culturelle :

Contrairement à la plupart des études sur les transferts culturels, dans ce cas l'analyse des identités collectives ne se focalise plus sur des emprunts "étrangers". Elle met en avant l'homogénéité de la culture source et de la culture cible, malgré les différences de temps et, parfois, d'espace. Ainsi, les transferts culturels diachroniques intéressent

²⁷⁹ Béatrice Joyeux-Prunel, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 1, no 6, 2003, p. 158.

²⁸⁰ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, *op. cit.*, p. 20.

²⁸¹ Voir Roxane Maiorana, « La dominicanité critiquée. Regards migrants sur la construction de l'identité dominicaine dans la littérature étatsunienne », *Cahier ReMix*, no 16, 2021, en ligne, <https://oic.uqam.ca/fr/remix/la-dominicanite-critiquee-regards-migrants-sur-la-construction-de-lidentite-dominicaine-dans>, consulté le 28 mars 2023.

tout d'abord les communautés soucieuses de retrouver leurs antécédents et, avec eux, une raison d'être, une part d'identité : on construit donc le passé en fonction du présent et le présent en fonction du passé²⁸².

Espagne décrit, lui, un procédé de réactualisation découlant de l'acte herméneutique, c'est-à-dire un regard neuf éclairé par le recul temporel que procure l'aspect continu du temps :

D'un autre côté, la procédure herméneutique n'est pas seulement ou pas toujours l'appropriation pour la première fois d'un objet étranger. Il arrive souvent que l'objet importé ait déjà été reçu sous une forme partielle, ait déjà donné lieu à des amorces d'interprétation. À l'appropriation nouvelle, qui va se superposer aux précédentes, s'ajoute une réinterprétation des interprétations anciennes, une forme de réactualisation²⁸³.

De ce fait, nous assistons à un double mouvement qui (dé)tisse des conceptions culturelles à la fois dans le contexte d'accueil, à la fois dans celui de départ, peu importe la culture dans laquelle il s'enracine. Comme l'explique Espagne, il est faux d'énoncer « que l'objet culturel qui passe d'un contexte à l'autre perd son identité au point qu'on puisse se demander s'il s'agit bien du même objet²⁸⁴ ». Le transfert culturel a vocation à effectuer des transformations comme nous l'avons déjà pointé précédemment : c'est l'enjeu même de son existence sociale. Lüsebrink explique qu'il participe plus généralement à une communication interculturelle favorisée par des processus de globalisation apparus depuis longtemps, mais théorisés dans les dernières décennies par les sciences sociales, lesquels ont entraîné des changements dans les disciplines de recherche²⁸⁵. Chez Lüsebrink, la communication interculturelle est donc façonnée par trois dimensions, dont les processus de transfert culturel en sont un aspect. La première comporte les processus d'interaction interculturelle définis comme « des situations de rencontres individuelles ou collectives entre membres de différentes cultures²⁸⁶ ». La deuxième dimension comprend les processus de perception de l'Autre déterminés par

les modes de représentation d'autres cultures, dans des formes de complexité très inégales, allant du discours cognitif différencié, comme l'incarne (ou prétend l'incarner)

²⁸² Anca Dan, « Les transferts culturels dans le temps : rétrospectives diachroniques et anachroniques », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 41, no 1, 2015, p. 313.

²⁸³ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, *op. cit.*, p. 21.

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ Hans-Jürgen Lüsebrink, « Les transferts culturels : théorie, méthodes d'approche, questionnements », *op. cit.*

²⁸⁶ *Idem.*

le discours scientifique, jusqu'aux formes stéréotypées de la perception de l'Autre, présentes notamment dans des genres médiatiques comme la publicité, la caricature et l'anecdote humoristique²⁸⁷.

Finalement, les transferts culturels composent la troisième dimension de la communication interculturelle. Ils

visent enfin à conceptualiser un ensemble de phénomènes relatifs aux rapports entre des cultures différentes désignés traditionnellement par les termes d'«échange», de «relation» et d'«influence», et, plus récemment, en ce qui concerne le domaine littéraire, par celui de «réception»²⁸⁸.

Nous observons, à partir des trois dimensions proposées par Lüsebrink, le caractère presque systémique du transfert culturel dans la communication interculturelle. Il ne s'agit pas seulement de points de contact ou de représentations de l'Autre, de l'Étranger. Bien au contraire, les processus de transfert culturel rendent compte de la globalité des liens créés par la rencontre entre des cultures. Si, d'après Lüsebrink, la recherche en littérature semble s'être concentrée sur la partie «réception» du transfert culturel en ce qui concerne son objet d'étude, nous pensons qu'il faut élargir cet horizon d'analyse pour y inclure notamment l'acte d'écriture, l'angle «production», comme phénomène participant au transfert culturel. Ce dernier, selon Lüsebrink, existe à partir de deux perspectives d'analyse que Joyeux-Prunel reprend de façon similaire en expliquant qu'il y a «celle des contextes d'accueil et de départ d'un transfert; et celle de ses vecteurs²⁸⁹», dont elle identifie des figures spécifiques comme les «voyageurs, traducteurs, enseignants, artisans émigrés, musiciens, commerçants..., les passeurs entre cultures [qui] ont une action productrice de variété culturelle²⁹⁰». Chez Lüsebrink, la première perspective d'analyse «concerne les *processus de sélection*, c'est-à-dire de choix à la fois quantitatifs et qualitatifs, que donnent à voir les rapports entre cultures différentes — ou *aires culturelles*, au sens anthropologique du terme de «culture»²⁹¹». Il s'agit d'une combinaison d'approches qui travaillent sur la réception d'œuvres culturelles à travers l'étude d'éléments quantitatifs dont «*l'explication* socioculturelle [...] pass[e]

²⁸⁷ *Idem.*

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ Béatrice Joyeux-Prunel, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *op. cit.*, p. 155.

²⁹⁰ *Idem.*

²⁹¹ Hans-Jürgen Lüsebrink, « Les transferts culturels : théorie, méthodes d'approche, questionnements », *op. cit.* L'auteur souligne.

[aussi] par une analyse herméneutique²⁹² ». Cette perspective s'inscrit dans une optique liée au domaine des études culturelles de manière générale :

[Elle] permet ainsi de comprendre sur quelles formes de transferts de savoirs sont basées les représentations collectives d'une société sur d'autres sociétés : celles-ci régissent, en définitive, son imaginaire collectif, façonnent les modes d'interaction avec des étrangers et déterminent les comportements politiques et économiques sur le plan international²⁹³.

Elle se focalise davantage sur des phénomènes culturels que sur des objets, scrutant les résultats liés au transfert plutôt que le transfert lui-même en tant que processus. Cela est tout autant bénéfique pour les phénomènes n'ayant pas eu la portée voulue, voire ayant carrément disparu : « Analyser les formes de sélection inhérentes aux transferts culturels permet également de comprendre comment et pourquoi des pans entiers de la production culturelle d'une autre société restent inaperçus et incompris dans d'autres sociétés et cultures²⁹⁴. »

La deuxième perspective d'analyse proposée par Lüsebrink traite des « *figures et institutions de médiation*²⁹⁵ » qui se développent selon trois typologies : 1) « [l]es médiateurs individuels, à savoir les traducteurs, les guides touristiques, les reporters et les correspondants à l'étranger, ou encore des écrivains et metteurs en scène qui servent à faire connaître une culture étrangère au public de lecteurs²⁹⁶ »; 2) « [l]es institutions ayant pour mission explicite la médiation interculturelle²⁹⁷ »; 3) « [l]es instances ayant prioritairement d'autres fonctions que la médiation interculturelle, mais servant, en fait, de véhicules souvent très importants socialement pour les transferts culturels²⁹⁸ ». Nous retiendrons pour notre recherche la perspective d'analyse se concentrant sur les figures de médiation dont Danaux et Doyon en observent deux types — à savoir ceux « humains (groupes ou individus comme des artistes, auteurs, éditeurs, libraires, professeurs, etc.)²⁹⁹ », appelés « agents

²⁹² *Idem.* L'auteur souligne.

²⁹³ *Idem.* L'auteur souligne.

²⁹⁴ *Idem.*

²⁹⁵ *Idem.* L'auteur souligne.

²⁹⁶ *Idem.*

²⁹⁷ *Idem.*

²⁹⁸ *Idem.*

²⁹⁹ Stéphanie Danaux et Nova Doyon, « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *op. cit.*, p. 9.

ou [...] passeurs culturels³⁰⁰ », et ceux « d'ordre matériel (livres, revues, œuvres, etc.)³⁰¹ » où « il est plutôt question de supports du transfert³⁰² ». L'approche interprétative liée à une lecture biographique s'inscrit, jusqu'ici, dans la première perspective identifiée par Lüsebrink, à savoir celle des processus de sélection, permettant la justification de la présence des corpus d'écrivaines d'origine hispano-américaine dans la littérature étatsunienne. Il s'agit d'analyser la réception des œuvres par rapport aux expériences personnelles des écrivaines, le contenu littéraire n'étant qu'un prétexte à une étude structurelle du fonctionnement de la littérature des États-Unis et, plus généralement, de la société étatsunienne. Notre recherche doctorale propose, *a contrario*, d'ouvrir une autre voie d'approche à ce type de corpus en l'inscrivant dans la deuxième perspective définie par Lüsebrink — à savoir celle des figures de médiation —, ce qui nous permet de sortir de l'analyse de la réception des œuvres pour nous concentrer sur l'aspect de la production.

Cela implique de considérer les écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine comme des médiatrices individuelles, pour reprendre la typologie de Lüsebrink, de transfert culturel — soit des agentes de passation culturelle selon Danaux et Doyon — dont la création littéraire s'assimile au matériel soutenant ce processus. Nous ajoutons à ces deux éléments un troisième qui se pose comme l'enjeu de la présente recherche, c'est-à-dire le contenu interprétatif transféré par les œuvres en elles-mêmes. Il agit en valeur symbolique puisqu'il incarne le transfert en soi : il est construit par les savoirs transférés. Il se façonne ainsi en cosmologie³⁰³ définie par Vincent Descombes comme « le système du monde d'un groupe social³⁰⁴ » créé par l'acte d'écriture, dont Émilie St-Martin précise qu'il s'agit d'« un ensemble de principes régissant le monde dans lequel évolue une communauté donnée, [...] sur lequel sont basées les actions et les croyances de celle-ci³⁰⁵ ». Cet ajout théorique est nécessaire pour remettre le texte littéraire au centre de l'analyse. En résumé, nous postulons que le transfert culturel se profile à travers un jeu d'échelles métacritique

³⁰⁰ *Idem.*

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² *Idem.*

³⁰³ Guillaume Drouet explique que le terme « cosmologie » caractérise en partie le travail ethnocritique lequel « propose des problématiques de recherche plus qu'[une] [...] grille de lecture — par son regard » qu'il décrit « circulant dans le texte comme une cosmologie ». Guillaume Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, vol. 3, no 145, 2009, p. 22.

³⁰⁴ Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 188.

³⁰⁵ Émilie St-Martin, « (Dé)faire le malheur : Edmond Dantès, agent du sort dans *Le Comte de Monte-Cristo* », *Les vies de malheur(s) au XIXe siècle*, 2023, en ligne, <http://ethnocritique.com/index.php/fr/entree-de-carnet/defaire-le-malheur-edmond-dantes-agent-du-sort-dans-le-comte-de-monte-cristo>, consulté le 27 janvier 2024.

à trois niveaux plutôt que deux : 1) la figure de l'écrivaine en tant que facilitatrice du processus; 2) le livre utilisé comme outil de transfert; 3) le contenu interprétatif fabriquant des cosmologies transférables. Nous additionnons donc le dernier niveau aux deux premiers afin d'illustrer l'importance du texte littéraire dans le processus de transfert culturel. Tel que montré par Werner, « multiplier les échelles conduit d'abord à nuancer, voire quelquefois à faire éclater cette dichotomie du soi et de l'Autre, [...], dichotomie constitutive, on le sait, pour la formation des identités, mais en même temps, formidablement réductrice³⁰⁶ ». Cela permet alors de ne pas « occulter l'existence d'identités plurielles³⁰⁷ ». Cette manière de procéder à l'étude de transferts culturels favorise « des configurations dissymétriques dont l'analyse peut être particulièrement féconde³⁰⁸ ». La multiplicité des échelles « provoque [donc] dans la culture de réception des réinterprétations, des actualisations, des appropriations nouvelles³⁰⁹ ». En ce sens, elles peuvent elles-mêmes « entraîner des effets d'un ordre de grandeur tout autre³¹⁰ ». Le concept de transfert culturel, en fait, « autorise [...] le croisement de niveaux suivant des trajectoires "réelles" : mouvements migratoires, réceptions de texte, traductions, représentations musicales, expositions, congrès internationaux, etc.³¹¹ ». Par notre recherche doctorale, nous réconcilions, de la sorte, les niveaux du contenu interprétatif et du livre avec l'analyse littéraire, oubliés au profit de la figure de l'écrivaine.

Pour ce faire, nous utilisons les étapes définies par Moser pour décrire le développement du processus de transfert culturel. Elles sont au nombre de trois : « 1. prélèvement dans le système donateur; 2. déplacement (l'acte de transférer proprement dit); 3. insertion dans le système récepteur³¹². » Moser explique que

le prélèvement [...] commence par une sélection [...] qui [...] peut être motivée par des désirs profonds, déterminée par des mécanismes découlant d'un décalage entre

³⁰⁶ Michael Werner, « Les usages de l'échelle dans la recherche sur les transferts culturels », *Cahiers d'Études Germaniques*, no 28, 1995, p. 50.

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ *Idem.*

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 51.

³¹⁰ *Idem.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 52.

³¹² Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de "transfert" appliqué au culturel », *op. cit.*

l'offre et la demande, le manque et l'abondance, mais aussi par des inégalités en termes de valeur et de prestige, ce qui renvoie à une relation asymétrique de pouvoir³¹³.

Cette étape peut relever d'« une opération violente — du point de vue symbolique et matériel³¹⁴ ».

Elle « peut être perçu[e] comme un pillage ou un vol de patrimoine³¹⁵ ». Celle de l'insertion

ne se déroule pas non plus nécessairement de manière harmonieuse. [...] Le système récepteur commence par percevoir l'objet transféré comme un corps étranger, quelle que soit l'intensité du désir qui peut avoir attiré cet objet. Un travail de réorganisation systémique de plus ou moins longue durée est nécessaire pour accommoder l'objet qui finira par être inséré dans son nouvel environnement³¹⁶.

À partir des étapes, au nombre de trois, identifiées par Moser pour décrire le déroulement du transfert culturel, nous proposons d'adapter le modèle au profit des enjeux soulevés par le texte littéraire en vue de l'analyser selon cette perspective. Le modèle adapté que nous développons dans la présente recherche doctorale correspond à des réalités exprimées par un certain discours littéraire lequel est construit par le jeu d'échelles métacritique à trois niveaux, précédemment expliqué. La nécessité d'une adaptation théorique au concept de transfert culturel se lit d'après deux objectifs. Le premier, c'est d'intégrer le texte littéraire comme possibilité de participer au processus de transfert culturel en dehors des limites de l'étude de la réception. Parallèlement, il s'agit tout autant de montrer que le transfert culturel se façonne en problématique dans la littérature. Le deuxième objectif, c'est d'analyser un corpus littéraire comme celui des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine dans toute sa complexité : d'abord, parce qu'il est composé par des créatrices qui participent au processus de transfert culturel; puis, parce que, en lui-même, il incarne une forme de transfert culturel; enfin, parce qu'il relate des transferts culturels, cette dernière partie étant novatrice dans l'étude du concept en lui-même puisqu'il est le cœur de notre recherche doctorale.

Nous allons montrer que les trois étapes de Moser se subdivisent, dévoilant une dialectique du transfert culturel avant que celui-ci soit complété. Nous avons repensé l'axiome prélèvement-déplacement-insertion afin d'illustrer les intrications échafaudées par les textes littéraires. En effet, les processus de transfert culturel sont complexifiés par les différents éléments narratifs qui y

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ *Idem.*

³¹⁵ *Idem.*

³¹⁶ *Idem.*

participent que ce soient des personnages, des spatio-temporalités, des thématiques, etc. Nous expliquons donc que les étapes établies par Moser se multiplient quand il s'agit d'œuvres littéraires. Ces dernières ne mettent pas en scène des transferts culturels sans embûches : ce sont plutôt le lieu de ratés, de difficultés, de dérives, voire de détournements.

De ce fait, le prélèvement se constitue en deux sous-étapes qui révèlent que le contenu retenu, transférable, dans une culture passe avant tout par un apprentissage. En bref, il faut connaître la composante à transférer avant qu'elle soit déplacée. Le contact créé à ce moment du processus provoque un premier rejet partiel de la part du donateur, notamment parce que celui-ci n'est déjà plus à sa place dans sa culture d'origine. Everett S. Lee explique que c'est à la base de la définition de la migration, soit que les changements culturels qui peuvent être aperçus dans la pratique d'un individu débutent bien avant que le déplacement ne soit survenu puisque le système donateur, appelé facteurs d'origine chez Lee, paraît manquer des caractéristiques de ce que le futur migrant va trouver dans le système receveur, nommées facteurs de destination :

Even before they leave, migrants tend to have taken on some of the characterization of the population at destination, but they can never completely lose some which they share with the population at origin. It is because they are already to some degree like the population at destination that they find certain positive factors there, and it is because they are unlike the population at origin that certain minus factors there warrant migration³¹⁷.

Le déplacement ne résout pas, bien au contraire, ce rejet originel : il est, lui aussi, déplacé, l'insertion se faisant avec résistance dans le système d'accueil. Pour compléter le processus de transfert culturel, le donateur doit faire l'apprentissage de la culture qui reçoit afin de trouver une voie de transfert coûte que coûte.

Dans les prochains chapitres, il sera question de montrer l'utilité de ce modèle adapté à l'analyse littéraire des œuvres des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine. En ce sens, nos observations soulignent que les textes de fiction ont l'environnement familial pour lieu commun d'apprentissage des contenus à transférer. Il joue le rôle de système donateur duquel les personnages principaux tentent de se distancier. Cela contribue ainsi à édifier une position

³¹⁷ Everett S. Lee, « A Theory of Migration », *Demography*, vol. 3, no 1, 1966, p. 57.

individuelle liminaire du Sujet. De la sorte, les protagonistes prennent position sur les aspects culturels qu'elles refusent d'intégrer à leur cheminement personnel. C'est le commencement de la création de personnages entre deux âges, entre deux époques, ceux que Marie Scarpa nomme les personnages liminaires, les non-initiés ou les mal-initiés :

Leur ambivalence structurelle (ils ne sont plus ce qu'ils étaient et ne seront jamais ce qu'ils auraient dû être) fait trembler les lignes de partage sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social et qui se jouent précisément dans les espaces-temps de la marge où s'explorent les limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage³¹⁸.

Le personnage liminaire, par son échec initiatique dans sa culture donatrice, cherche à se raccrocher à une autre culture, le déplacement lui en laissant la possibilité. Dans les œuvres étudiées, le déplacement s'assimile à la migration qui en est le principal exemple. Que ce soit un déménagement régional ou un changement de pays, il est enrichi par le fait qu'il s'inscrit dans une démarche littéraire, permettant l'analyse du passage d'une culture à une autre à travers l'écriture en elle-même qui en est à la fois le signe et le symptôme. C'est tout l'avantage, la richesse, du texte littéraire. C'est ici que la forme romanesque prend tout son sens puisque, comme le souligne Mikhaïl Bakhtine³¹⁹, elle met en scène des locuteurs, des discours, des idéologies. Elle a pour sujet la transmission de la parole humaine et tout ce qu'elle contient : « Dans le roman, l'homme est essentiellement un homme qui parle; le roman a besoin de locuteurs qui lui apportent son discours idéologique original, son langage propre. L'objet principal du genre romanesque qui le "spécifie", qui crée son originalité stylistique, c'est l'[H]omme qui parle et sa parole³²⁰. » C'est par le biais donc de personnages aux carrefours de deux cultures que celles-ci sont à l'apogée de leur expression — de leur possibilité de s'influer l'une et l'autre —, le roman étant le genre par excellence du « plurilinguisme social, [de] la conception de la diversité des langages du monde et de la société³²¹ ». Ainsi, les récits de chacun, dans la forme romanesque, sont tournés vers des questions sociales. L'individu dans son unicité s'exprime dans son caractère collectif : « Dans le roman, le locuteur est, essentiellement, un *individu social*, historiquement concret et défini, son

³¹⁸ Marie Scarpa, « L'ethnocritique de la littérature : présentation et situation », *Multilinguales*, no 1, 2013, en ligne, <http://journals.openedition.org/multilinguales/2808>, consulté le 10 avril 2023.

³¹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1978, 496 p.

³²⁰ *Ibid.*, p. 152. L'auteur souligne.

³²¹ *Idem.*

discours est un langage social (encore qu'embryonnaire), non un "dialecte individuel"³²². » De ce fait, Bakhtine décrit la narration romanesque comme polyphonique qui ne s'organise pas qu'en dialogues; bien au contraire, elle participe activement de la narration hétérodiégétique, ce qui donne la possibilité au lecteur d'avoir accès à des éléments narratifs que ne désire pas expliciter un personnage à d'autres. Cela « vien[t] alors compléter l'aspect globalisant du roman³²³ ». Les fonctions du déplacement sont ainsi exacerbées par la forme romanesque qui les rend problématiques.

Par ailleurs, le parcours d'apprentissage des personnages féminins d'un jeune âge au sein des œuvres d'écrivaines étasuniennes d'origine hispano-américaine — dont nous notons qu'il apparaît dans chacune des œuvres de notre corpus sous différentes formes soit par l'entremise directe de l'acte migratoire, soit parce que celui-ci définit les conséquences d'existence d'une protagoniste comme Iliana — tend à être catégorisé sous l'appellation « Latina *bildungsroman*³²⁴ », définie comme l'épanouissement des figures féminines principales tant individuellement que collectivement : « [It is] a display of the corporal, emotional, and cultural development of the protagonists, and by voyeuristic extension, of their communities³²⁵. » Crystel Pinçonat suggère, elle, le terme plus général d'« endofiction³²⁶ » qui « tend donc, à travers la biographie de son protagoniste, à reproduire la trajectoire de la communauté à laquelle il se rattache³²⁷ ». Elle souligne notamment qu'il existe une importante « production de textes relatant la vie de familles migrantes dans leur pays d'accueil, vision d'un "nous" qui s'ancre généralement dans un "je", un narrateur, origine de la parole et foyer du regard³²⁸ ». Pinçonat précise alors que les types de texte abordant ces problématiques de migration ont recours « à des formes qui mettent en scène la formation d'un sujet — récits d'enfance, roman d'éducation ou récits de vocation³²⁹ ». En ce sens,

³²² *Ibid.*, p. 153. L'auteur souligne.

³²³ Roxane Maiorana, « Représentations identitaires et mémorielles sous les violences d'État dans *Les années inutiles* et *Lost City Radio* », Mémoire de maîtrise, Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2018, f. 48.

³²⁴ Ellen C. Mayock, « The Bicultural Construction of Self in Cisneros, Álvarez, and Santiago », *Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*, vol. 23, no 3, 1998, p. 223. Voir aussi Margot Kelley, « 4. A Minor Revolution : Chicano/a Composite Novels and the Limits of Genre », *op. cit.*

³²⁵ *Idem.*

³²⁶ Crystel Pinçonat, *Endofiction et fable de soi. Écrire en héritier de l'immigration*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2016, 398 p.

³²⁷ *Ibid.*, p. 136.

³²⁸ *Ibid.*, p. 15.

³²⁹ *Idem.*

nous constatons l'intrication importante entre l'acte migratoire et la construction identitaire de personnages dits liminaires dans l'exercice du déroulement de la narration. Par conséquent, lire les cinq œuvres choisies pour cette recherche comme des romans d'apprentissage semble montrer que ce genre est privilégié pour relater l'acte migratoire de figures féminines de (pré-)adolescentes et de jeunes adultes. Cependant, il s'agit d'expliquer ce qu'amène le déplacement, en particulier celui ayant lieu dans un processus de transfert culturel, à ce type de lecture. Margot Kelley explique que les personnages subissant de l'exclusion sont idéaux pour aborder les problématiques entourant des contenus inédits ou marginaux :

The Chicano/a *Bildungsroman* is particularly overt in emphasizing the negotiations of characters and a culture "caught in the transition" between the collective and the individual orientation. The *Bildungsroman* [...] disorganize the form and content of a predominant genre for revolutionary purposes³³⁰.

Si les réflexions de Kelley portent principalement sur la littérature *chicana*, notre analyse va examiner la possibilité que les œuvres du corpus sélectionné, si elles s'assimilent de prime abord à une forme de *Bildungsroman*, participent à repenser la problématique de l'apprentissage d'après un processus de transfert culturel.

Enfin, l'étape de l'insertion se déploie *a contrario* par un mouvement initial de répulsion, une désinsertion plutôt, qui déclenche chez les protagonistes une profonde volonté de maîtriser la culture du système receveur, — littérairement la société étasunienne que les personnages doivent affronter —, pour en détourner les rouages. Le rejet des éléments culturels prélevés et déplacés à cette étape constitue en fait le deuxième rejet provoqué par les protagonistes des romans. Cela accentue le caractère liminaire dont le façonnement commence bien avant le contact avec la société d'accueil. Face à son incapacité à compléter le transfert culturel déjà entamé, l'individu déplacé rentre dans une autre phase d'apprentissage. Les prochains chapitres concernent, de la sorte, l'application du modèle adapté que nous avons présenté précédemment. Il s'agit d'analyser ce qui semble, de prime abord, une rencontre interculturelle problématisée, au sein de corpus littéraire, en véritable passation culturelle composée de savoirs transférés, transférables, à transférer. En soi, à l'instar de tous les face-à-face entre « Je » et l'« Autre », il émane une certaine violence. En ce sens,

³³⁰ Margot Kelley, « 4. A Minor Revolution : Chicano/a Composite Novels and the Limits of Genre », *op. cit.*, p. 65.

« la recherche sur les transferts considère qu'une appropriation d'un objet culturel s'émancipe du modèle, et qu'une transposition, aussi éloignée soit-elle, a autant de légitimité que l'original³³¹ ». La problématique de l'authenticité comme vérité originelle n'a donc pas sa place dans l'analyse du transfert culturel : il s'agit avant tout d'aborder la question des croisements, des réadaptations et autres formes de transfert possibles par le biais de l'œuvre de fiction.

³³¹ Michel Espagne *et al.* « La théorie des transferts culturels appliquée à l'Asie centrale », *op. cit.*, p. 9.

CHAPITRE 3

LE PRÉLÈVEMENT DANS L'OEUVRE LITTÉRAIRE

Never marry a Mexican, my ma said once and always. She said this because of my father. She said this though she was Mexican too. But she was born here in the U.S., and he was born there, and it's not the same, you know.

— Sandra Cisneros

L'objectif principal du présent chapitre est d'expliquer comment se traduit l'étape du prélèvement, développée par Moser³³², pour exposer le processus de transfert culturel. D'abord, nous allons définir la structure du prélèvement dans les œuvres littéraires sélectionnées pour cette recherche, la manière dont il se déploie au sein de ce type de corpus. Il faut délimiter sa provenance, son origine, dans les textes littéraires sélectionnés. Ensuite, nous proposons d'en montrer les mécanismes de fonctionnement, notamment les personnages qui font figures de transfert culturel dans la représentation littéraire. Enfin, il est question, surtout, de mettre en lumière les contenus transférés par celles-ci dans le but de comprendre la réception qui en est faite de la part des protagonistes. Nous soulignons, de ce fait, la complexité du prélèvement culturel qui n'est pas une étape sans nivellement. Bien au contraire, une analyse littéraire illustre les subtilités du prélèvement au système donateur, ses intrications culturelles diversifiées. Le but de ce chapitre se concentre à souligner l'importance du texte littéraire dans les réflexions sur les origines du transfert culturel ainsi que l'implication de ce dernier dans l'élaboration de nouvelles lectures, voire interprétations, des relations façonnées autour du prélèvement culturel.

3.1 L'environnement familial : source du prélèvement culturel

Les cinq romans choisis dans le cadre de cette recherche ont pour point commun une trame de fond mettant en scène des familles dont la caractéristique principale s'assimile à un certain repli sur soi, entre autre parce qu'elles sont (im)migrantes en sol étatsunien. Les protagonistes évoluent, par

³³² Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de "transfert" appliqué au culturel », *op. cit.*

conséquent, dans des environnements où les figures de référence culturelle sont, par défaut, familiales. En effet, les textes littéraires que nous allons analyser relatent les récits de petites filles, d'adolescentes ou de jeunes femmes ayant vécu un déplacement très tôt dans leur existence. *The House on Mango Street*³³³ narre, *a posteriori*, les aventures d'Esperanza qui a déménagé avec sa famille (mère, père, frères et sœur) dans une nouvelle maison au sein d'un quartier inconnu. Le personnage a des origines mexicaines du côté paternel, mais le roman joue sur l'ambiguïté de l'identité d'Esperanza : est-elle née aux États-Unis, ce qui sous-entend qu'elle peut se définir en tant que *chicana*, ou au Mexique? La petite fille ne peut répondre, n'ayant pas de souvenirs de sa très jeune enfance. Il s'agit d'un véritable cheminement identitaire.

*How the García Girls Lost Their Accents*³³⁴ raconte, à rebours, l'immigration des sœurs García et de leurs parents (mère et père) à New York, la famille fuyant la dictature de Trujillo. Le roman a la particularité de déployer le déroulement des actions narratives à l'envers, de la temporalité contemporaine à celle passée, illustrant un processus migratoire inversé, rempli d'embûches pour chacun des membres. *Dreaming in Cuban*³³⁵ met l'accent sur une narration multigénérationnelle d'origine cubaine, majoritairement composée de femmes (grand-mère, mères, filles, tantes, cousines, petites-filles) toutes héritières de l'arrivée du régime de Castro au pouvoir, et surtout de ses conséquences, à différents niveaux. Ces personnages féminins sont liés à la protagoniste, Pilar Puente, séparée de certaines figures de femme de sa propre famille à la suite d'événements politiques se déroulant à Cuba après la Deuxième Guerre mondiale. *When I Was Puerto Rican*³³⁶ suit la jeune Esmeralda de son Porto Rico natal, entourée de ses parents et de sa nombreuse fratrie dont elle est l'aînée, à son appartement new yorkais miteux, au sein d'une famille élargie désormais divisée en deux : ceux habitant le territoire insulaire et ceux vivant à Brooklyn. Le texte, dépeint comme une autobiographie, se structure comme un long souvenir, le passé ne surgissant que dans le présent de l'écriture. Enfin, *Geographies of Home*³³⁷ relate les violences intrafamiliales ayant cours dans la maison paternelle d'Iliana. Il s'agit d'une famille dominicaine (mère, père, frères et

³³³ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*

³³⁴ Julia Álvarez, *How the García Girls Lost Their Accents*, *op. cit.*

³³⁵ Cristina García, *Dreaming in Cuban*, *op. cit.*

³³⁶ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*

³³⁷ Loida Maritza Pérez, *Geographies of Home*, *op. cit.*

sœurs nombreux) dont les différents membres sont noirs de couleur de peau. La problématique du racisme étatsunien, miroir de celui dominicain, traverse tout le récit.

Les diverses œuvres se focalisent donc à expliquer les événements construisant le déplacement, principalement migratoire, des familles présentées, notamment la culture d'origine des personnages principaux transférée non pas forcément au sein du pays, ou du territoire, dans lequel ils sont nés. Le prélèvement dans la représentation littéraire étudiée se joue, chronologiquement, après le déplacement. Cependant, ayant toutes un jeune âge lors de leur déplacement, les protagonistes n'arrivent à porter une réflexion sur les connaissances culturelles acquises à partir du système donateur que tardivement. L'entité familiale se définit ainsi comme référence culturelle pour ces personnages principaux féminins. Comme le souligne Jelena Nikodinovska, l'enfance et l'adolescence influent grandement sur les futures conceptions d'un individu lequel est d'abord un produit des proches qui composent son quotidien : « During our childhood years, we absorb and accumulate values taught by family and community, we experiment with those values : we put them into practice and see whether or not they work in everyday life³³⁸. » En ce sens, l'individu ne se modèle qu'à partir des échanges qu'il constitue dès ses premiers moments d'existence par le biais de la collectivité qui l'entoure, — en l'occurrence l'institution de la famille qu'elle soit biologique, recomposée ou adoptive. C'est un apprentissage qui peut se convertir en enseignement pour les générations ultérieures³³⁹. Dans les prochaines sections, il s'agit de montrer comment l'environnement familial initie les rapports à la culture pour les protagonistes du corpus circonscrit. Tel que l'explique Daynalí Flores-Rodriguez, la famille se définit en tant que brouillon de la vie en société qui se dessine pour chaque personne : « Family is the most basic form of any social structure, defined as a patterned social arrangement that determines, in varying degrees, the

³³⁸ Jelena Nikodinovska, « Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* : (Collective) Memory Resonating from "the Barrio" », *Kultura (Skopje)*, vol. 3, no 4, 2014, p. 196.

³³⁹ C'est un des moteurs de confusion des analyses littéraires biographiques, c'est-à-dire considérer que l'œuvre littéraire possède un rôle mémoriel de la culture transmise dans les familles des écrivaines. De ce fait, le roman illustre tout bonnement « les relations familiales et sociales qui s'établissent à l'intérieur et à l'extérieur de ce que nous nommons notre chez-soi dépassent la simple structure physique d'un édifice pour construire plutôt un réseau connectant notre passage dans la vie à celui d'autres individus qui composent notre entourage social ». Nous traduisons : « Las relaciones familiares y sociales que se establecen al interior y exterior de lo que llamamos nuestro hogar rebasan la escueta estructura física de un edificio para construir la red que va conectando nuestro pasar por la vida con el pasar de los otros individuos que componen nuestro entorno social. » Priscilla Gac-Artigas, « Yo soy yo y mi circunstancia : La hibridez como mecanismo de supervivencia », *op. cit.*, p. 17.

behavior of the individuals within it³⁴⁰. » Si la famille se développe comme une toile possible de comportements à reproduire plus tard en collectivité, notre recherche vise à analyser la manière dont se déploie ce schéma dans des œuvres littéraires où le transfert culturel peut façonner une interprétation, un mode de lecture.

Reprenant la nomenclature de Moser³⁴¹ laquelle propose que le prélèvement s'effectue à partir du système donateur, nous voulons étudier l'implication de l'environnement familial dans cette première étape du processus culturel puisqu'il se retrouve dans chacun des récits littéraires du corpus établi. Nous allons identifier les figures de transfert des savoirs, celles qui participent à permettre un prélèvement, soit les caractéristiques attribuées par chaque roman à ces agents de passation culturelle. Pour cela, nous devons décortiquer les divers éléments structurant l'environnement familial, entre autre les types de personnage présents, sous différents angles, dans les cinq œuvres — à savoir le père, la mère et leurs dérivés substitutifs. Ces entités enclenchent un contact originel entre les protagonistes et la culture du système donateur dont elles-mêmes se sont déjà extraites. En ce sens, chacune à leur façon, elles vont jouer un rôle dans le transfert culturel. Ce qui caractérise les familles déplacées illustrées dans le corpus à l'étude, c'est la prédominance d'un fonctionnement familial patriarcal qui va forger des distinctions par les personnages, dont les principaux sont en grande majorité féminins. De ce fait, comme l'explique Victoria Anne Bolf, les représentations familiales proposées par les textes d'écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine jouent avec les stéréotypes associés, de façon généralisante, aux communautés desquelles ces autrices sont issues :

Invoked as a source of oneness and coherence, family ties often create messy alliances across identifications. Family is the place where either mixture or purity is located, and it is also a model of gender domination. Family can also be — and often is, especially in Latino/a literature — a source of warmth, strength, and love at the same time that it can be repressive and suffocating. Familial closeness — and the presence of extended family members in the household — is stereotypically associated with Latinos/as [...]³⁴².

³⁴⁰ Daynalí Flores-Rodriguez, « Toward a Trans-Caribbean Poetics : A New Aesthetics of Power and Resistance », Thèse de doctorat, Philosophy in Comparative Literature, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011, f. 49.

³⁴¹ Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de "transfert" appliqué au culturel », *op. cit.*

³⁴² Victoria Anne Bolf, « Somos Familia : Family as Organizing Trope in 20th-21st Century Latina/o Literature », Thèse de doctorat, Philosophy, Loyola University Chicago, 2015, f. 3.

L'environnement familial semble alors un espace ambivalent dont plusieurs protagonistes témoignent des inconvénients comme des avantages; cependant, il est, pour les individus déplacés, un point d'ancrage culturel unique. Les personnages féminins principaux abordent donc les problématiques entourant cette forme de dépendance créée par leur statut. C'est Esperanza qui rend le mieux compte de la situation qui la sépare de ses frères quand ces derniers quittent le domicile familial : « The boys and the girls live in separate worlds. The boys in their universe and we in ours. My brothers for example. They've got plenty to say to me and Nenny inside the house. But outside they can't be seen talking to girls³⁴³. » Les enfants possèdent ainsi un futur préétabli, entraîné par la confusion entre le sexe et le genre. Si — comme nous allons le montrer — il existe bel et bien une structure patriarcale de la famille représentée au sein des textes, les rapports entretenus par les genres masculins et féminins paraissent plus compliqués qu'une dichotomie ne postulant que des dominants versus des dominés. En effet, le rôle des figures familiales de femmes — telles la mère, la grand-mère, la tante, la cousine et la sœur — perpétue la division sociale entre les genres. Devenues matriarches pour certaines, les femmes illustrées dans les romans transfèrent elles aussi ce qu'elles reprochent aux hommes.

C'est le cas d'Esmeralda qui, surprenant la conversation de sa mère et de sa voisine, comprend les fonctions binaires (mère ou putain) qui sont attribuées à la gent féminine : « “Some women bewitch men.” “Bah! That woman's no witch. She's a slut who'll spread her legs for anything in pants³⁴⁴.” » Cet échange conforte Esmeralda dans la compréhension qu'elle tente de se façonner de ce qui définit une femme socialement dans la culture de laquelle elle est originaire. C'est un véritable apprentissage comme elle l'exprime elle-même :

Men, I was learning, were *sinvergüenzas*, which meant they had no shame and indulged in behavior that never failed to surprise women but caused them much suffering. Chief among the sins of men was the other woman, who was always a *puta*, a whore. My image of these women was fuzzy, since there were none in Macún, where all the females were wives or young girls who would one day be wives³⁴⁵.

³⁴³ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 8.

³⁴⁴ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 41.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

Peu de possibilités donc en perspective pour Esmeralda qui ne côtoie que des épouses accomplies ou à en devenir, et qui, parallèlement, se projette dans cet avenir sans le désirer. De plus, nous observons le transfert opéré par les figures féminines de ces deux uniques voies que sont le mariage — ainsi que la maternité éventuellement — et la prostitution, sachant que celle-ci implique tout simplement une femme ayant des relations sexuelles, voire uniquement sentimentales, hors mariage. Il s’agit dès lors d’analyser les fonctions investies par les diverses femmes mises en scène au sein du corpus à l’étude dans le transfert de l’état conflictuel des relations entre les genres, notamment parce que les personnages féminins sont bien souvent lésés par les hommes les entourant.

3.1.1 Le rôle des femmes dans le transfert culturel

Certaines femmes issues des environnements familiaux représentés dans les romans paraissent se réfugier dans un entre-soi féminin qui à la fois les protège de la violence du monde extrafamilial, à la fois les confine à n’être qu’une part d’elle-même — à savoir une épouse et une mère — dans un milieu parfois plus dangereux que ce qu’elles pourraient trouver hors des limites de leur famille respective. Cependant, malgré cet avenir tracé — voire peu surprenant — pour la plupart d’entre elles, elles restent les piliers du transfert des savoirs. En soi, elles se définissent comme le point de départ du prélèvement culturel des situations narrées dans les textes, le père étant une figure absente physiquement — et non symboliquement — de l’environnement familial entre autre à cause de son emploi qui lui prend la majeure partie de son temps. Elles se déclinent sous différentes formes selon les récits que ce soient des mères, des grands-mères, etc. Elles ont la charge des enfants, de la *domos*. Étant elles-mêmes souvent en décalage social par rapport à leur environnement, voire étrangères, elles ne peuvent se rattacher qu’à la culture qu’elles maîtrisent, soit celle du système donateur duquel elles sont issues. Elles forgent un point d’ancrage majeur dans l’existence des protagonistes : elles sont les repères fixes, si pas figés, des personnages principaux féminins puisqu’elles évoluent dans l’espace clos de la maison.

Dans *The House on Mango Street*³⁴⁶, la figure de l’arrière-grand-mère est associée à l’héritage culturel, d’abord par la problématique du prénom Esperanza :

³⁴⁶ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*

It was my great-grandmother's name and now it is mine. She was a horse woman too, born like me in the Chinese year of the horse — which is supposed to be bad luck if you're born female — but I think this is a Chinese lie because the Chinese, like the Mexicans, don't like their women strong³⁴⁷.

Par ailleurs, l'arrière-grand-mère, au-delà du symbole nominal, recèle tout ce qu'Esperanza refuse pour elle-même, c'est-à-dire l'assujettissement à un homme en l'occurrence un mari. Son histoire dégoûte la petite fille qui n'y voit qu'une réification de la femme aux yeux du regard masculin : « [...] So wild she wouldn't marry. Until my great-grandfather threw a sack over her head and carried her off. Just like that, as if she were a fancy chandelier. [...] And the story goes she never forgave him³⁴⁸. » En ce sens, l'héritage principal laissé par la bisaïeule se résume en un refus de reproduire le destin de celle-ci, le prénom étant largement suffisant : « She looked out the window her whole life, the way so many women sit their sadness on an elbow. [...] Esperanza. I have inherited her name, but I don't want to inherit her place by the window³⁴⁹. » Nous rejoignons ici le constat apporté par Luisa Ochoa Fernández, soit celui qui consiste à postuler l'enfermement des femmes aux désirs des hommes accaparant toute leur potentielle individualité : « So women are confined to what men want them to be³⁵⁰. » Certaines femmes illustrées dans le roman en viennent à rester claustrée chez elles, n'ayant pas le droit ou la capacité de sortir.

C'est le cas de la jeune Marin qui passe ses soirées à la porte de son bâtiment, s'offrant aux regards des hommes, son unique moyen de s'extraire temporairement de sa condition : « We never see Marin until her aunt comes home from work, and even then she can only stay out in front. She is there every night with the radio³⁵¹. » Nous pensons aussi au personnage de *Mamacita*, une voisine nouvellement arrivée de Porto Rico, qui est littéralement décrit comme l'arrière-grand-mère attendant à sa fenêtre toute la journée, ce qui confirme l'importance des figures féminines dans le cercle familial puisqu'il établit des modèles pour les fillettes, à ne pas suivre dans le cas de la narratrice : « Whatever her reasons, whether she is fat, or can't climb the stairs, or is afraid of

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁴⁹ *Idem.* Cette illustration d'attente à la fenêtre revient dans d'autres récits relatant la vie des épouses hispano-américaines ou d'origine hispano-américaine dans la littérature étatsunienne. Par exemple, c'est le cas du roman d'Angie Cruz, *Dominicana*, dont la couverture même en est la démonstration. Voir Angie Cruz, *Dominicana*, New York, Flatiron Books, 322 p.

³⁵⁰ Luisa Ochoa Fernández, « Family as the Patriarchal Confinement of Women in Sandra Cisneros' *The House on Mango Street* and Loida M. Pérez' s *Geographies of Home* », *op. cit.*, p. 120.

³⁵¹ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 27.

English, she won't come down. She sits all day by the window and plays the Spanish radio show and sings all the homesick songs about her country in a voice that sounds like a seagull³⁵². » Il y a en plus Sally la récente mariée, dont le mari est violent, qui, elle, n'a même pas le droit de jeter un œil au-dehors par la fenêtre : « Except he won't let her talk on the phone on the telephone. And he doesn't let her look out the window. And he doesn't like her friends, so nobody gets to visit her unless he is working. She sits at home because she is afraid to go outside without his permission³⁵³. » Dans chacun de ces exemples, il est question pour les femmes illustrées d'investir des lieux liminaires, des seuils entre les espaces privé et public. Tel que souligné par Marya Mae Ryan, les femmes sont constituées par une attente permanente : « The women wait because in their state of being controlled and contained, there is nothing else for them to do. Women in the neighborhood wait for marriage, for life to get better, and, for many of them, for a return to Mexico or Puerto Rico³⁵⁴. » En ce sens, nous pouvons observer un sens secondaire attribué au prénom Esperanza en espagnol, celui du terme « *espera* » qui signifie justement « attente ». Celle-ci représentée littérairement n'a aucune fin en soi parce qu'elle se déploie comme un outil de contrôle des comportements féminins de la part des personnages masculins. Elle est une véritable impasse du destin. L'arrière-grand-mère d'Esperanza devient ainsi l'archétype féminin à éviter tout en étant un exemple de représentation de situations que la jeune protagoniste côtoie au quotidien.

Dans le roman de Pérez, Aurelia, mère de la protagoniste Iliana, à son arrivée en sol étatsunien, se laisse mourir, apeurée par le monde extérieur : « Terrified to step outside and claustrophobic in the three-room apartment shared with Papito and their children, she had deteriorated to a skeletal eighty-one pounds³⁵⁵. » Au fil du temps, elle incarne, elle aussi, l'épouse/ mère cloîtrée chez elle à la fenêtre : « Aurelia hushed the birds pecking insistently on the kitchen window. Opening it just wide enough to fit her hand, she threw fistfuls of leftover rice onto the snow³⁵⁶. » C'est donc une grande solitude qui berce le rythme de vie de certaines femmes au sein des textes analysés. En ce sens, Aurelia joue symboliquement le rôle de pendant féminin détourné du colonel Aureliano

³⁵² *Ibid.*, p. 77.

³⁵³ *Ibid.*, p. 101.

³⁵⁴ Marya Mae Ryan, « Gender and Community : Womanist and Feminist Perspectives in the Fiction of Toni Morrison, Amy Tan, Sandra Cisneros, and Louise Erdrich », Thèse de doctorat, Philosophy in English, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1995, f. 145.

³⁵⁵ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 24.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

Buendía, un des personnages majeurs de *Cien años de soledad*³⁵⁷ de Gabriel García Márquez. Le protagoniste militaire de l'œuvre de l'écrivain colombien incarne la figure du patriarche qui assure une descendance diversifiée, notamment de la chair à canon (dix-sept garçons produits de dix-sept unions différentes avec des jeunes femmes), au village de Macondo aux prises avec de nombreuses guerres civiles. Aurelia, elle, possède des caractéristiques inverses : mère de quatorze enfants issus du même mariage, elle amène sa progéniture en sol étatsunien, la livrant aux difficultés de l'immigration. La solitude migratoire d'Aurelia va alors affecter l'éducation de ses enfants.

Chez Cisneros, la mère d'Esperanza est plutôt effacée, baignée tout autant que les autres par une sorte d'isolement social. Elle se caractérise par sa douceur, le sentiment de sécurité qu'elle procure. Esperanza se rappelle sa personne par le biais de ses cheveux, de son odeur : « [...] sweet to put your nose into when she is holding you, holding you and you feel safe, is the warm smell of bread before you bake it, is the smell when she makes room for you on her side of the bed still warm with her skin, and you sleep near her, [...]»³⁵⁸. » Cependant, sa faible apparition dans le récit témoigne simultanément du peu de place, d'espace, qu'elle occupe dans la vie de sa fille. La mère d'Esperanza a peu d'impact sur la construction de la pensée du personnage principal. Le seul moment où le lecteur peut l'apercevoir au travers d'une expérience extraordinaire, elle apparaît soûle, incapable de se contrôler : « Mama dances, laughs, dances. All of a sudden, Mama is sick. I fan her hot face with a paper plate. Too many tamales, but Uncle Nacho says too many this and tilts his thumb to his lips. Everybody laughing except me, [...]»³⁵⁹. » Dans cet extrait, c'est encore un homme qui explique l'état de faiblesse dans laquelle elle se trouve, aidée qu'elle est par sa propre fille. En ce sens, la mère d'Esperanza souligne le côté naïf prêté aux figures féminines. Superstitieuse — comme nombre d'autres d'entre elles —, elle se réfugie dans la religion pour tenter de comprendre les comportements de sa fille qui lui échappent : « Most likely I will go to hell and most likely I deserve to be here. My mother says I was born on an evil day and prays for me »³⁶⁰. » De ce fait, elle participe activement à reproduire les codes sociaux entourant la problématique de la féminité : « My mother says when I get older my dusty hair will settle and my blouse will learn to stay clean, but I have decided not to grow up tame like the others who lay their

³⁵⁷ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, New York, Vintage Español, 2017 [1967], 400 p.

³⁵⁸ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 6.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 58.

necks on the threshold waiting for the ball and chain³⁶¹. » Dans cette perspective, nous soulignons qu'elle est la continuité intellectuelle de ce qu'Esperanza conteste chez son arrière-grand-mère, une sorte de passivité féminine dont elle n'a que faire.

Le personnage de sa sœur Nenny, avec laquelle Esperanza entretient une relation conflictuelle, achève d'entacher la représentation des femmes et de leurs fonctions sociales. Les liens décrits par la protagoniste contrastent par rapport à ceux de ses amies Rachel et Lucy. Esperanza compare constamment sa sororité avec ces dernières de façon péjorative, sa famille paraissant moins bien que celle de ses compagnes de jeux :

Nenny and I don't look like sisters... not right away. Not the way you can tell with Rachel and Lucy who have the same popsicle lips like everybody else in the family. [...] Our laughter for example. Not the shy ice cream bells' giggle of Rachel and Lucy's family, but all of a sudden and surprised like a pile of dishes breaking³⁶².

Les disputes entre les sœurs restent cependant bon enfant. Il s'agit principalement d'un écart d'âge qui crée les dissensions. En ce sens, la narration à la première personne du singulier, tenue par des fillettes chez Cisneros, participe à façonner la mésentente sororale puisque les narratrices exposent globalement les sentiments qui les (dés)unissent à leurs pairs familiaux : « And then I don't know why, but I have to turn around and pretend I don't care about the box so Nenny won't see how stupid I am. But Nenny, who is stupider, already is asking how much and I can see her fingers going for the quarters in hers pants pocket³⁶³. » En ce sens, puisqu'elles passent tout leur temps ensemble, les figures féminines ont de la difficulté à communiquer. Le transfert culturel est ardu à effectuer dans certains cas.

Dans le roman d'Álvarez, au contraire, les quatre sœurs García, quand elles sont toutes réunies sous la même égide narrative, forment un véritable tout. En effet, alors que — quand il s'agit de se focaliser sur un des éléments de la sororité García — la narration tente de distinguer les protagonistes entre elles — ce qui les caractérise comme membre unique de la famille par le récit de leurs aventures personnelles, les parties du texte où elles sont ensemble montrent les relations

³⁶¹ *Ibid.*, p. 88.

³⁶² *Ibid.*, p. 17.

³⁶³ *Ibid.*, p. 20.

du noyau familial. Nous observons notamment les revers des relations mère-filles qui, tout comme avec Esperanza, laissent transparaître le refus des plus jeunes à ressembler aux femmes des générations antérieures, à commencer par la figure maternelle. Dans la situation de ces familles déplacées par la migration, la posture rejetée de la femme comme agent de transfert des savoirs à prélever du système donateur opère une coupure d'abord générationnelle, puis culturelle plus importante. Les protagonistes n'ont d'autres choix que de se tourner vers la culture d'accueil. Par exemple, quand la mère des sœurs García utilise un code de couleurs pour habiller ses filles, la narration sous-entend qu'elle satisfait ainsi non seulement son besoin narcissique de représentation, mais favorise parallèlement les positions patriarcales de son mari. Celui-ci est donc à la tête d'une famille de cinq individus de sexe féminin : « The mother dressed them all alike in diminishing-sized, different color versions of what she wore, so that the husband sometimes joked, calling them *the five girls*³⁶⁴. » Il lui est d'ailleurs reproché par ses propres filles de perpétuer un certain effacement du féminin par l'entremise de cette pratique vestimentaire. Nous remarquons que ce que nous pourrions qualifier de comportements passifs de la part de personnages féminins, et parfois à leur corps défendant, s'assimile plutôt à un réflexe de prélèvement culturel des rapports inégaux qui peuvent avoir cours dans les systèmes donateurs illustrés :

As women, the four girls criticized the mother's efficiency. The little one claimed that the whole color system smacked of an assembly-line mentality. The eldest, a child psychologist, admonished the mother in an autobiographical paper, "I Was There Too", by saying that the color system had weakened the four girls' identity differentiation abilities and made them forever unclear about personality boundaries. The eldest also intimated that the mother was a mild anal retentive personality³⁶⁵.

La figure maternelle est donc soumise à la critique des femmes que sont devenues des jeunes filles avec le temps. Elle participe à l'indifférenciation du père qui est soulignée à travers l'expression récurrente « *the four girls*³⁶⁶ », quand il s'agit de parler des jeunes filles, dont l'italique fait détonner singulièrement le procédé à la base non distinctif : « For although the mother confused their names or called them all by the generic pet name, "Cuquita", and switched their birthdates and their careers, and sometimes forgot which husband or boyfriend went with which daughter,

³⁶⁴ Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 40. L'autrice souligne.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 41.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

[...] ³⁶⁷. » En ce sens, les représentations maternelles ne sont pas unanimement dépeintes de manière dichotomique où elles ne seraient que des objets d'un patriarcat tout puissant. Dans le texte d'Álvarez, la mère transfère tout autant que le père, voire plus dans certains cas, les inégalités entourant les relations entre les hommes et les femmes. Elle a, de la sorte, une forme de pouvoir qui n'est pas à négliger : « The room is hushed with sleepiness. Everyone listens to the mother ³⁶⁸. » Cependant, l'influence maternelle se voit relativement confinée au maintien de l'ordre familial chez les García.

Cela prend une tout autre tournure parmi les personnages féminins gravitant autour de Pilar Puente. Cette dernière est héritière d'une véritable tradition de femmes indépendantes, les hommes étant relégués à des rôles secondaires — soit parce qu'ils sont absents, soit parce qu'ils sont eux-mêmes pris en charge par leur épouse. Durant toute sa jeunesse, Pilar assiste aux confrontations féminines entre sa grand-mère et sa mère, la première profondément communiste tandis que la deuxième répugne à le devenir : « I was sitting in my grandmother's lap, playing with her drop pearl earrings, when my mother told her we were leaving the country. Abuela Celia called her a traitor to the revolution ³⁶⁹. » Sur fond de dissensions politiques, les deux femmes vont construire leur destin de façon opposée, certes, mais particulièrement active, distancées géographiquement l'une de l'autre. Nous nous éloignons des modèles féminins passifs que peut rencontrer Esperanza. La famille se construit principalement par la sélection maternelle d'un camp ou d'un autre : il s'agit avant tout de prendre une décision. Une des sœurs jumelles Villaverde l'explique clairement à son petit frère Ivanito : « Luz says that families are essentially political and that he'll have to choose sides ³⁷⁰. » La révolution castriste a renversé cet état d'attente permanente pour les femmes qui les caractérisait avant le changement de régime :

It seems to [Celia] that she has spent her entire life waiting for others, for something or other to happen. Waiting for her lover to return from Spain. Waiting for the summer rains to end. Waiting for her husband to leave on his business trips so she could play Debussy on the piano ³⁷¹.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 42.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

³⁶⁹ Cristina García, *op. cit.*, p. 26.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 86.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 35.

Le chapitre où se trouve cet extrait se nomme d'ailleurs « The House on Palmas Street³⁷² » en référence au titre du roman de Cisneros dans lequel nous avons constaté une attente perpétuelle des personnages féminins. Or, il montre clairement un changement de paradigme dans la vie de Celia, la grand-mère, qui engrange de nouvelles perspectives que nous ne retrouvons pas chez Cisneros : « Celia makes a decision. Ten years or twenty, whatever she has left, she will devote to El Líder, give herself to his revolution. Now that Jorge is dead, she will volunteer for every project — vaccination campaigns, tutoring, the microbrigades³⁷³. » La grand-mère, comme le souligne Dalleo, n'attend plus le retour des hommes de sa vie; chaque jour où elle se tient sur la plage, elle garde, en fait, les côtes cubaines en les surveillant afin de s'assurer qu'il n'y ait pas d'envahisseur étatsunien : « Instead of the great-grandmother Esperanza who serves as a negative model of what the young protagonist of *The House on Mango Street* fears she will become, Celia's independent spirit inspires her daughters and granddaughters to take hold of their lives³⁷⁴. » Loin de tenir une fonction d'arrière-plan, elle devient un rouage important du système de répression castriste dans sa région.

Fidel Castro se définit désormais comme l'unique homme de sa vie qu'elle n'attend pas puisqu'elle le suit : « [...] She feels part of a great historical unfolding. [...] Since her husband's death, Celia has devoted herself completely to the revolution. [...] She would gladly do anything [El Líder] asked³⁷⁵. » Contrairement à sa mère, Lourdes, la mère de Pilar, n'a aucune implication politique. Elle forge sa réussite d'abord par un mariage avec un homme de grande fortune. C'est sa fille qui en décrit la situation : « Dad's family owned casinos in Cuba, and had one of the largest ranches on the island³⁷⁶. » Elle et son mari sont tout ce que combattent les partisans de Castro, d'où leur fuite, leur exil aux États-Unis. Comme Celia, Lourdes voit sa vie bouleversée après la révolution cubaine. Après plusieurs années d'immigration, elle ouvre sa première pâtisserie : « Lourdes bought the bakery five years ago from a French-Austrian Jew who had migrated to Brooklyn after the war³⁷⁷. » La deuxième est inaugurée au cours du roman quelques temps suivant la mort du

³⁷² *Idem.*

³⁷³ *Ibid.*, p. 44.

³⁷⁴ Raphael Dalleo, « How Cristina García Lost Her Accent, and Other Latina Conversations », *Latino Studies*, vol. 3, no 1, p. 13.

³⁷⁵ Cristina García, *op. cit.*, p. 111-112.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 18.

grand-père, Jorge del Pino : « [...] her second Yankee Doodle Bakery³⁷⁸. » Lourdes devient une véritable femme d'affaires (tout le contraire de ce que sa mère incarne) jusqu'à prendre le contrôle de l'organisation familiale, le père s'effaçant petit à petit. Ainsi, pour Pilar, elle permet le transfert des valeurs d'autorité. Quand elle apprend — par la lecture intrusive du journal intime de sa fille — que cette dernière se masturbe dans la baignoire, Lourdes punit sévèrement Pilar, prétextant qu'elle est la garante de la bonne conduite de sa progéniture : « My mother read my diary, tracks it down under the mattress, or to the lining of my winter coat. She says it's her responsibility to know my private thoughts, that I'll understand when I have my own kids. That's how she knows about me in the tub³⁷⁹. » Paradoxalement, la mère de Pilar agresse sexuellement son mari chaque nuit à portée d'oreilles de sa propre fille : « Meanwhile, I hear her jumping my father night after night until he begs her to leave him alone. You never guessed it by looking at her³⁸⁰. » En ce sens, Lourdes détonne de bien d'autres femmes mises en scène littérairement — à la fois dans le roman de García, à la fois dans le reste du corpus étudié — parce qu'elle se détache de l'entre-soi féminin que nous retrouvons, la seule figure familiale de femme présente à ses côtés étant sa fille.

Cependant, nous observons un véritable besoin de retrouver un entourage féminin chez Pilar, de sortir de la solitude typique de certaines familles immigrantes. Après avoir appris que son père trompait sa mère, elle va d'ailleurs fuir l'environnement familial direct dans lequel elle est plongée pour se précipiter dans le sud des États-Unis retrouver sa grand-mère paternelle, dégoûtée qu'elle est du comportement de ses parents. Elle recherche des modèles qui ne correspondent pas à ce que Lourdes lui transfère : « Abuela Zaida, my grandmother, would crow for days about how Mom can't control me, how I'm running wild like the American kids with no respect for their elders. Those two hate each other from way back³⁸¹. » Chez elle, si la pratique de la sorcellerie — de la magie — fait surface très tôt dans son rapport aux autres personnages — ceux extrafamiliaux —, Pilar n'en est pas affectée : elle accepte cet héritage volontiers, celui-ci la rapprochant plutôt des figures féminines qu'elles affectent particulièrement telle sa grand-mère maternelle :

Abuela Celia and I write to each other sometimes, but mostly I hear her speaking to me at night just before I fall asleep. She tells me stories about her life and what the sea was

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 138.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 26.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 57.

like that day. She seems to know everything that's happened to me and tells me not to mind my mother too much. Abuela Celia says she wants to see me again. She tells me she loves me³⁸².

Nous soulignons, à travers les propos de Pilar, le besoin non seulement d'amour, mais surtout la nécessité de créer des ponts (c'est la signification même de son nom de famille, *Puente*, en espagnol) dans les relations intergénérationnelles qui unissent les femmes d'une famille, tant sur le plan géographique que temporel. Il s'agit de recréer un ancrage culturel, un pilier (tel que l'exprime son prénom, *Pilar*, en espagnol), s'écartant du modèle maternel dont les mécanismes de transfert pour compléter le prélèvement n'aboutissent pas. Pilar recherche donc un point de repère identitaire : « If I could only see Abuela Celia again, I'd know where I belonged³⁸³. » La figure rassurante, aimante, de la grand-mère Celia est ainsi liée à une volonté d'appartenance. En ce sens, elle tente de ne pas reproduire les pratiques de type exclusif qu'elle retrouve chez son autre grand-mère : « Abuela Zaida always speaks in the collective "we", meaning her and her husband and her eight sons. All the daughters-in-law are never "we" but "you"³⁸⁴. » Cette quête d'amour est d'autant plus prégnante chez Esmeralda dont la mère change de comportement en fonction des agissements adultères de son mari.

La mère de la jeune protagoniste illustre des revirements émotionnels difficiles à interpréter pour ses enfants, notamment la plus âgée : « Her shoulders bobbed up and down, and she whimpered quietly, every so often wiping her face with the edge of Héctor's baby blanket. I walked to her, tears stinging the rims of my eyes. She turned around with an angry face³⁸⁵. » Quelques minutes plus tard, elle se ressaisit : « Her face was swollen, her lashes clumped into spikes. [...] Mami raked her fingers through my hair with a sad smile then walked away, the hem of her dress swinging in rhythm to her rounded hips³⁸⁶. » Ces bouleversements d'un extrême à l'autre créent chez la narratrice une confusion sentimentale balançant entre la crainte et la volonté d'être aimé : « I froze. She seemed so far away, yet I sensed the heat from her body, smelled the rosemary oil she rubbed on her hair. I didn't want to leave her but was afraid to come closer, so I leaned against a mango

³⁸² *Ibid.*, p. 28.

³⁸³ *Ibid.*, p. 58.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 61.

³⁸⁵ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 22.

³⁸⁶ *Idem.*

tree and stared at my toes against the *morivivi* weed³⁸⁷. » Au fil des années, la jeune protagoniste exprime éventuellement le besoin de répondre à la violence de la mère, à son tour, par d'autres actes violents envers cette dernière : « Mami stood over me, crushing my arm, right hand at her side, the fingers trembling. I wanted to grab her fingers, to bite into them, to make them hurt, those fingers that sometimes soothed but so many times splayed against my skin in smacks, [...]»³⁸⁸. » En revanche, ces pratiques quotidiennes de changements comportementaux favorisent une connaissance de la figure maternelle chez Esmeralda. Ainsi, alors que les disputes deviennent récurrentes dans le couple que forment ses parents, la narratrice parvient à déchiffrer ce que veut énoncer sa mère à son père même si elle ne parvient pas à démêler toutes les intrications familiales qui se jouent à travers ces confrontations parentales :

From my hammock on the other side of the curtain I envisioned her face : eyes round, pupils large, her eyebrows arched to the hairline. Her lips would be half open, as if she'd been interrupted in the middle of an important word. When I saw this expression on her face and heard that tone of voice, I knew that whatever I'd said was so far from the truth, there was no use trying to argue with her³⁸⁹.

L'environnement familial nourrit les connaissances de la société que bâtissent les divers personnages principaux, dont les rapports entre les hommes et les femmes en sont un élément essentiel. Les réactions féminines, ou *a contrario* leur apathie, aux demandes masculines possèdent une influence marquée auprès des jeunes protagonistes. Leur présence outrepassé de simples relations d'êtres dominés. Comme le souligne Cara Mertes, le principe de chez-soi investi par les femmes est ambivalent : « [It] is alternatively a site of disenfranchisement, abuse and fulfilment. Just as men have traditionally been encouraged to "earn a good living", women are still expected to "keep house"³⁹⁰. » Cela participe bien souvent à l'émancipation des femmes, dès leur atteinte de l'âge de la majorité, qui souhaitent s'écarter des modèles qu'elles fréquentent tout au long de leur jeunesse, le chez-soi définitivement associé au caractère confiné du destin féminin : « [...] Women [...] were encouraged (and forced in some circumstances) to identify with and restrict themselves to the home [...]»³⁹¹. » En soi, le travail domestique, qui sous-tend la situation de plusieurs femmes

³⁸⁷ *Idem.*

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 80.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁹⁰ Cara Mertes, « There's no place like home: women and domestic labour », dans J. Fuenmayer *et al.* (dir.), *Dirt and Domesticity : Constructions of the Feminine*, New York, Whitney Museum of American Art, 1992, p. 58.

³⁹¹ *Idem.*

dans notre corpus, est relégué aux fonctions originelles de la figure féminine en société comme le précise Linda McDowell : « And because this housekeeping was seen to rely on women's 'natural' skills and was financially unrewarded, it was correspondingly devalued and long left untheorized³⁹². » Chez Iliana, par exemple, la posture d'attente transférée par Aurelia ou ses sœurs est détournée par la volonté d'accéder aux études supérieures :

[...] She had spent most of her time observing her family and immersing herself in books. As a result, her perception of what the world could offer had expanded, and she had wanted more than her sisters had obtained. When her brother Vicente left for college, she, despite being female, had claimed similar possibilities for herself³⁹³.

Nous dégageons ainsi deux formes de figure qui effectuent le transfert culturel participant à l'étape du prélèvement parmi les personnages féminins. La première concerne les œuvres de Cisneros, d'Álvarez, de Pérez qui mettent en scène des femmes effacées, dans le sillage de ce qu'espèrent leurs pendants masculins. Les protagonistes reçoivent des enseignements de modèles féminins refermés sur eux-mêmes, ne côtoyant que d'autres femmes dans leur quotidien. Que ce soit la mère d'Esperanza, celle des sœurs García ou celle d'Iliana — et surtout l'arrière-grand-mère —, nous observons leur statut précaire ayant vécu une migration. La deuxième forme de figure qui effectue le transfert culturel rencontrée se trouve dans les romans de García et de Santiago. Il s'agit de femmes qui prennent leur destin en main. Dans le cas de *Dreaming in Cuban*³⁹⁴, les personnages féminins tentent de sortir d'une situation politique qui affecte toute la société cubaine, l'arrivée de Castro au pouvoir. La protagoniste, Pilar Puente, a donc des exemples diversifiés, des possibilités de prélèvement plus importantes. Pour *When I Was Puerto Rican*³⁹⁵, la mère d'Esmeralda a une véritable évolution émotionnelle, reniant l'ascendance de son mari sur son existence. En ce sens, elle suit l'éducation de la protagoniste de façon rapprochée, difficile pour Esmeralda d'échapper au transfert des savoirs effectuée par sa mère. Les deux formes identifiées qui effectuent le transfert culturel laissent pourtant transparaître des points communs, notamment les dissensions interféminines définissant les relations entre les figures de transfert. Ces conflits sont causés par

³⁹² Linda McDowell, *Gender, Identity & Place*, Minneapolis, University of Minnesota, 1999, p. 73.

³⁹³ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 43.

³⁹⁴ Cristina García, *op. cit.*

³⁹⁵ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*

un sexisme probant dans ces familles représentées, les personnages masculins possédant un pouvoir de patriarce majeur dans l'environnement familial.

3.1.2 Le rôle des hommes dans le transfert culturel

Si les femmes — notamment celles qui composent une même famille — participent au processus de prélèvement dans le transfert culturel, les hommes en font tout autant de façon différente. En effet, contrairement aux figures féminines, ils se caractérisent par leur présence physique aléatoire, voire leur absence, et/ ou un désinvestissement familial³⁹⁶. Celle-ci s'explique par la condition de ces familles (im)migrantes façonnée soit par une structure patriarcale qui oblige l'homme à travailler pour maintenir sa *domos*, soit par un abandon physique ou psychologique des membres — en soi, un désinvestissement masculin. À partir de ces deux types de situation, nous allons analyser comment une figure masculine, même symbolique, joue un rôle dans le transfert culturel du système donateur, comment elle prend part à transférer des savoirs même à leur corps défendant.

Commençons par l'exemple du père d'Esperanza qui, outre la mention de son achat de la rue Mango, n'apparaît qu'une seule autre fois dans le roman dans le chapitre intitulé « Papa Who Wakes Up Tired in the Dark³⁹⁷ ». Dans celui-ci, un homme abattu est décrit puisqu'il vient d'apprendre la mort de son propre père. Cependant, par l'entremise de cet événement exceptionnel, nous comprenons que son existence familiale ne repose que sur son absence pour le travail. L'apprentissage fourni par le père d'Esperanza ne concerne pas tant des contenus que les raisons même de sa présence dans l'environnement familial. Il symbolise une forme de pilier, fort et courageux, sacrifice de la cohésion qui doit régner dans la famille : « My Papa, his thick hands and thick shoes, who wakes up tired in the dark, who combs his hair with water, drinks his coffee, and is gone before we wake, today is sitting on my bed³⁹⁸. » D'habitude, il ne pleure pas, sauf le jour

³⁹⁶ C'est un phénomène observé dans un corpus plus large d'écrivains étatsuniens d'origine hispano-américaine. Voir Josep M. Armengol-Carrera, « Where Are Fathers in American Literature? Re-visiting Fatherhood in U.S. Literary History », *Journal of Men's Studies*, vol. 16, no 2, 2008, p. 221. Plus précisément dans la littérature *chicana*, voir Laura P. Alonso Gallo et Antonia Domínguez Miguela, « Performative Fathers and the Inessential Macho : Fatherhood in Contemporary Latino/ Latina Literature », dans Eva Paulina *et al.*, *Naming the Father : Legacies, Genealogies, and Explorations of Fatherhood in Modern and Contemporary Literature*, Lanham, Lexington Books, 2000, pp. 67-95.

³⁹⁷ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 56. Voir Josep M. Armengol-Carrera, « Where Are Fathers in American Literature? Re-visiting Fatherhood in U.S. Literary History », *op. cit.*, p. 214. Le chercheur émet un constat similaire.

³⁹⁸ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 57.

du décès de son père : « [...] My brave Papa cries. I have never seen my Papa cry and don't know what to do³⁹⁹. » Le père d'Esperanza n'est pas associé à de quelconques violences physiques ou psychologiques. En réalité, c'est un des rares personnages de père et de mari à ne pas en perpétrer. Cela contraste avec le reste des représentations masculines que nous rencontrons par le biais des aventures de la protagoniste comme l'explique Ochoa Fernández dans son analyse des romans de Cisneros et de Pérez : « Fathers and husbands constantly use their physical strength as a means to make women submit and thus, to control them by exerting their power upon them⁴⁰⁰. » Certes, Esperanza observe une différence dans ses relations avec ses frères quand ils sont à l'extérieur de l'environnement familial, mais ce sont plutôt les situations variées des familles du voisinage qui lui montrent les abus physiques et psychologiques dont peuvent être victimes les femmes de sa génération :

They are bad those Vargases, and how can they help it with only one mother who is tired all the time from buttoning and bottling and babying, and who cries every day for the man who left without even leaving a dollar for bologna or a note explaining how come⁴⁰¹.

Chez les Vargas, Esperanza souligne les difficultés de la mère qui s'occupe de ses nombreux enfants, seule, sans aide paternelle. D'ailleurs, plusieurs d'entre eux se blessent régulièrement jusqu'au jour où le jeune Angel se jette d'un toit en tentant d'apprendre à « voler », mourant. Les Vargas subissent l'absence totale de père, dont la jeune protagoniste ne comprend les répercussions qu'à travers les désastres familiaux qui s'abattent sur la fratrie laissée à elle-même.

À partir d'un contexte différent dont les conséquences sont pourtant semblables, le personnage de Minerva, tout comme Sally, subit les violences de son époux. Contrairement aux Vargas, celui-ci n'a pas disparu de la vie de Minerva et, en soi, cela lui cause d'autres soucis : « She has many troubles, but the big one is her husband who left and keeps leaving⁴⁰². » Selon la narratrice, l'exemple de Minerva explicite le cercle vicieux que sont les violences physique et psychologiques, l'assimilation du destin de dépendance qui attend les femmes habitant le quartier. D'après le récit

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁰⁰ Luisa Ochoa Fernández, « Family as the Patriarchal Confinement of Women in Sandra Cisneros' *The House on Mango Street* and Loida M. Pérez' s *Geographies of Home* », *op. cit.*, p. 121.

⁴⁰¹ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰² *Ibid.*, p.85.

d'Esperanza, même si Minerva tente d'exclure son mari de son quotidien, les pressions, notamment économiques, sont trop fortes : « One day she is through and lets him know enough is enough. [...] But that night he comes back [...]. Then he is sorry and she opens the door again. Same story. Next week she comes over black and blue and asks what she can do⁴⁰³? » L'absence, ou la courte présence, des personnages masculins du roman de Cisneros a une influence considérable dans l'évolution de ceux féminins. Pour ces derniers qui se retrouvent donc seuls dans un système d'accueil inconnu, la culture d'origine devient une variable de survivance culturelle.

Dans *Dreaming in Cuban*⁴⁰⁴, la sporadicité de certains personnages n'est qu'associée aux abus physiques. C'est le cas de Felicia. Chaque apparition de son époux trace de nouvelles marques de violence sur son corps : « Hugo pressed his fist under Felicia's chin until he choked off her breath, until she could see the walls of the living room behind her. "If you come near me, I'll kill you. Do you understand?" Hugo slept on the sofa and left for sea the next day⁴⁰⁵. » Par-dessus tout, la rare présence du mari enclenche deux fois de nouvelles grossesses. Toutes les conceptions d'enfants sont donc les résultats d'abus physiques : « Their father, Hugo Villaverde, had returned on several occasions. Once, to bring silk scarves and apologies from China. Another time, to blind Felicia for a week with a blow to her eyes. Yet another, to sire Ivanito and leave his syphilis behind⁴⁰⁶. » En revanche, Felicia, à contre-courant des figures féminines représentées de manière passive chez Cisneros, choisit la vengeance pour se débarrasser définitivement des allées et venues de son époux :

Felicia remembers the moment she decided to murder her husband. It was 1966, a hot August day, and she was pregnant with Ivanito. The nausea had persisted for weeks. Her sex, too, was infected with syphilis and the diseases Hugo brought back from Morocco and other women. That afternoon, as she was frying plantains in a heavy skillet, the nausea suddenly stopped. It gave her a clarity she could not ignore⁴⁰⁷.

Même si l'idée d'une vengeance pourrait régler les problèmes liés à la relation maritale, la tentative de meurtre fait perdre la tête à Felicia, jusqu'au délaissement de sa progéniture que la mère ne nourrit que de crème glacée : « Store-bought ice cream is cheap, but for Felicia, making ice cream

⁴⁰³ *Idem.*

⁴⁰⁴ Cristina García, *op. cit.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 81.

from scratch is part of the ritual that began after her husband left in 1966. Felicia's delusions commence suddenly, frequently after heavy rains⁴⁰⁸. » Le personnage masculin, à travers le roman de García, mène au dysfonctionnement social des femmes illustrées.

C'est aussi le cas dans le texte de Santiago où les rapports entre les hommes et les femmes sont problématiques. Le résumé des situations croisées ou vécues par les jeunes filles mises en récit est donné par Esmeralda : « But it was clear to me, from their arguments, the conversations I'd overheard between Mami and her female relatives and friends, and from *boleros* on the radio, that Papi, being a man, was always to blame for whatever unhappiness existed in our house⁴⁰⁹. » Les hommes initient les destinées tragiques des femmes de leur famille. Ils ne se responsabilisent pas des actes qu'ils commettent. Ils les déclenchent sans assumer les conséquences, la fuite ou l'absence s'assimilant à une solution pour eux. Nous pouvons aussi l'affirmer dans les liens entretenus entre certaines filles et leur père.

Dans le texte de Cisneros, Esperanza côtoie Alicia, étudiante universitaire, qui, toutes les nuits, se plaint de la présence de souris, de rongeurs, dans l'appartement qu'elle partage avec son père. Sans l'explicitier — notamment parce qu'elle n'est pas en âge de tout saisir —, son récit construit Alicia comme la femme de la maison, ayant pris la position occupée autrefois par la mère décédée. Par conséquent, non seulement Alicia exécute les tâches ménagères, mais elle semble aussi être l'objet d'inceste : « Close your eyes and they'll go away, her father says, or You're just imagining. And anyway, a woman's place is sleeping so she can wake up early with the tortilla star, the one that appears early just in time to rise and catch the hind legs hide behind the sink, [...]»⁴¹⁰. » Derrière ces propos tenus par Esperanza se cachent les diverses violences qui façonnent le quotidien des femmes de son entourage et, surtout, la peur qui les accompagne. Les études que poursuit Alicia offrent donc, parallèlement, un espoir de sortir de l'environnement familial abusif qui caractérise plusieurs des figures féminines : « Alicia [...] is young and smart and studies for the first time at the university. [...] Is a good girl, my friend, studies all night and sees the mice, the ones her father says do not exist. Is afraid of nothing except four-legged fur. And fathers⁴¹¹. » Les rongeurs

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁰⁹ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 29.

⁴¹⁰ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 31.

⁴¹¹ *Idem.*

deviennent, par le récit d'Esperanza, une sorte de métaphore pour expliquer qu'Alicia est victime d'inceste chaque nuit. La violence masculine caractérise l'environnement familial, en particulier celui investi par des individus déplacés en provenance de cultures patriarcales ou sexistes.

D'ailleurs, Sally, la jeune mariée maltraitée par son nouvel époux, connaissait déjà les violences masculines, notamment parce qu'elle était battue par son père : « Until one day Sally's father catches her talking to a boy and the next day she doesn't come to school. And the next. Until the way Sally tells it, he just went crazy, he just forgot he was her father between the buckle and the belt⁴¹². » À l'instar de Minerva, Sally reproduit des schémas de victimisation desquels elle est emprisonnée, fabriquée mentalement par des rapports problématiques entretenus avec des hommes de son environnement familial.

De ce fait, l'outil par excellence qu'utilisent les multiples figures masculines, c'est le regard. Les femmes apprennent non seulement son existence, mais enseignent à leurs proches de même genre à s'en jouer. Marin, enfermée chez elle à longueur de journée, ne possède finalement que la seule qualité de pouvoir attirer l'œil des hommes qui passent devant sa porte : « What matters, Marin says, is for the boys to see us and for us to see them. [...] The boys who do pass by say stupid things like I am in love with those two green apples you call eyes, give them to me why don't you⁴¹³. » Ces séquences quotidiennes pour Esperanza ne sont pas anodines puisqu'elle incorpore intellectuellement ce qui est, chez les personnages féminins de la rue Mango, l'unique moyen d'exercer, à leur tour, une forme de domination sur les hommes. Quand elles récupèrent des souliers à talons hauts, Lucy, Rachel, Nenny et Esperanza déambulent dans leur voisinage, s'amusant à draguer les hommes sur leur passage : « Down the corner where the men can't take their eyes off us. We must be Christmas⁴¹⁴. » En ce sens, dans la plupart des cas narrés par Esperanza, le désir masculin semble à la fois libérateur (il permet de s'évader un court instant de l'enfermement géographique dont sont victimes les femmes), à la fois contraignant (les figures féminines y sont aux prises sans possibilité de s'en extraire par la suite). C'est en assistant à la construction de ce paradoxe que Nenny, la sœur d'Esperanza, explique son intention d'outrepasser le regard masculin : « Nenny says she won't wait her whole life for a husband to come and get her, [...]. She wants

⁴¹² *Ibid.*, p. 93.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 27.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

things all her own, to pick and choose⁴¹⁵. » Pour éviter tant la dépendance à un homme que le besoin ultérieur de s'en décharger, la solution proposée par Nenny est de s'en détacher au plus tôt.

Le roman de Santiago traite cette problématique de la séduction sur le même plan dichotomique de l'épouse/ putain qui traverse tout le récit, entre autre parce qu'Esmeralda est jeune n'arrivant pas — dans sa compréhension du monde adulte bercé par les relations chaotiques entre les hommes et les femmes — à nuancer ses propos :

It meant men could look at women any way they liked but women could never look at men directly, only in sidelong glances, unless they were *putas*, in which case they could do what they pleased since people would talk about them anyway. It meant you didn't gossip, tattle, or tease. It meant men could say things to women as they walked down the street, but women couldn't say anything to men, not even to tell them to go jump in the harbor and leave them alone⁴¹⁶.

La vision binaire de la femme chez Santiago se reflète jusque dans le langage. Quand elle prend connaissance de l'existence de mots précis pour qualifier une femme qui n'a jamais été mariée, la protagoniste se questionne immédiatement sur le fait qu'il n'y ait pas d'équivalent masculin. C'est son père qui lui divulgue d'abord cette distinction linguistique : « “But when someone says a woman is *jamona* it means she's too old to get married. It's an insult.⁴¹⁷” » Selon Esmeralda, il est étrange, dans une langue aussi dichotomique que l'espagnol, que le pendant *jamono* ne soit pas utilisé pour exprimer la même réalité du côté des hommes. La réponse ironique de son interlocuteur lui donne un indice sur les implications sociales qui sous-tendent finalement les statuts atypiques attribués aux femmes, soit hors du couple épouse/ putain : « “What do they call a man who never marries?” I asked as we settled ourselves in the front of the *público*. “Lucky”, the driver said, and the rest of the passengers laughed, which made me mad, because it felt as if he were insulting me [...]”⁴¹⁸. » Le regard masculin a donc un pouvoir classificatoire auquel les types de femme, aussi divers que variés, sont souvent réduits.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁴¹⁶ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 30.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁴¹⁸ *Idem.*

Poussée à l'extrême, sa contrainte peut contaminer les rapports intrafamiliaux, ce que nous constatons dans le roman de Pérez. À la suite du viol qu'elle a subi, Marina ne supporte plus ni les hommes, tous de potentiels agresseurs à ses yeux, ni les figures d'autorité de manière générale, lesquelles participent à une certaine complicité selon elle. Elle en vient à accuser son frère Tico ainsi que ses parents d'abus en tous genres : « “She claims I tried to rape her. She’s also been telling everyone Mom is a dyke and she and Dad abused her.”⁴¹⁹ » L'héritage misogyne, qui se construit hors de la structure familiale façonnée *ad minima* par des stéréotypes de genre dans le monde d'Esperanza, se renforce dans le texte de Pérez par le prisme de la famille.

Nous le supposons à la réaction d'Iliana aux dénonciations de sa sœur : « [...] She could not be sure if it was true or not. With only Tico and Marina inhabiting the basement rooms, anything might have happened. Then again, this claim might be taken as additional proof of her sister’s precarious mental state⁴²⁰. » Iliana laisse entendre qu'il n'est pas impossible qu'il y ait eu inceste, s'empressant de minimiser les propos de Marina par l'expression d'une folie quelconque. Or, elle suggère de ce fait soit qu'elle en a été elle-même victime — d'où son ouverture d'esprit à ce qu'a dit Marina—, soit elle confirme ses « dons de voyance » partiels auxquels le lecteur assiste sporadiquement dans le récit — omettant alors qu'elle sera victime de sa propre sœur à la fin du roman. Quoi qu'il en soit, les relations de violences qui peuvent exister dans la société dépeinte dans *Geographies of Home* affectent l'image des hommes qu'ont les femmes, et ce, au sein d'une même famille, jusqu'à reproduire des stéréotypes raciaux. C'est ce qu'exprime Marina en parlant des hommes noirs qu'elles associent tous à son violeur : « “They’re lazy as shit and undependable.” “[...] Look at all your brothers.”⁴²¹ » Le viol de Marina et les perceptions de cette dernière vont bercer la narration du début jusqu'à la fin. En effet, les exemples masculins que nous retrouvons côtoyant les personnages de femme dans la famille d'Iliana sont peu reluisants : ils sont absents, violents, menteurs, désinvestis de la structure traditionnelle qu'ils imposent, c'est-à-dire qu'ils ne remplissent pas les fonctions sociales qu'ils s'incombent. Par conséquent, le noyau familial se décompose dans la pauvreté. Rebecca, l'aînée de la fratrie d'Iliana, en est la représentation ultime. Vivant dans une maison abandonnée avec ses trois enfants en bas âge, entourée par des poules en

⁴¹⁹ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 37.

⁴²⁰ *Idem.*

⁴²¹ *Ibid.*, p. 38.

pleine ville, elle ne peut nourrir sa progéniture déceimment, son mari ne revenant que rarement à la maison :

Asthma. That's what Pasi3n claimed prevented him from staying. [...] He had also begun to criticize her. Why didn't she comb her hair, change her clothes or bathe? When she explained that she had lost inspiration with so much filth around, he accused her of being lazy to clean the house⁴²².

L'existence de Rebecca est faonne par les violences masculines, physiques ou psychologiques, dont elle n'arrive pas à s'extraire, comme il en a déjà été question dans *The House on Mango Street*⁴²³. Son premier petit ami lui causait déjà du tort bien avant son mariage avec Pasi3n : « [...] After Samuel — having broken several of her ribs — rejected her for a woman able to provide him with the residency papers he had assumed Rebecca possessed. Pasi3n was also an American citizen with what she had perceived as infinite possibilities of wealth⁴²⁴. » De plus, nous soulignons que l'utilisation des femmes⁴²⁵, comme Rebecca par Samuel pour obtenir la legalisation du statut de celui-ci aux États-Unis, fonctionne aussi en sens inverse, Pasi3n etant lui tout autant un bon parti « administratif ». En soi, l'amour ne caractérise pas les relations entre les hommes et les femmes : il s'agit plutôt d'acquérir le meilleur positionnement social disponible. Les jeunes protagonistes apprennent tout au long de leurs aventures à distinguer les rôles attribues à chacune des positions genrées.

Le plus récurrent, celui que nous observons dans la majorité des textes à l'étude, c'est la division claire du travail : l'homme part travailler; la femme reste  la maison pour s'occuper des enfants.  quelques exceptions près, il n'y a que ce futur qui est propose, envisageable, pour les couples, ce qu'explique Pasi3n : « "I may not always provide you with everything you need, but God know I do my best. And how do you repay me? By shaming me and going out to get yourself a job. By

⁴²² *Ibid.*, p. 54.

⁴²³ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*

⁴²⁴ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 54.

⁴²⁵ D'autres romans d'écrivaines tatsuniennees d'origine hispano-américaine traitent de cette problématique, notamment *Dominicana* d'Angie Cruz. Elle était courante au milieu du XX^{ème} siècle aux États-Unis dans plusieurs communautés, dont celle dominicaine : « La critique de la dominicanité passe aussi par la mise au jour du mariage force de certaines Dominicaines, envoyées aux États-Unis pour s'occuper des hommes partis chercher du travail et pour donner naissance à des enfants qui auront leur citoyenneté étatsunienne, dans le but de débloquer les procédures de naturalisation pour le reste de la famille. » Roxane Maiorana, « La dominicanité critiquée. Regards migrants sur la construction de l'identité dominicaine dans la littérature étatsunienne », *op. cit.*, en ligne.

letting the world think I'm not man enough to take care of you myself.⁴²⁶ » En ce sens, la tâche de chef de famille qui revient aux hommes d'incarner crée des situations de déséquilibre où les fonctions assignées aux femmes semblent ne plus avoir de valeur dans l'environnement familial. Ochoa Fernández considère ce phénomène comme une forme d'emprisonnement, les hommes ayant malgré tout l'opportunité de ne pas compléter leurs devoirs d'époux et de père — à travers leurs infidélités ou leurs disparitions récurrentes du noyau familial — ce qui n'est pas le cas pour les femmes qui, elles, restent perpétuellement assignées au binôme épouse/ mère : « [It has] corroborated the idea of the family as the patriarchal confinement of women [...] completely enslaved to the institution of the family [...] »⁴²⁷. » Les figures féminines sont alors réifiées : « [...] Another characteristic that also reveals the confinement to which women are submitted is their treatment as part of men's possession, that is to say, as mere objects in father's and husbands' hands⁴²⁸. » Les dysfonctionnements masculins qui règnent dans l'environnement familial se cristallisent autour du personnage du père.

Dans le roman de Pérez, dès les premières pages, il symbolise l'autorité qu'il acquiert de force, ce dont Iliana se souvient amèrement. Il assoit son ascendance dans l'enfance afin de garder le sentiment de peur qu'il génère par la suite :

“It smells like cinnamon! Why ask if you don't want to know?” Her father unhooked his belt and drew it from the loops around his pants. “Sinvergüenza! I'll teach you to disrespect me!” “Cinnamon —” Iliana had shouted, blocking out the sound of the belt whizzing toward her and glaring at her father with all the contempt that she could muster. “Cinnamon, cinnamon —” she had chanted, her legs stinging and welts rising as the leather strap landed repeatedly on her thighs⁴²⁹.

Il s'agit de souligner, dans l'extrait précédent, la volonté de taire la parole féminine, d'oblitérer la formation d'une pensée individuelle chez les jeunes filles. Par conséquent, les opinions personnelles sont réprimées très tôt dans l'apprentissage quotidien de certaines protagonistes. Il leur est transféré à ces dernières leur obligation à valider les propos masculins avant tout. Chez Álvarez, le père des quatre sœurs García, Carlos, ne se distingue même plus comme chef de famille :

⁴²⁶ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 56.

⁴²⁷ Luisa Ochoa Fernández, « Family as the Patriarchal Confinement of Women in Sandra Cisneros' *The House on Mango Street* and Loida M. Pérez' s *Geographies of Home* », *op. cit.*, p. 122.

⁴²⁸ *Idem.*

⁴²⁹ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 8.

il incarne la famille. Sa place est omnipotente dans la vie de ses filles, bien après qu'elles sont devenues adultes. Parfois, il se substitue à leurs époux : « The father never gave his daughters money when their husbands were around. “They might receive the wrong idea”, the father once said, and although none of the daughters knew specifically what the father meant, [...]»⁴³⁰. » Aux yeux du père, les quatre sœurs ne se sont jamais réellement émancipées. Chaque année, à l'anniversaire du patriarche, peu importe leur situation matrimoniale ou familiale de leur côté, elles doivent célébrer en nombre restreint : « So for one night every November the daughters turned back into their father's girls⁴³¹. » Le père se matérialise en gardien de la sexualité de ses filles, désirant protéger la virginité de celles-ci. La grossesse impromptue de Sofía, et surtout hors mariage, dévoile l'importance de l'implication du père dans la vie sexuelle de ses filles : « “Has he deflowered you? That's what I want to know. Have you gone behind the palm trees? Are you dragging my good name through the dirt, that is what I would like to know!”⁴³² » Cet accaparement des sexualités des quatre sœurs condamne ces dernières à ne pas être titulaires à part entière de leur corporalité. D'ailleurs, à plusieurs reprises, la possessivité du père illustre une rétention d'informations essentielles pour ses filles, laquelle mène à des dérives dont la grossesse de Sofía en est la prémisse. La première fréquentation amoureuse de Yolanda, Rudy, en témoigne alors qu'elle effectue des études collégiales :

To me, vagina, cervix, ovary were synonyms. Via diagrams he introduced me to my anatomy; he drew the little egg going down its hour glass into the sticky pocket of the uterus. He calculated when I'd last had my period, when I'd probably ovulated, whether a certain night was a safe time of the month. “You're not going to get pregnant” — all his lessons ended with the same point⁴³³.

Dans le roman d'Álvarez, le père n'est donc d'aucune utilité, tout autant que la mère, en ce qui concerne une quelconque connaissance du corps féminin. Le comportement inégalitaire de Carlos avec ses filles est mis en évidence lorsque Sofía donne naissance à son fils : « In fact, the old man had been out to see her — or really to see his grandson — twice. It was a big deal that Sofía had had a son. He was the first male born into the family in two generations⁴³⁴. » La venue d'un García

⁴³⁰ Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 26.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 24.

⁴³² *Idem.*

⁴³³ *Ibid.*, p. 97.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 26.

va transformer les rapports entre les sœurs et les parents, mais aussi entre ces derniers et leurs gendres. Il est clairement montré, à travers les actes et les paroles du patriarche Carlos, l'intérêt considérable soulevé par la relève masculine plutôt que celle féminine, valorisée précocement dans l'existence d'un homme futur : « The husbands are coming, the husbands are coming, the sisters joked. Sofía passed the compliment off on little Carlos. The boy had opened the door for the other men in the family⁴³⁵. » Il est attribué au genre masculin, involontairement dans l'exemple du nouveau-né Carlos, une capacité de réunification, de centralisation, suggérant ainsi leur caractère indispensable. Les agissements du grand-père Carlos envers ses petits-enfants sont imprégnés d'une domination masculine dont filles et garçons en sont les héritiers directs :

His macho babytalk brought back Sofía's old antagonism towards her father. How obnoxious for him to go on and on like that while beside him stood his little granddaughter, wide-eyed and sad at all the things her baby brother, no bigger than one of her dolls, was going to be able to do just because he was a boy⁴³⁶.

Au sein de *Dreaming in Cuban*⁴³⁷, nous observons des similarités dans le traitement de l'avenir des enfants de sexe masculin ou féminin. La grand-mère Celia tient deux positions divergentes en fonction des résultats de son accouchement. S'il s'agit d'un garçon, elle le laissera aux soins de son père, sachant pertinemment que, en tant qu'homme, il aura toutes ses chances de se positionner socialement de façon convenable : « Celia wished for a boy, a son who could make his way in the world. If she had a son, she would leave Jorge and sail to Spain, to Granada. She would dance flamenco, her skirts whipping a thousand crimson lights⁴³⁸. » *A contrario*, Celia considère que l'arrivée d'une fille nécessitera qu'elle la protège, qu'elle l'éduque, au monde tel qu'il est conçu, c'est-à-dire par et pour les hommes : « If she had a girl, [...] she would stay. She would not abandon a daughter to this life, but train her to read the columns of blood and numbers in men's eyes, to understand the morphology of survival. Her daughter, too, would outlast the hard flames⁴³⁹. » Jusqu'à présent, les dysfonctionnements comportementaux des hommes sur lesquels nous avons insisté tournaient majoritairement autour d'une volonté de l'homme, en tant que père ou mari, d'exercer un contrôle physique et/ ou psychologique sur les femmes, qu'elles soient mères, épouses,

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁴³⁷ Cristina García, *op. cit.*

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁴³⁹ *Idem.*

filles, etc. Cependant, nous ne pouvons faire fi de certains personnages masculins qui ne s'inscrivent pas dans ce genre de dysfonctionnements. Nous avons déjà mentionné le père d'Esperanza dont l'absence est justifiée par son travail, la narratrice ne faisant jamais état d'une quelconque forme de violences.

Ajoutons à ce compte Rufino Puente, le père de Pilar, qui possède de très bonnes relations avec sa fille. En fait, c'est plutôt Lourdes qui engendre du chaos dans la bonne entente familiale, refusant à son époux une autonomie individuelle :

Mom wrapped herself in beach towels and released all [the bees] one afternoon when Dad and I were at the movies. [...] Now she never goes to the back of the warehouse, which is better for us. Dad has his workshop next to mine [...]. To get hold of us, Mom rings a huge bell [...]⁴⁴⁰.

Lourdes reproduit ainsi ce qu'elle-même avait vécu dans son enfance, à savoir — comme mère — être exclue du duo père-fille. À partir d'une décision de son mari, Celia fut patiente dans un asile durant quelques années, ce qui a créé un lien solide entre la jeune Lourdes et Jorge del Pino, le père : « When Lourdes was a child in Cuba, she used to wait anxiously for her father to return from his trips [...]. He would call her every evening [...]. Lourdes would welcome her father in her party dress and search his suitcase for rag dolls and oranges⁴⁴¹. » Il semble que, dans le texte de García, il soit impossible qu'un homme ait à la fois des affinités avec sa progéniture féminine, à la fois des rapports sains avec son épouse. En ce sens, il y a là un dysfonctionnement familial où mère et fille(s) sont constamment opposées dans la recherche de l'amour masculin, paternel ou amoureux.

Dans le cas d'Esmeralda, la mésentente maritale est tellement importante qu'elle enseigne à la protagoniste les sentiments futurs qu'elle ressentira en calquant ceux-ci sur l'expérience néfaste de sa mère avec son père pour la retranscrire sur sa propre relation avec ce dernier :

I wondered if Mami felt the way I was feeling at this moment on those nights when she slept on some nightmare, or whether the soft moans I heard coming from their side of

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

the room were stifled sobs, like the ones that now pressed against my throat, so that I had to bury my face in the pillow and cry until my head hurt⁴⁴².

Nous ne pouvons donc pas conclure à une absolue représentation machiste des liens unissant les hommes et les femmes, où il n'y aurait que des dominants masculins face à des dominées féminines. Il s'agit plutôt d'observer une multitude de possibilités relevant des diversités contextuelles qui construisent l'environnement familial. Comme le souligne Josep M. Armengol-Carrera, la littérature étatsunienne contemporaine a récupéré la question de la paternité afin de la repenser à l'aube d'une complexification qui rend plus compte des réalités existantes : « [...] Contemporary American writers have not only started to question the often unproblematic equation of fatherhood with patriarchy, but have also begun to re-present fathers as more multifaceted characters⁴⁴³. » Les figures masculines, dans le corpus circonscrit, ont pourtant un point commun : leur absence, surtout à travers le cas du père.

Cependant, nous en distinguons deux formes : la première, physique liée aux conditions économiques des familles (im)migrantes; la deuxième, symbolique associée aux comportements sociaux issus de cultures patriarcales. Elles ne s'excluent pas forcément, l'une peut même participer à produire l'autre. Elles peuvent aussi caractériser un seul et même personnage, donnant une complexité à des personnages peu présents narrativement dans des schémas de péripéties. Nous pouvons définir ces formes comme un couple dénotation/ connotation. Par contre, elles n'impliquent pas des mécanismes similaires de transfert. En effet, l'absence physique construit des possibilités dissemblables. Le père d'Esperanza, comme celui de Lourdes, s'assimile à une figure responsable sans violences, prenant soin de sa famille malgré sa présence fugace. En ce sens, il représente une exception puisque les autres personnages masculins absents causent des désorganisations de l'environnement familial à la fois dans le roman de Cisneros, à la fois dans le reste des textes étudiés. L'homme transfère ainsi le désordre qu'il engendre. C'est l'aspect dénotatif. L'absence symbolique forge, *a contrario*, le côté connotatif, c'est-à-dire qu'elle permet aux protagonistes d'attribuer une valeur de crédibilité aux figures masculines dans le processus de transfert. Par conséquent, outre les pères d'Esperanza ou de Lourdes considérés comme des héros

⁴⁴² Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁴³ Voir Josep M. Armengol-Carrera, « Where Are Fathers in American Literature? Re-visiting Fatherhood in U.S. Literary History », *op. cit.*, p. 224.

malgré eux, les personnages paternels associés aux sœurs García, à Esmeralda ou à Iliana perpétuent des violences physiques et psychologiques qui rendent leur transfert négatif, incompréhensible parce qu'autoritaire.

Le père d'Esmeralda, spécifiquement, détériore sa propre symbolique tout au long de l'enfance de sa fille. Il se dé-héroïse narrativement. Son comportement chaotique de mari avec la mère d'Esmeralda déconstruit l'image de crédibilité qu'il avait auprès de sa fille comme figure paternelle, les deux se confondant. Le père de Pilar Puente, quant à lui, s'est détaché de l'environnement familial. Symboliquement, c'est sa femme Lourdes qui incarne désormais la fonction paternelle. De ce fait, nous observons que les agents de transfert culturel, dans les œuvres des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine sélectionnées, possèdent des implications différentes dans les rôles qui leur sont octroyés en fonction du genre. En ce sens, nous devons analyser le contenu transféré par ces figures. La crédibilité de chacun d'entre elles étant divergentes, il semble important de connaître les savoirs transférés afin de comprendre l'apprentissage qui sous-tend ces derniers ainsi que la caractérisation du rejet de la part des protagonistes selon les textes choisis.

3.2 Les savoirs transférés par les figures permettant le transfert culturel

Les représentations de l'environnement familial que nous avons analysées jusqu'à présent suggèrent une différenciation genrée des savoirs transférés, entre autre parce que les expériences de migration des figures qui enclenchent le transfert culturel sont distinctes. Nous allons donc approfondir cette perspective composant l'étape du prélèvement. Nous commençons par la vision même de l'entité familiale. Loin d'illustrer un chez-soi qui structure une certaine homogénéité pour le personnage littéraire, la famille est sujette aux dissensions, aux séparations. L'appréhension de l'héritage culturel se construit en de véritables luttes identitaires. Il s'agit d'un véritable apprentissage des rapports sociaux basés sur une structure particulière, celle de la famille (im)migrante, qu'amène le corpus étudié, notamment la problématique de l'appartenance.

3.2.1 De *house* à *home* : l'apprentissage de l'exclusion

Dans le roman de Cisneros, l'inadéquation entre la maison comme lieu géographique d'habitation et le chez-soi en tant qu'endroit symbolique d'appartenance familiale semble évident. Tel que relevé par Linda McDowell, ce dernier transcende le caractère spatial qu'il peut lui être attribué

puisqu'il dessine, voire forge, les contacts sociaux originels entre une entité individuelle et son fonctionnement au sein de la collectivité : « [...] The home is much more than a physical structure. The house is the site of lived relationships, especially those of kinship and sexuality, and is a key link in the relationship between material culture and sociality [...]»⁴⁴⁴. » En résumé, il s'assimile comme les débuts d'un ancrage social : « A concrete marker of social position and status»⁴⁴⁵. » Dès les premières lignes du texte de Cisneros, Esperanza comprend rapidement que les concepts de maison et de chez-soi ne correspondent pas forcément, jusqu'à jamais se croiser :

The house on Mango Street is ours, and we don't have to pay rent to anybody, or share the yard with the people downstairs, or be careful not to make too much noise, and there isn't a landlord banging on the ceiling with a broom. But even so, it's not the house we'd thought we'd get⁴⁴⁶.

Plus qu'une déception enfantine, le déménagement de la protagoniste et de sa famille dans la rue Mango dessine l'avenir d'Esperanza laquelle associe la parole parentale à un cul-de-sac, au décalage entre les rêves entretenus et la réalité advenue : « They always told us that one day we would move into a house, a real house that would be ours for always so we wouldn't have to move each year. [...] But the house on Mango Street is not the way they told it at all»⁴⁴⁷. » En ce sens, la posture d'Esperanza critique l'inaboutissement des propos de ses parents. Elle apprend à se méfier des dires tant de son père que de sa mère, ce qui la force à déterminer son futur par elle-même : « I knew then I had a house. A real house. One I could point to. But this isn't it. The house on Mango Street isn't it. For the time being, Mama says. Temporary, says Papa. But I know how those things go»⁴⁴⁸. » Tout au long du récit, Esperanza tente de s'émanciper du carcan familial, sauvegardant un imaginaire déchu d'indépendance que ses parents n'ont pas, notamment parce qu'ils sont pauvres : « Not a flat. Not an apartment in back. Not a man's house. Not a daddy's. A house all my own»⁴⁴⁹. » Selon Alvina Eugenia Quintana, elle comble de façon fantasmagorique ce qu'ils ne peuvent pas lui donner pragmatiquement : « A home unlike her family's house on Mango Street»⁴⁵⁰. » La question

⁴⁴⁴ Linda McDowell, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁴⁵ *Idem.*

⁴⁴⁶ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁵⁰ Alvina Eugenia Quintana, « Chicana discourse: Negations and mediations », Thèse de doctorat, University of California at Santa Cruz, 1989, f. 109.

du chez-soi est corrélée à la volonté individuelle. Notre adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire permet de montrer que ce sont bien les figures parentales de transfert des savoirs qui déclenchent, chez Esperanza, d'abord l'apprentissage du sentiment de chez-soi, puis la déception qui la suit. Le père et la mère participent à une sorte de rejet de ce qu'ils tentent d'inculquer. Ainsi, le prélèvement effectué par Esperanza, paradoxalement, s'incarne à refuser la parole des agents du transfert culturel que sont ses parents — propos qui aboutissent à une méfiance de ceux-ci, mais aussi des contenus proposés.

Par le biais de l'expérience d'Esmeralda, nous constatons une déception similaire entre ce que désire la narratrice et la réalité de laquelle celle-ci émerge. Après avoir quitté son premier domicile à la suite d'une mésentente parentale, la protagoniste revient dans son Macún natal, emplie d'un espoir d'y vivre éternellement : « [...], looking from one thing to the next, not knowing if what I was seeing was the same or different from what was there before because it didn't matter; I didn't care. I was home. And never wanted to leave home again⁴⁵¹. » Ce ne sera pas le cas puisque, quelques années plus tard, ce n'est pas seulement un déménagement de la campagne à la ville qu'elle subira, mais bien de Porto Rico aux États-Unis continentaux.

Retrouver un sentiment de chez-soi dans son pays natal, nous l'observons aussi dans le texte d'Álvarez quand Yolanda, surnommée Yo, revient en vacances en République dominicaine. Alors que ses cousins lui demandent de faire un vœu en soufflant les bougies de son gâteau de retour, Yo, par le biais de la narration, dévoile son désir de s'éloigner de ses sœurs et de ses parents afin de ressentir ce que l'immigration a tué pour ces derniers, c'est-à-dire le principe du *home* : « She and her sisters have led such turbulent lives — so many husbands, homes, jobs, wrong turns among them. But look at her cousins, women with households and authority in their voices. Let this turn out to be my home, Yolanda wishes⁴⁵². » Pourtant, Yo et ses sœurs sont loin d'être chez elles en République dominicaine. La problématique linguistique les rattrape. En effet, avec les années, l'anglais prend toute la place dans leur quotidien; l'espagnol, leur langue maternelle, est relégué au

⁴⁵¹ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁵² Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 11.

second plan. Ce décalage entre un attachement géographique lié au pays natal et la langue pratiquée favorise l'impossibilité pour les filles García de faire de la culture dominicaine leur chez-soi :

In halting Spanish, Yolanda reports on her sisters. When she reverts to English, she is scolded, “*¡En español!*” The more she practices, the sooner she’ll be back into her native tongue, the aunts insist. Yes, and when she returns to the States, she’ll find herself suddenly going blank over some word in English or, like her mother, mixing up some common phrases⁴⁵³.

Quand elle est bloquée par une crevaison à la tombée de la nuit dans la campagne dominicaine, Yo utilise l’anglais pour se distinguer des hommes qui viennent lui donner un coup de main. Cela lui épargne des violences : « [...] She begins to speak, English, a few words, of apology at first, then a great flood of explanation : [...]. The two men stare at her, uncomprehending, rendered docile by her gibberish⁴⁵⁴. » D’ailleurs, le jeune garçon, José, qui va lui chercher de l’aide supplémentaire revient en relatant à Yo les mésaventures qui lui sont arrivées en l’ayant assimilée, elle, à une femme dominicaine : « “The *guardia* hit me. He said I was telling stories. No *dominicana* with a car would be out at this hour getting *guayabas*⁴⁵⁵.” » Nous constatons clairement que la construction du chez-soi dominicain pour Yo, comme pour ses sœurs, est irréconciliable avec la simple idée d’une généalogie familiale. L’héritage culturel n’est pas qu’une question de nom de famille. D’autres facteurs, telle la langue, jouent un rôle important dans ce genre de relations. Aux États-Unis, le sentiment d’appartenance n’est pas plus présent, mais il est inversé. Les sœurs García espèrent retrouver leur terre natale : « For three-going-on-four years Mami and Papi were on green cards, and the four of us shifted from foot to foot, waiting to go home⁴⁵⁶. » Il est tellement fort que, quand l’installation complète de la famille est envisagée par leur père, elles contestent de manière véhémement : « So, Papi raised his right hand and swore to defend the Constitution of the United States, and we were here to stay. You can believe we sisters wailed and paled, whining to go home⁴⁵⁷. » Le cercle familial redéfinit constamment les frontières du chez-soi. Dans le cas des protagonistes García, ce qui est qualifié de *home* échappe toujours à l’ici et maintenant : il est, en

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁵⁷ *Idem.*

quelque sorte, inatteignable pour les quatre sœurs. Ricardo Castells explique que ces dernières sont enfermées dans une liminarité permanente de laquelle elles ne peuvent s'extraire :

Whether in English or Spanish, in the United States or in the Dominican Republic, the four sisters find themselves caught between two languages and two cultures, as one would expect from members of an intermediate generation that has trouble finding its distinct cultural space⁴⁵⁸.

Au sein des textes de fiction à l'étude, nous observons que les prélèvements qui se perpétuent à l'intérieur de l'environnement familial ne sont possibles que parce qu'il existe déjà un décalage entre les jeunes filles, héroïnes des récits, et les individus les entourant dans leur quotidien. La famille s'incarne comme élément déclencheur des malaises qui sous-tendent non seulement les relations interpersonnelles, mais celles constituant de manière plus générale la société.

Dans l'œuvre de García, ce phénomène est probant notamment parce que les personnages de la même famille illustrée dans le roman proviennent de générations différentes, ce qui accroît les dissensions internes. Par ailleurs, les membres de celle-ci étant dispersés entre Cuba, les États-Unis et la Tchécoslovaquie, le sentiment de chez-soi varie d'un individu à l'autre et, surtout, est construit par les événements politiques qui touchent chacun de ces pays. Pour Pilar Puente, il se situe dans un espace indéfini que la jeune fille ne peut résoudre, qui constitue les intrications identitaires façonnant le sentiment d'être chez soi : « Even though I've been living in Brooklyn all my life, it doesn't feel like home to me. I'm not sure Cuba is, but I want to find out⁴⁵⁹. » Rien n'est moins clair que le concept de *home*, encore moins quand il s'agit de personnages migrants. De plus, le récit narratif se déroulant en pleine Guerre froide, la problématique des querelles intrafamiliales est profondément liée au contexte politique (à l'exil, aux dénonciations, aux idéologies portées par chacun, etc.) à travers l'incompréhension qui règne au cœur des échanges entre les femmes del Pino, Puente et Villaverde. Elle se positionne en miroir de celle qui s'exprime sur le plan politique. Nous le constatons chez Celia del Pino, une matriarche cubaine ayant participé activement à mettre en place le régime castriste dans son propre village et à le maintenir, lorsqu'elle se remémore sa petite-fille partie vivre aux États-Unis : « Pilar, her first grandchild, writes to her from Brooklyn in

⁴⁵⁸ Ricardo Castells, « The Silence of Exile in *How the Garcia Girls Lost Their Accents* », *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 26, no. 1, 2001-2002, p. 40.

⁴⁵⁹ Cristina García, *op. cit.*, p. 58.

a Spanish that is no longer hers. She speaks the hard-edged lexicon of bygone tourists itchy to throw dice on green felt or asphalt⁴⁶⁰. » La langue est encore, comme dans le texte d'Álvarez, un marqueur de différenciation culturelle, façonnant des barrières entre les éléments d'une même famille.

À propos de son autre petite-fille, née en Tchécoslovaquie, Celia exprime une impossibilité similaire, voire plus importante, à pouvoir transférer son savoir : « Javier writes that he has a Czech wife now and a baby girl. Celia wonders how she will speak to this granddaughter, show her how to catch crickets and avoid the beak of the tortoise⁴⁶¹. » Pourtant, il existe une différence de traitement de la part de Celia quand il s'agit d'aborder les situations de ses petites-filles à l'étranger. Communiste convaincue, la grand-mère juge la vie étatsunienne de Pilar à l'aube d'un imaginaire dichotomique forgé par la Guerre froide, dépeignant un Nord en opposition à un Sud⁴⁶². Dans le roman, cela se traduit par des procédés de pensée impliquant des descriptions qui tendent vers les extrêmes, dans lesquelles l'un semble surpasser l'autre et *vice versa* en fonction du point de vue narratif exprimé. Aux yeux de Celia, Pilar, à l'instar de l'espagnol qu'elle pratique désormais, se transforme, devenant de plus en plus étatsunienne et de moins en moins cubaine : ce qu'elle pouvait considérer comme chez soi lui sera étranger. Nous passons bien du principe de *home* à celui de *house* :

Pilar's eyes, Celia fears, are no longer used to the compacted light of the tropics, where a morning hour can fill a month of days in the north, which receives only careless sheddings from the sun. She imagines her granddaughter pale, gliding through the paleness, malnourished and cold without the food of scarlets and greens⁴⁶³.

La grand-mère décrit sa petite-fille à travers le prisme de mépris culturel qui transparaît au travers du conflit de la Guerre froide : « Celia knows that Pilar wears overalls like a farmhand and paints

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶² C'est la proximité entre la référentialité des événements historicopolitiques et la représentation littéraire qui favorise une confusion chez certains chercheurs comme Mitchell. Ce dernier explique qu'il existe un parallèle effectué par les personnages entre leur environnement familial et celui politique : « [It] is the exploration of the effects of nationalist antipathies between Cuba and the U.S. upon the characters who would at first seem most removed — both chronologically and historically — from the lasting reverberations of the Cuban revolution. David T. Mitchell, « National Families and Familial Nations : Communist Americans in Cristina Garcia's *Dreaming in Cuban* », *op. cit.*, p. 52. » Ce parallèle devient un moteur de lecture biographique tel que montrer dans le deuxième chapitre de la présente thèse puisqu'il n'analyse qu'une simple transposition.

⁴⁶³ Cristina García, *op. cit.*, p. 7.

canvases with knots and whorls of red that resemble nothing at all⁴⁶⁴. » Cela n'est pas le cas quand elle a pour souvenir sa dernière conversation avec son fils habitant en Tchécoslovaquie. À ce moment, elle ressent de la tristesse quand elle pense à l'invasion de Prague par les Soviétiques, laquelle met fin aux réformes de la période du Printemps de Prague. Elle assiste à une forme de désunion des systèmes communistes qui s'entre-déchirent les uns avec les autres, ce qui lui rappelle sa propre situation familiale : « Celia hasn't spoken to her son since the Soviet tanks stormed Prague four years ago. She cried when she heard his voice and the sounds of the falling city behind him. What was he doing so far from the warm seas swimming with gentle manatees⁴⁶⁵? » À travers ce passage, Celia associe Cuba à une certaine paix tant politique que sociale et, par transposition, à une famille qui pourrait être (ré)unie en ces terres considérées comme le chez-soi originel. Elle baigne dans une propagande dont elle ne peut s'extraire, la rendant aveugle aux réalités du régime castriste. Cette vision de l'île caribéenne qu'elle possède est une illusion idéologique. En effet, sa fille Lourdes, mariée à un riche propriétaire, a été violée lors des réquisitions castristes par deux révolutionnaires :

The other soldier held Lourdes down as his partner took a knife from his holster. Carefully, he sliced Lourdes's riding pants off to her knees and tied them over the mouth. He cut through her blouse without dislodging a single button and slit her bra and panties in two. Then he placed the knife flat across her belly and raped her⁴⁶⁶.

Le point de vue idyllique du chez-soi cache les violences de l'environnement familial. Dans un ordre d'idée similaire, Aurelia considère sa maison comme son chez-soi dont, selon elle, toute sa famille bénéficie :

Five years of arduous work had transformed the house into a home, and she was incapable of the strength necessary to begin again or to dream of possibilities after she and Papito had invested all they had in the house which was to be the comfort of their old age, the anchor in their children's lives⁴⁶⁷.

Or, elle est aveugle à la souffrance de chacun de ses enfants. L'ancrage familial ne caractérise pas son lieu d'habitation, surtout quand il est teinté de violences. Être chez soi peut donc aussi être

⁴⁶⁴ *Idem.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁶⁷ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 22.

déconstruit lorsqu'il est bafoué. La violence n'est pas étrangère à l'environnement familial. Bien au contraire, elle berce certaines des relations de façon régulière.

Si elle est caractéristique du fonctionnement de la famille d'Iliana dans l'œuvre de Pérez — voire intrinsèque —, elle surgit sporadiquement dans la vie d'Esmeralda au sein du roman de Santiago. La violence intrafamiliale qui a cours dans la famille de la protagoniste diffère de celle d'Iliana, notamment parce qu'elle ne prend pas racine dans la même expérience migratoire. Elle se déploie de façon plus naïve, avant tout dans une fratrie qui se dispute l'attention des parents. Ce sont des violences physiques enfantines liées à de petites jalousies ou à des jeux de provocation : « I pushed her off the stump, sending her small body sprawling on the dirt. For a moment she looked dazed, as she tried to figure out what she had done, but when she realized she'd done nothing, she fell on me, her tiny fists as sharp as stones⁴⁶⁸. » Cependant, elles ne sont pas sans conséquences. Outre, l'acte de violence en soi entre deux individus, ces disputes fraternelles entraînent la colère des parents qui, eux à leur tour, répondent par la violence :

Our parents had to separate us and drive us away from one another, Mami with a switch, Papi with his leather belt. I ran to the bittersweet shade of the oregano bushes and wept until my chest hurt, each sob tearing off a layer of the comfort built from my parents' love, until I was totally alone, defended only by the green, the scent of cooking spices, and the dry, brushed dirt under my feet⁴⁶⁹.

L'univers familial dessine les contours des futures violences sociétales que subiront les jeunes filles à l'âge adulte. Les parents ne sont que les prémisses de désillusions plus importantes. Dans l'œuvre de Pérez plus que dans n'importe quelle autre du corpus sélectionné, la famille se définit comme un espace de violences. Le chez-soi ne s'assimile pas à un lieu sécuritaire. La protagoniste, Iliana, exprime, dès le premier chapitre, que l'harmonie ne règne pas dans sa famille : « [...] We were never one big, happy family to begin with⁴⁷⁰. » Tout au long du récit, le lecteur assiste à des scènes familiales dont les violences s'accroissent au fil des pages. Ed, le meilleur ami d'Iliana, lui explique qu'être chez soi n'est jamais plaisant pour quiconque : « "Home is never fun."⁴⁷¹ » Or, dans le cas de la famille d'Iliana, nous constatons qu'il s'agit d'ironie : nous dépassons rapidement le stade de

⁴⁶⁸ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, op. cit., p. 16.

⁴⁶⁹ *Idem*.

⁴⁷⁰ Loida Maritza Pérez, op. cit., p. 11.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 6.

l'amusement. En effet, apprenant les nombreux malheurs qui s'abattent sur ses proches alors qu'elle tente de poursuivre ses études universitaires, Iliana décide de revenir habiter chez ses parents afin de les aider :

She learned that during her absence both her parents had been diagnosed as having alarming high blood pressure and that Papito, afraid of dying, had resorted to taking his and his wife's prescribed pills while she refused her own; that Rebecca's accounts of Pasion's abuses had caused Aurelia's heart attack; that Marina, wishing to have her future told, had visited an astrologer to later claim that he had raped her; that Beatriz had left home and not been heard of since; that Vicente had dropped out of graduate school and his wife had packed her things and left him; that Tico rarely left his room; that Laurie had supposedly refused to sleep with Gabriel throughout their first two years of marriage and Gabriel, during one of his frequent, short-lived spurts of religious fervor, had confessed to the pastor and then to Caleb of his adulterous affair with Linda, Caleb's common-law wife; that Caleb had turned his gun in to his parents' custody for fear of killing his own brother; and that Marina had suffered a nervous breakdown⁴⁷².

Or, le chez-soi qu'elle rejoint s'apparente à un traquenard. La description de l'extérieur de la petite maison jaune des parents d'Iliana, du bâtiment, contraste avec les horreurs qui s'y passent à l'intérieur : « [...] The house seemed festive. And compared with neighboring buildings, grey and stooped like the bodies of old men, her parents' residence appeared deceptively new⁴⁷³. » D'ailleurs, la narration elle-même soutient un décalage entre les concepts de *home* et de *house*, jouant sur la présentation accueillante de la maison tout en laissant transparaître les craintes de la protagoniste à entrer dans cette dernière : « As her fingers moved toward the bell she swallowed her apprehension. This was home : safe and familiar despite its appearance. There was nothing in it she should fear⁴⁷⁴. » La narration donne l'impression d'un piège qui se referme sur Iliana à l'instant où elle franchit le pas de la porte. Plus elle s'approche du lieu dans lequel elle sera la victime du viol incestueux de sa sœur, plus la description se dégrade : « Fetid air from a septic tank momentarily enveloped Iliana as she descended into the basement and groped the light switch at the bottom of the stairs⁴⁷⁵. » L'espace décrit s'éloigne d'une conception du *home*. Comme le souligne C. Christina Lam à propos de *Dreaming in Cuban* et de *Geographies of Home*, l'héritage culturel transféré par l'environnement familial est celui du trauma entouré par les non-dits : « A

⁴⁷² *Ibid.*, p. 4.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷⁴ *Idem.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 35.

familial legacy of silence is at the core of traumatic events that the characters struggle to overcome⁴⁷⁶. » En ce sens, nous pouvons conclure partiellement à propos des savoirs transférés qu'ils s'inscrivent dans un processus d'apprentissage entamé au sein de l'environnement familial.

Or, une désillusion des protagonistes traverse les romans. Dans les œuvres de Cisneros et d'Álvarez, puisqu'elles sont déplacées, les figures qui permettent le transfert culturel transfèrent, à leur corps défendant, un flou concernant l'appartenance identitaire. Il s'agit d'un commencement de construction de l'identité liminaire des protagonistes dont le texte de García témoigne précisément par le biais du conflit politique qui perdure entre Cuba et les États-Unis. La désillusion présentée au sein de ces trois romans est plutôt d'ordre symbolique, transférée par une parole parentale peu fiable, voire pas du tout. Il est question d'un chez-soi trahi, de promesses non tenues. L'environnement familial ne remplit pas les fonctions qui lui sont attribuées, même de façon stéréotypée. *Geographies of Home*⁴⁷⁷ se distingue par une désillusion pragmatique. Nous entendons par là que le texte exclut spatialement la problématique du chez-soi parce que la maison familiale est dépeinte comme un lieu de violences. C'est une véritable mascarade de chez-soi. La *domos* s'avère plus dangereuse que la société extérieure. L'œuvre de Santiago met en scène, quant à elle, à la fois une désillusion symbolique, à la fois une désillusion pragmatique. Tout en nuances, elle illustre un savoir transféré peu fiable, les agents du transfert perpétrant des mensonges. Dans un même temps, ils construisent un environnement qui s'éloigne, au fil du texte, du concept de chez-soi. De ce fait, celui-ci n'est pas une évidence dans les représentations de l'environnement familial. Bien au contraire, l'incapacité à définir un chez-soi se traduit par des conséquences spécifiques que nous allons dès lors analyser.

3.2.2 Le rejet des savoirs transférés

Les difficultés à délimiter une perspective de chez-soi entraînent, pour les protagonistes, des situations conflictuelles. Comme nous l'avons constaté, l'état éclaté des familles (im)migrantes mises en récit dans le corpus sélectionné a des répercussions dans l'étape du prélèvement, notamment dans l'apprentissage des savoirs transférés par les agents du système donateur. Ce que

⁴⁷⁶ C. Christina Lam, « Trauma and Testimony : Embodied Memory in Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home* », *Rocky Mountain Review*, vol. 69, no 1, 2015, p. 37.

⁴⁷⁷ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*

nous allons examiner, c'est donc comment les personnages féminins principaux reçoivent ces éléments culturels de la part de cet environnement familial dont nous observons d'abord, dans le roman de Cisneros, qu'il est remis en question à cause de son aspect aléatoire.

C'est Esperanza qui témoigne dans son récit du fait que nous ne choisissons pas notre famille : « Nenny is too young to be my friend. She's just my sister and that was not my fault. You don't pick up your sisters, you just get them and sometimes they come like Nenny⁴⁷⁸. » La protagoniste comprend, malgré sa jeunesse, que la famille réunit des individus qui, parfois, ne se ressemblent pas non seulement physiquement mais aussi mentalement. Il s'agit d'un constat qu'elle effectue d'abord en se rendant compte des différences qui existent entre les cheveux de chacun des membres familiaux : « Everybody in our family has different hair⁴⁷⁹. » Par la description qu'elle fait de chacune des chevelures, elle fabrique une individualité à chacun de ses propriétaires, dont elle-même :

My Papa's hair is like a broom, all up in the air. And me, my hair is lazy. It never obeys barrettes or bands. Carlos' hair is thick and straight. He doesn't need to comb it. Nenny's hair is slippery — slides out of your hand. And Kiki, who is the youngest, has hair like fur. [...] My mother's hair, like little rosettes, like little candy circles all curly and pretty [...] ⁴⁸⁰.

Le cœur du propos d'Esperanza se situe dans l'assimilation, l'intégration, du principe d'individualité. La distinction entre les membres d'une même famille participe à traduire la différenciation subie par l'environnement déjà déplacé dans la société d'accueil. Ainsi, l'entité familiale structure, en son fonctionnement interne, la construction de la figure de l'Autre. Nous le remarquons dans la pratique du surnom familial. Dans les romans de Cisneros, d'Álvarez et de Santiago, celui-ci correspond à une forme de « devenir » du sujet, ou son incapacité à le « devenir », donc, à une certaine différenciation systématique. L'apparition de surnom, ou son inexistence, délimite, dans un même temps, les frontières entre le milieu familial et le reste de la société : « Magdalena who at least can come home and become Nenny. But I am always Esperanza⁴⁸¹. »

⁴⁷⁸ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁸⁰ *Idem.*

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 11.

Pour cette dernière, l'inexistence d'un surnom à son encontre, au sein du cercle familial, engendre une distinction dans le traitement qui lui est réservé par ses pairs.

Esperanza a l'impression de ne pas avoir de place ni dans sa famille ni dans la société plus généralement. Elle prend donc la résolution de se renommer, de se rebaptiser : « I would like to baptize myself under a new name, a name more like the real me, the one nobody sees. Esperanza as Lisandra or Maritza or Zeze the X. Yes. Something like Zeze the X will do⁴⁸². » La protagoniste essaie de s'octroyer une individualité qu'elle ne trouve pas dans le regard de ses proches en tentant de reproduire la pratique du surnom intrafamilial. Elle s'approprie ainsi une identité propre, faute de la trouver dans les propos d'autrui. Par conséquent, elle tente de donner du sens à un « je » dont elle n'a pas encore dessiné des contours exacts. La première personne du singulier pose certains enjeux de représentativité puisqu'elle « est un terme voyageur, une position à l'égard de laquelle plusieurs énonciateurs virtuels sont substituables l'un à l'autre⁴⁸³ ». « Je » varie selon le locuteur, mais ce dernier peut en soi subir des transformations à travers le temps. Dans cette perspective, le surnom, ou son absence, assure la stabilité fonctionnelle d'un membre au sein de l'environnement familial. Il caractérise les rapports que peuvent entretenir les uns avec les autres peu importe sa signification intrafamiliale.

C'est le cas pour Sofía García, dans le texte d'Álvarez, dont les relations avec le père sont plutôt houleuses, ce que témoigne la non-utilisation de son surnom familial par celui-ci : « He had never called her by her family pet name, Fifi, even when she lived at home. He had always had problems with his maverick youngest, and her running off hadn't helped⁴⁸⁴. » L'(in)usage du surnom indique, en quelque sorte, le positionnement familial, notamment les débuts d'une différenciation individuelle. Ainsi, Sofía, alias Fifi sauf pour son père, se distingue du reste de ses sœurs, décrite qu'elle est comme une forme de mouton noir de la famille :

Sofía was the one without the degrees. She had always gone her own way, though she downplayed her choices, calling them accidents. Among the four sisters, she was considered the plain one, with her tall, big-boned body and large-featured face. And

⁴⁸² *Idem.*

⁴⁸³ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 65.

⁴⁸⁴ Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 27.

yet, she was the one with “non-stop boyfriends”, her sisters joked, not without wonder and a little envy⁴⁸⁵.

Passant pour une jeune fille simple — insouciante mais débrouillarde — ne pensant qu’aux garçons, Sofía apprend rapidement, aux dépens des autres, à se sortir des situations délicates dans lesquelles elle s’engouffre aisément, ce qui lui confère une place particulière au sein de cette sororité surdiplômée dont elle est la cadette. Nous constatons donc une correspondance entre le surnom et la personnalité individuelle, directement liée aux premières constructions de liens sociaux se façonnant au cœur de l’environnement familial. De plus, le surnom définit directement l’incorporation de la différenciation des couleurs de peau dans la vie des protagonistes, et ce, dès la plus tendre enfance.

L’exemple d’Esmeralda, dans le roman de Santiago, est probant. La petite fille prend conscience du caractère distinctif de sa couleur de peau quand elle est informée de la signification de son surnom, Negi. Si dans un premier temps elle suggère une simple relation marquée entre l’apparence physique de ses sœurs et leurs surnoms perpétués par la mère, Esmeralda comprend que son identité, son individualité, passe par le regard d’autrui :

Delsa’s black curly hair framed a heart-shaped face with tiny pouty lips and round eyes thick with lashes. Mami called her *Muñequita*, Little Doll, Norma’s hair was the color of clay, her yellow eyes slanted at the corners, and her skin glowed the same color as the inside of a yam. Mami called her *La Colorá*, the red girl. I thought I had no nickname until she told me my name wasn’t Negi but Esmeralda⁴⁸⁶.

Quand cette dernière lui demande la signification de son surnom, sa mère lui répond que Negi est basé sur sa couleur de peau : « “Because when you were little you were so black, my mother said you were a *negrita*, And we called you *Negrita*, and it got shortened to Negi.⁴⁸⁷” » Pour Esmeralda, ce sont les débuts d’une connaissance de la différenciation des couleurs de peau, laquelle commence de manière intrafamiliale, qui se poursuivra bien après lors de son immigration en sol étatsunien continental. Le surnom est associé à l’amour que peuvent se porter des proches : « “So *Negi* means I’m black?” “It’s a sweet name because we love you, *Negrita*.” She hugged and kissed

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁸⁶ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁸⁷ *Idem*.

me⁴⁸⁸. » Malgré l'aspect bienveillant de la pratique du surnom dans sa famille, Esmeralda entame des questionnements quant aux frontières de ce que signifie « être noire » aux yeux de ses semblables alors même que, au sein de sa fratrie, elle ne possède pas la couleur de peau la plus foncée :

Delsa was darker than I was, nutty brown, but not as sun ripened as Papi. Norma was lighter, rust colored, and not as pale as Mami, whose skin was pink. Norma's yellow eyes with black pupils looked like sunflowers. Delsa had black eyes. [...] I touched my hair, which was not curly like Delsa's, nor *pasita*, raised, like Papi's⁴⁸⁹.

Dans cet épisode, Esmeralda incarne l'intégration, l'assimilation, du stéréotype tel que caractérisé par Ruth Amossy comme « une représentation collective figée, un modèle culturel qui circule dans les discours et dans les textes⁴⁹⁰ ». En ce sens, elle montre ce qu'Amossy explique, à savoir « que la schématisation et la catégorisation de l'autre, [...], sont indissociables de la construction du sujet, qui passe elle aussi par un processus de stéréotypage⁴⁹¹ ». Esmeralda nécessite d'être comparée à autrui pour pouvoir se comparer elle-même par la suite : elle trace ainsi petit à petit son individualité. Cependant, ce que nous observons, c'est la difficulté de comprendre, pour la narratrice, qu'il existe ce genre de différenciation au sein de sa propre famille, ce qui rend le rejet de l'insertion plus vivace par la suite.

La problématique de la couleur de peau revient dans d'autres textes du corpus, de façon moins idéalisée — naïve — que le laisse transparaître le cas d'Esmeralda. Chez les García, éclaircir le teint de la descendance participe d'un objectif familial, notamment parce que la mère des quatre sœurs est issue de l'élite créole dominicaine⁴⁹², les de la Torre. Avant même le commencement du récit, l'arbre généalogique représenté illustre cette volonté, ou à tout le moins cette fierté, d'insister

⁴⁸⁸ *Idem.*

⁴⁸⁹ *Idem.*

⁴⁹⁰ Ruth Amossy, *La présentation de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'Interrogation philosophique », 2010, p. 45.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁹² Voir à ce sujet Roxane Maiorana, « La dominicanité critiquée. Regards migrants sur la construction de l'identité dominicaine dans la littérature étatsunienne », *op. cit.* Voir aussi Lorgia García Peña qui écrit que le concept de dominicanité repose sur une distinction raciale favorisée par la main-mise politique des États-Unis sur la République dominicaine : « Dominicanidad became simultaneously a project of the criollo elite and the US Empire in their common goal of preserving white colonial privilege in the mid-nineteenth century. » Lorgia García Peña, *The Borders of Dominicanidad. Race, Nation, and Archives*, Durham/ Londres, Duke University Press, 2016, p. 13.

sur les origines européennes : « *The great-great-grandfather who married a Swedish Girl*⁴⁹³ ». Cela est exacerbé quand Sofía a des enfants avec son mari allemand :

“Charlemagne”, he cooed at him also, for the baby was large and big-boned with blond fuzz on his pale pink skin, and blue eyes just like his German father’s. All the grandfather’s Caribbean fondness for a male heir and for fair Nordic looks had surfaced. There was now good blood in the family against a future bad choice by one of its women⁴⁹⁴.

La distinction intrafamiliale des couleurs de peau, voire raciale chez les García, mène de manière évidente à des préférences. La position de Sandra, la cadette, est donc incompréhensible pour la mère de la sororité. En effet, Sandi désire ressembler plus à ses sœurs, ce qui lui incombe d’être plus foncée, volonté outrageante pour la mère : « “So the family has light-colored blood, and that Sandi got all. But imagine, spirit of contradiction, she wanted to be darker complected like her sisters.”⁴⁹⁵ » Quand elle décrit sa fille, la mère semble lui porter une extase toute particulière : « “But Sandi, Sandi got the fine looks, blue eyes, peaches and ice cream skin, everything going for her!”⁴⁹⁶ » Sandra souffrant d’anorexie, la mère ne comprend pas que le regard qu’elle porte sur sa fille contribue à tant différencier celle-ci qu’elle en est malade, son corps présentant les signes de cette distinction imposée.

Dans le roman de Pérez, le corps noir devient même dangereux à travers l’expérience du personnage de Marina. Après avoir été violée par un homme noir, celle-ci rejette la projection de son propre corps qu’elle décrit comme le plus clair de sa sororité. Le corps noir devient le dominant, le violeur dans le cas de Marina; tandis que celui blanc, ou plus pâle, devient le dominé, Marina victime de viol. Le corps de cette dernière est non seulement utilisé, réifié, par son violeur, mais il est rejeté par les siens dès qu’il montre des signes et des symptômes de dysfonctionnements :

The longer she watched herself the more repulsed she became. Before, she had been able to manipulate her reflection so as to see only her pale skin shades lighter than any of her sisters’ and only slightly darker than Gabriel’s wife. That skin color had blinded her to her kinky, dirt-red hair, her sprawling nose, her wide, long lips. Now those

⁴⁹³ Julia Álvarez, *op. cit.*, s. p. L’autrice souligne.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁹⁶ *Idem.*

features appeared magnified, conveying to her eyes that she was not who she'd believed⁴⁹⁷.

Le corps féminin, à travers diverses considérations sociales, s'assimile en soi à un lieu de rejet. Les protagonistes — toutes des jeunes femmes, des adolescentes ou des petites filles — doivent composer non pas avec leur corporalité mais bien avec le regard d'autrui sur cette dernière. D'ailleurs, Marina en souffre : son corps violé la répugne elle, mais aussi ses proches pour lesquels il est décrédibilisé. Lors d'un de ses moments de folie, elle allume un feu, complètement nue, à l'intérieur de la maison pensant y observer un envahissement d'araignées. Sa famille n'arrive plus à gérer ce corps ensauvagé, s'exposant sans ambage : « Laurie, embarrassed by her sister-in-law's abundant breasts, raised a hand to her lips and laughed⁴⁹⁸. » Plusieurs fois dans le roman, nous constatons que, entre les différents membres de la famille d'Iliana, il existe un dénigrement de la couleur de peau noire ainsi que de tous les attributs corporels stéréotypés qui lui sont joints : « No one, she had claimed, would ever consider her attractive. Not with her baboon nose and nigger lips. So Marina had better resign herself to becoming an old maid⁴⁹⁹. » Face à de telles déconsidérations — tant par le fait que son violeur soit noir que par les insultes qu'elle peut recevoir à propos de son propre corps —, Marina choisit une autre possibilité identitaire, ni blanche ni noire : « Iliana whirled around to face her sister. "What are you saying? That blacks are inferior? Is that what you think about yourself?" "I'm Hispanic, not black." "What color is your skin?" "I'm Hispanic!⁵⁰⁰" » Le rejet de la dichotomie étatsunienne originelle n'est pas qu'un choix : il est surtout un statut pour Marina et d'autres jeunes filles représentées dans le corpus à l'étude qui façonne de véritables protagonistes évoluant à des seuils identitaires, de ceux que Privat et Scarpa nomment des personnages liminaires. Il s'agit de « personnages au corps inachevé... et rimbaldiennes ou non "strideurs étranges", personnages ambivalents aussi, à la fois régressifs et transgressifs⁵⁰¹. » La liminarité de Marina se joue notamment en creux de son identité nominale. Marina, c'est aussi le nom espagnol de la Malinche, personnage historique important de l'histoire coloniale américaine, en particulier de celle du Mexique. Considérée autant comme une traîtresse que comme une victime ainsi qu'une figure maternelle pour le peuple mexicain, la Malinche a été

⁴⁹⁷ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁰¹ Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « Présentation. La culture à l'œuvre », *Romantisme*, vol. 3, no 145, 2009, p. 7.

la traductrice d'Hernán Cortés et sa « maîtresse », c'est-à-dire issue d'un groupe d'esclaves offerts au colonisateur espagnol. La Marina de Pérez se pose, à l'instar de son homonyme historique, à la limite de plusieurs fonctions sociales parfois contradictoires qui peuvent la caractériser telle une traîtresse, violant sa sœur à la fin du récit, telle une victime, violée par un astrologue, telle une mère, initiatrice d'une identité qui exclut toute forme de binarité.

Les personnages liminaires participent à repenser les frontières entre des cultures, des langues et autres. En ce sens, ils permettent de questionner les aboutissements fonctionnels de la société à laquelle ils appartiennent. Ce sont des personnages :

non initiés ou mal initiés — hommes ou femmes “inachevés” culturellement —, [qui] restent bloqués dans un entre-deux constitutif. Leur ambivalence structurelle (ils ne sont plus ce qu'ils étaient et ne seront jamais ce qu'ils auraient dû être) fait trembler les lignes de partage sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social et qui se jouent précisément dans les espaces-temps de la marge où s'explorent les limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage⁵⁰².

Pour Iliana, cet état de liminarité se présente dès sa naissance qui a lieu en même temps que le décès de sa grand-mère. Cette dernière explique en effet que tous ses enfants seront au courant de sa mort s'ils ne sont pas à son chevet : « Thus, in response to her mother 'assertion that should any of her children be absent at the moment of her death she would find a way to let them know⁵⁰³. » À l'instant où Bienvenida donne son dernier souffle, Aurelia prie pour obtenir l'aide de sa mère quand elle accouche : « The cat entered the room and flung itself against walls and chairs in a mad attempt to catch its tail. Aurelia's uterus convulsed — not as if the child inside were moving but as if the uterus itself were shrinking toward its center⁵⁰⁴. » Cette intrication de la naissance d'Iliana et de la mort de sa grand-mère va dessiner le destin de la famille pour toujours. L'existence de la protagoniste, celle-ci évoluant dans un environnement familial basé sur la pratique religieuse quotidienne, est directement associée au désordre qui caractérise la famille d'Iliana, voire — dans une perspective protestante — au mal :

⁵⁰² Marie Scarpa, « L'ethnocritique de la littérature : présentation et situation », *op. cit.*

⁵⁰³ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. x.

⁵⁰⁴ *Idem.*

Everything Iliana had been brought up to believe denounced the voice as evil. [...] On nights when the radiator in her room gave off little warmth, the voice transported her to a Dominican Republic where summer days were eternal, clouds evaporated in the scorching heat, and palm trees arched along beaches of fiery sand. It spoke of her birth immediately following her grandmother's death; of how she should have been a boy since her sex had been predicted from the shape of Aurelia's pointy stomach and all her siblings had been born to form alternate pairs of the same sex, a sequence only Iliana had disrupted; [...] ⁵⁰⁵.

Iliana incarne l'espace liminaire duquel elle est issue. D'ailleurs, sa sœur Marina ne cesse de la comparer à un homme, ce qu'Iliana devait être à la base dans le ventre de sa mère :

Iliana's body — with its meager breasts, long arms and massive hands, thin legs and knobby knees — had appeared as lean as a prepubescent girl's and more so like a boy's. Her gait, when she'd headed into the bathroom, had been the exaggerated walk of a man imitating a woman ⁵⁰⁶.

L'apparence masculine attribuée à Iliana, portant la symbolique d'être la treizième de sa fratrie, revient encore une fois à sa « mauvaise » naissance qui a chamboulé l'équilibre familial : « It had also persuaded her that, as such, her sister had usurped the position of seventh daughter and had hexed the preordained order intended for the eight boys and six girls their mother had been meant to bear ⁵⁰⁷. » L'acte incestueux dont est victime Iliana, à la fin du récit, de la part de Marina s'inscrit dans cette ferveur de « remettre de l'ordre », soit de « punir » Iliana des conditions désastreuses que sa présence a entraîné pour tous. Laura Barrio-Vilar souligne que la famille d'Iliana est en quelque sorte emprisonnée dans cette situation, qu'elle habite en République dominicaine ou aux États-Unis : « Perez's characters are trapped in a cycle of violence that feeds on itself and crosses national boundaries ⁵⁰⁸. » D'après nous, puisqu'elle n'est pas liée au territoire ou à une géographie particulière, il est évident que la famille d'Iliana porte cette violence avec elle, notamment parce qu'elle est symboliquement le fait d'Iliana qui a produit, indépendamment de sa volonté, la désorganisation familiale par sa personne en soi.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁰⁷ *Idem.*

⁵⁰⁸ Laura Barrio-Vilar, « Neocolonialism, Migration, and Black Women's Bodies : Transnational Experiences in African American and Afro-Caribbean Women's Fiction », Thèse de doctorat, Philosophy, University of Kentucky, 2011, f. 158.

Ces personnages liminaires — que ce soient Iliana mais aussi Pilar Puente dans le roman de García — sont ainsi décrits comme ayant des pouvoirs hors du commun relevant de la figure de la sorcière. Déjà dans l'exemple précédent, Marina postule qu'Iliana a ensorcelé, *had hexed*, l'ordre de naissance des enfants selon leur sexe biologique. La narration laisse tout autant entendre qu'Iliana doute d'une quelconque capacité qu'elle bénéficierait à manier une malédiction : « She was not sure if she *had conjured* her brother or if he was really standing a the bedroom door⁵⁰⁹. » Dans le cas de Pilar, nous observons que le champ lexical la qualifie de « possédée » ou se réfère à de pratiques affiliées à la magie noire quand il est question de la jeune fille. Ce sont les différentes gardiennes qui, dès sa plus tendre enfance, alertent Lourdes, la mère de Pilar, du mal qui ronge l'enfant :

One girl left with a broken leg after slipping on a bar of soap Pilar dropped while the nanny was bathing her in the sink. Another woman, an elderly mulatta, claimed that her hair was falling out from the menacing stares the baby gave her. Lourdes fired her after she found Pilar in her bassinet smeared with chicken blood and covered with bay leaves⁵¹⁰.

Pilar, elle-même, quand elle raconte sa propre histoire, se joue de l'ambiguïté qui la définit depuis longtemps :

Back in Cuba the nannies used to think I was possessed. They rubbed me with blood and leaves when my mother wasn't looking and rattled beads over my forehead. They called me *brujita*, little witch. I stared at them, tried to make them go away. I remember thinking, Okay, I'll start with their hair, make it fall out strand. They always left wearing kerchiefs to cover their bald patches⁵¹¹.

Nous constatons que l'environnement familial favorise le rejet dans le processus de prélèvement lequel se base sur la liminarisation de certains, empreinte — en fonction des traditions visées — de superstitions diverses comme la pratique de la *santería* cubaine dans le texte de García. Il ne s'agit pourtant pas de marginalisation ou d'exclusion, la famille restant quand même le cadre principal d'évolution des protagonistes. En ce sens, s'ils refusent d'être victimes des schémas culturels transférés par l'environnement familial, les divers personnages féminins principaux

⁵⁰⁹ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 284. Nous soulignons.

⁵¹⁰ Cristina García, *op. cit.*, p. 24.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 27.

vivent d'autant plus mal le rejet provenant d'une structure sociétale qui ne les considère pas comme individus mais bien comme rouages d'une communauté qu'ils se sont vu attribuer par le déplacement de l'environnement familial.

La famille engendre les comparaisons nécessaires pour circonscrire les identités tant individuelles que collectives, plus encore dans les représentations d'entités familiales (im)migrantes où la *domos* joue le rôle de système donateur à petite échelle en termes de nombre de composants (et non pas en termes d'influence). Esmeralda témoigne de cette fonction de la famille tandis qu'elle débute son cursus scolaire : « But school was also where I compared my family to others in the *barrio*. I learned there were children whose fathers were drunks, whose mothers were “bad”, whose sisters had run away with travelling salesmen, whose brothers had landed in prison⁵¹². » L'école n'est finalement que le point de rencontre des multiples constructions identitaires qu'opère le principe de noyau familial. Elle permet de distinguer ce qui compose la *domos* de la société :

Children fought in school in a way unknown to me at home. Delsa, Norma, and I often tied ourselves into punching, biting, kicking knots [...]. But fighting with other kids was different. When I fought with my sisters, I knew what was at stake, [...]. But in school the fights were about something else entirely⁵¹³.

Par conséquent, la famille dresse les contours des premiers transferts culturels se découlant sous forme d'apprentissages lesquels façonnent une désillusion. Le statut de ces entités familiales (im)migrantes, à la marge de la société d'accueil incarnée par leur arrivée aux États-Unis, participe à un rejet des protagonistes, à une non-acceptation de la différenciation transférée par les figures de transfert culturel. Dans l'œuvre de Cisneros, la distinction individuelle passe par des mécanismes plutôt simples tels que les dissemblances physiques ou les appellations basées sur des surnoms au sein de l'environnement familial.

Chez Álvarez, Santiago et Pérez —, elle s'assimile à des problématiques beaucoup plus importantes comme celles des gradations des couleurs de peau. Dans *When I Was Puerto Rican*⁵¹⁴, la différenciation reste bienveillante alors qu'*How the García Girls Lost Their Accents*⁵¹⁵ et

⁵¹² Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, op. cit., p. 31.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 32.

⁵¹⁴ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, op. cit.

⁵¹⁵ Julia Álvarez, op. cit.

*Geographies of Home*⁵¹⁶ illustrent de véritables formes de racisme. Dans le premier texte, le racisme lie couleur de peau et ascendance européenne; les sœurs García rejettent donc le caractère colonial raciste qui sous-tend le transfert de ce mode de pensée. Dans le deuxième roman, le racisme qui se déploie dans la famille d'Iliana prend racine dans le trauma de Marina, lequel contamine les relations intrafamiliales. La distinction individuelle perpétrée dans l'environnement familial façonne, chez les protagonistes, un état de liminarité qui les confine à évoluer au seuil des catégories sociétales par rapport aux situations impliquant les langues anglaise et espagnole, les genres sexuels ou encore les questions de la superposition des mondes des morts et des vivants, lesquels peuvent se côtoyer comme c'est le cas dans l'œuvre de García.

Nous pouvons conclure que l'environnement familial représenté dans le corpus à l'étude fait office de système donateur dans le processus de transfert culturel défini par Moser⁵¹⁷. Il est ainsi l'initiateur de la première étape du transfert culturel, à savoir le prélèvement, en ce qui concerne les textes analysés dans la présente recherche. Le modèle adapté du concept de transfert culturel que nous proposons permet une lecture approfondie des mécanismes narratifs illustrant le prélèvement dans des romans spécifiques qui mettent en scène des familles déjà déplacées, (im)migrantes, repliées sur elles-mêmes. L'analyse littéraire met au jour deux types de figures de transfert culturel, féminine et masculine, basés sur des problématiques de genre dans des environnements familiaux façonnés par des cultures patriarcales. L'implication de chacun des types d'agent de transfert culturel, à leur façon, achève d'éloigner les personnages féminins principaux d'un transfert culturel qui se ferait sans modifications. Ce qui nous intéresse finalement, c'est de constater que le système donateur fait passer le prélèvement par un nombre multiple de pratiques, de cosmologies⁵¹⁸, dont la famille en est l'origine. Par conséquent, dans les œuvres étudiées, le prélèvement effectué au sein du système donateur ne se constitue pas forcément dans le pays d'origine des familles exposées.

Par rapport aux contenus transférés par les figures féminines et masculines, nous constatons que les apprentissages construits lors de la transmission culturelle provoquent un sentiment de rejet de

⁵¹⁶ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*

⁵¹⁷ Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de "transfert" appliqué au culturel », *op. cit.*

⁵¹⁸ Voir Guillaume Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *op. cit.* et Émilie St-Martin, « (Dé)faire le malheur : Edmond Dantès, agent du sort dans *Le Comte de Monte-Cristo* », *op. cit.*

la part des petites filles, des adolescentes et des jeunes femmes, toutes protagonistes, lesquelles commencent, dès cette étape, à forger leur position liminaire dans l'espace social. Dans cette perspective, le déplacement, phase intermédiaire du transfert culturel, soit conforte le rejet des apprentissages originels, soit les démantèle, soit les fusionne. Nous allons, de ce fait, examiner ce qui caractérise un déplacement quand il est question de culture dans un corpus littéraire traitant du sujet de la migration.

CHAPITRE 4

LE DÉPLACEMENT DANS L'OEUVRE LITTÉRAIRE

Words fail me in both languages.

— Gustavo Pérez Firmat

Dans le quatrième chapitre, nous allons analyser la deuxième étape du processus de transfert culturel définie par Moser⁵¹⁹, le déplacement, soit comment ce dernier se structure dans le corpus sélectionné. En effet, nous allons d'abord spécifiquement baliser ce à quoi il correspond au sein du type d'œuvres étudiées, à savoir les directions qu'il prend narrativement à travers des récits abordant des (im)migrations. En particulier, il est question d'examiner les enjeux entourant le phénomène de déplacement dans des familles déjà déplacées géographiquement, notamment ce qu'apporte l'écriture littéraire à celui-ci et *vice versa*. Il semble que la construction du personnage liminaire, telle qu'expliqué dans le chapitre précédent, ait un intérêt dans la conceptualisation même du principe de déplacement. Nous devons ainsi montrer les conséquences du prélèvement sur cette deuxième étape tant dans ses aspects individuels que collectifs.

Puis, nous allons mettre en lumière l'usage de la langue si caractéristique dans les cinq romans choisis pour la présente recherche doctorale. Nous retrouvons un mélange des langues anglaise et espagnole qui participent aux observations que nous avons faites sur les problématiques circonscrivant les sortes de déplacements illustrés au sein des textes narratifs. Une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire permet donc de détisser le(s) moment(s) où les systèmes donateur et receveur entrent en contact. Nous allons développer une réflexion sur l'implication des protagonistes dans le processus de transfert culturel. De ce fait, il s'agit de déployer aussi comment le déplacement structure spécifiquement le transfert culturel tel un outil dans le processus. En ce sens, une adaptation du modèle du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire permet de distinguer comment le déplacement ne fait pas que se structurer dans le corpus

⁵¹⁹ *Idem.*

étudié, mais comment il structure aussi ce dernier par le biais de la représentation de l'acte migratoire.

4.1 Les effets de l'acte migratoire dans le déplacement

Dans les cinq romans sélectionnés, nous observons une variété de déplacements sous-tendus par un acte migratoire quelconque. En effet, les familles des personnages féminins principaux représentées ont toutes subi une migration soit internationale, entre deux pays distincts, soit intrafrontalière, au sein des États-Unis, en ce qui concerne les objets d'étude. La première catégorie caractérise la situation des sœurs García et de l'environnement familial d'Iliana, lesquels immigreront de la République dominicaine, ainsi que le récit de Pilar Puente, dont la famille fuit le régime cubain castriste. La deuxième catégorie est incarnée par Esperanza qui explique que l'arrivée de sa famille dans le quartier décrit correspond à un déménagement. Enfin, le cas d'Esmeralda se situe entre les deux, ce qui illustre la spécificité du territoire portoricain tant autonome qu'étatsunien. Il s'agit à la fois d'un déplacement international, à la fois d'un déménagement intrafrontalier — la protagoniste changeant de villes à plusieurs reprises tout au long de son enfance au sein de l'île. Nous allons ainsi centrer la migration au cœur des réflexions entretenues sur le déplacement parce qu'elle traverse les textes étudiés dans des formes diverses. Par conséquent, il est question d'examiner comment les types d'acte migratoire participent à effectuer le transfert entre les systèmes donateur et receveur, la manière dont ils font le pont entre le rejet des savoirs transférés durant l'étape du prélèvement et celle de l'insertion.

L'acte migratoire est au cœur du principe de déplacement parce que toutes les familles représentées en sont issues d'une manière ou d'une autre. Cependant, il se différencie selon les textes littéraires, ce qui implique des visions culturelles divergentes. Dans *The House on Mango Street*⁵²⁰, il se caractérise par les nombreux déménagements de la famille d'Esperanza. La protagoniste débute son histoire en liant son arrivée dans la rue Mango à tous les autres déménagements qu'elle a vécus dans sa courte existence : « We didn't always live on Mango Street. Before that we lived on Loomis on the third floor, and before that we lived on Keeler. Before Keeler it was Paulina, and before that I can't remember. But what I remember most is moving a lot⁵²¹. » Le récit ne met pas en scène de

⁵²⁰ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, op. cit.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 3.

déplacement en soi. L'acte migratoire n'advient, de la sorte, que lorsque les systèmes donateur et receveur se croisent en amont ou en aval du déplacement en tant que tel. Les contacts originaux de la narratrice avec le déplacement, où à tout le moins ceux dont elle se rappelle, s'assimilent donc aux déménagements, pratique banale dans une vie d'habitant urbain. Or, l'emménagement dans la rue Mango change la perspective d'Esperanza qui, désormais, se sent coincée dans cet environnement.

L'œuvre de Cisneros se distingue du reste du corpus parce qu'il n'est jamais clair quel était le déplacement originel dans l'existence d'Esperanza. Il est impossible de conclure si son identité est *chicana* ou mexicaine. De ce fait, le sentiment d'une identité non résolue semble concorder avec l'expérience migratoire floue. D'ailleurs, l'oppression ressentie par Esperanza est décrite de façon si importante dans l'œuvre que les *incipit* et *excipit* sont presque identiques. Le texte se répète à l'exception de la fin de la phrase qui se déroule comme suit : « [...], but what I remember most is Mango Street, sad red house, the house I belong but do not belong to⁵²². » Nous remarquons qu'entre le commencement et la fin du texte, il y a la rue Mango : les déménagements, liés notamment aux conditions socio-économiques désastreuses de la famille, ont fait place à cet espace d'existence dépeint par Esperanza comme celui d'un confinement, voire d'un emprisonnement. En effet, même dans leurs jeux extérieurs, les enfants ont pour limite la rue Mango : « We ride fast and faster. Past my house [...], past Mr Benny's grocery on the corner, and down the avenue which is dangerous. Laundromat, junk store, drugstore, windows, and cars and more cars, and around the block back to Mango⁵²³. » La parole d'Esperanza souligne le caractère punitif du fait d'habiter le quartier qui est le sien, ce dernier agissant tel un boomerang sur les destinées des citoyens qui y vivent.

La narratrice l'explique quand elle raconte la situation de Ruthie, la fille d'Edna, une de ses voisines, laquelle a, d'après les descriptions fournies par la protagoniste, une forme de déficience mentale l'obligeant, malgré son mariage, à revenir loger chez sa mère sous sa supervision : « Only thing I can't understand is why Ruthie is living on Mango Street if she doesn't have to, [...]»⁵²⁴. » Ce sont les trois tantes de Rachel et de Lucy, les amies d'Esperanza, qui lui expriment le sentiment

⁵²² *Ibid.*, p. 110.

⁵²³ *Ibid.*, p. 16.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 69.

d'appartenance résultant du quartier de la rue Mango. S'affichant comme des voyantes, elles énoncent à Esperanza son futur, c'est-à-dire son départ éventuel de cette maison rouge que la narratrice déteste tant, mais en lui précisant bien qu'il est impossible réellement de quitter complètement cet endroit : « When you leave you must remember to come back for the others. A circle, understand? You will always be Esperanza. You will always be Mango Street. You can't erase what you know. You can't forget who you are⁵²⁵. » Le confinement géographique, conjugué à la pauvreté financière de l'environnement familial, s'apparente plutôt à un confinement identitaire ambivalent — à la fois restrictif, obligeant la narratrice à s'astreindre aux conditions sociales associées aux individus habitant la rue Mango; à la fois émancipateur, forçant Esperanza à trouver des solutions à l'avenir qui lui est tracé à travers le côtoiement des femmes de son voisinage. Nous constatons donc que la fixité semble caractériser le mouvement représenté dans le texte de Cisneros, celui-ci ayant déjà eu lieu. L'acte migratoire narré se déploie ainsi sous la forme de souvenirs lointains, le lecteur ne sachant pas s'il s'agit vraiment d'immigration ou de vacances en ce qui concerne la narratrice :

One day we were passing a house that looked, in my mind, like houses I had seen in Mexico. [...] Look at that house, I said, it looks like Mexico. Rachel and Lucy look at me like I'm crazy, but before they can let out a laugh, Nenny says : Yes, that's Mexico all right⁵²⁶.

Le Mexique, terre ancestrale supposée, ne prend racine que dans le voyage paternel pour célébrer les funérailles du grand-père d'Esperanza. D'ailleurs, celle-ci ne s'y identifie pas, utilisant des déterminants démonstratifs quand il est question d'en circonscrire les pratiques culturelles :

I know he will have to go away, that he will take a plane to Mexico, all the uncles and aunts will be there, and they will have a black-and-white photo taken in front of the tomb with flowers shaped like spears in a white vase because this is how they send the dead away in that country⁵²⁷.

La jeune protagoniste émet, de la sorte, un discours identitaire relevant de l'ambiguïté, jamais totalement d'un côté ou de l'autre. Elle construit un récit dans lequel sa place ne peut s'affirmer

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 17-18.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 56.

que dans la revendication d'une sorte de liminarité naissant dans l'environnement familial et se propageant dans sa compréhension sociale du monde qui l'entoure. Quintana souligne que le travail littéraire des écrivaines *chicanas* consiste à élaborer, par l'entremise de leurs personnages majoritairement féminins, une individualité se basant sur une dialectique d'inclusion et d'exclusion caractéristique de la situation culturelle des *Chicanos*, surtout des femmes : « Chicana writers attempt to fashion an identity by producing linguistic artifacts that speak directly to the representation of women within the margins of two cultures⁵²⁸. » Quintana postule que cette liminarité se façonne tel un chronotope, au sens bakhtinien du terme⁵²⁹, un espace-temps combinatoire entre l'idée d'un Mexique perdu et celle d'un destin étatsunien inéluctable : « [...] Chicana literature challenges the past/future idealized types of interpretation. [...] This emergent literary discourse, in this regard, is a mediation of the "Mexican past" and the "American future"⁵³⁰. » Selon nous, Esperanza incarne une génération de citoyens ayant vécu la majeure partie de leur existence aux États-Unis dans des quartiers où s'entremêlent des *Chicanos* ainsi que leurs descendants, des Portoricains, des immigrants récents d'origine hispano-américaine et toute parcelle de société vivant une quelconque pauvreté (morale, financière, culturelle, etc.).

En bref, il s'agit d'endroits où s'agglutinent les espoirs, parfois déçus, de l'*American Dream*. Par conséquent, il est difficile pour la narratrice d'arriver à saisir ce que signifie être chez soi, d'où les problématiques identitaires qu'elle soulève sans cesse à propos de sa propre personne : « I like Alicia because once she gave me a little leather purse with the word GUADALAJARA stitched on it, which is home for Alicia, an one day she will go back there. But today she is listening to my sadness because I don't have a house⁵³¹. » Nous remarquons que l'attente qui forge le déroulement des vies de nombre de femmes dans le voisinage d'Esperanza se transpose dans la question de l'appartenance rongant le personnage féminin principal. Le déplacement définit aussi une

⁵²⁸ Alvina Eugenia Quintana, « Chicana discourse: Negations and mediations », *op. cit.*, f. 42.

⁵²⁹ Dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine définit le concept de chronotope comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels » formant « un tout intelligible et concret ». *Op. cit.*, p. 237. Utilisé avant tout par le critique russe dans l'analyse des genres, le chronotope « établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle ». *Ibid.*, p. 238. En ce sens, le chronotope permet notamment de repenser un régime d'historicité en lui-même puisqu'il est principalement une synthèse d'un espace-temps.

⁵³⁰ Alvina Eugenia Quintana, *Home Girls. Chicana Literary Voices*, Philadelphie, Temple University Press, 1996, p. 21.

⁵³¹ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 106.

temporalité lente, ralentie par les conséquences qu'il entraîne laissant le champ libre à l'édification d'une identité liminaire qui peut devenir permanente.

Dans *How the García Girls Lost Their Accents*⁵³², l'exil devient le cadre temporel de toute la famille. Ne sachant pas s'ils repartiront en République dominicaine après la chute du régime trujilliste, les García prennent place définitivement dans un espace liminaire, comme l'exprime le père : « “[...] It is no hope for the Island. I will become *un dominican-york*.⁵³³ » La figure paternelle use ainsi d'une expression le positionnant dans un statut diasporique que Rachel Adams qualifie de typique à la population dominicaine vivant à New York à une certaine époque, celle qui — à l'instar du changement de gouvernement ayant cours — ne savait pas si elle devait retourner en République dominicaine pour participer à la reconstruction du pays ou poursuivre son avenir aux États-Unis : « [...] An identity specific to the large population of Dominican immigrants living in New York City⁵³⁴. » L'exil transforme la vision du déplacement lequel se métamorphose en immigration au cours des années : ce qui n'était qu'une identité étrangère passagère mute en liminarité immuable. Adams souligne un changement de statut spécifique qui fait de la famille des étrangers légaux pour le reste de leur existence : « By leaving the Dominican Republic for the United States with the intention of residing in the States (semi)-permanently, the Garcías go from being natives of one country to aliens in another, legal “others” in their new place of residence⁵³⁵. » Désormais, la République dominicaine se range du côté du souvenir, du passé, ou de l'éphémère, des vacances⁵³⁶. Les États-Unis sont plus attrayants qu'ils ne l'étaient, notamment pour les personnages féminins, ce dont témoigne la mère des quatre sœurs :

But Laura had gotten used to the life here. She did not want to go back to the old country where, de la Torre or not, she was only a wife and a mother (and a failed one

⁵³² Julia Álvarez, *op. cit.*

⁵³³ *Ibid.*, p. 107.

⁵³⁴ Rachel Adams, « “Un dominican-York” : Immigrants and Aliens in *How the García Girls Lost Their Accents* », *South Atlantic Review*, vol. 81, no 3, 2016, p. 10.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁵³⁶ Nous nous éloignons ici des conclusions d'Adams laquelle considère que la République dominicaine tout comme les États-Unis construisent une temporalité du présent aux membres de la famille García : « The Dominican Republic, like the United States, exists in the here-and-now, not in a mythical, idealized place in the past. » *Ibid.*, p. 17. Cette affirmation d'Adams laisse entendre que la migration produit une continuité de l'expérience territoriale; bien au contraire, le déplacement suggère des croisements temporels. C'est ce que caractérise le transfert culturel.

at that, since she had never provided the required son). Better an independent nobody than a high-class houseslave⁵³⁷.

L'écart culturel induit par le déplacement creuse les différences entre la sororité et le reste de la famille de la Torre qui continue d'évoluer en République dominicaine. Chaque séjour au sein de celle-ci parmi les nombreux cousins, tantes et oncles laisse entrevoir un peu plus le transfert qui s'opère par le biais des quatre sœurs. Adams propose de constater, à travers cette situation, une étrangeté double, à savoir individuelle et collective : « The García family become strangers, both to themselves and to their larger cultural context, with the act of emigration⁵³⁸. » Quand Fifi rencontre Manuel Gustavo — son amoureux estival —, le lecteur constate l'étatsunisation des jeunes filles dans le rapport qu'elles entretiennent avec les hommes dominicains, n'acceptant pas (ou plus) l'organisation dichotomique qui façonnent les relations entre les genres. Gustavo souligne le décalage culturel des sœurs García : « “Maybe you do things different in your United States of America. [...] But where does it get those *gringas*? Most of them divorce or stay *jamona*, with nothing better to do than take drugs and sleep around.⁵³⁹” » D'ailleurs, d'autres personnages, tel Mundín, subissent les contrecoups d'une existence liminaire, lui qui, aux États-Unis, n'agit pas comme il le fait en République dominicaine, entre autre parce qu'il ne possède pas la même place sociale par son statut d'homme : « When he's in the States, where he went to prep school and is now in college, he's one of us, our buddy. But back on the island, he struts and turns macho, needling us with the unfair advantage being male here gives him⁵⁴⁰. » En ce sens, nous pouvons affirmer qu'il s'exerce, à travers l'étape du déplacement, une sorte de schizophrénie culturelle dans laquelle les individus sont plongés en fonction de l'espace qu'ils investissent. S'il y a donc étatsunisation des mentalités, cela ne signifie pas non plus qu'il y a dé-dominicanisation des pratiques culturelles.

Bien au contraire, c'est la rencontre des deux processus qui caractérise le principe de transfert, réunissant ainsi passé, présent et futur : « In the old country, any whisper of a challenge to authority could bring the secret police in their black V.W.'s. But this is America. People could say what they

⁵³⁷ Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 143.

⁵³⁸ Rachel Adams, « “Un dominican-York” : Immigrants and Aliens in *How the García Girls Lost Their Accents* », *op. cit.*, p. 8.

⁵³⁹ Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 127.

thought⁵⁴¹. » Ce point de contact entre les systèmes donateur et receveur peut parfois conduire à une violence verbale relevant du stéréotype, un rejet du premier pour mieux accepter le deuxième. Il s'agit de nier, pour un temps, une identité originelle de manière à l'assimiler ultérieurement : « “This is America, Papi, America! You are not in a savage country anymore!⁵⁴²” » Les références historiques négatives au système donateur participent à intégrer celles du système receveur tel un deuil culturel. C'est la rencontre de possibilités culturelles qui doivent désormais se côtoyer. Par conséquent, quand elle fait un parallèle entre les méthodes de gouvernance de Trujillo et celles du maintien de l'ordre familial de la part du père, Yo crée des ponts culturels à son insu : « On her knees, Yoyo thought of the worst thing she could say to her father. [...] In a low, ugly whisper, she pronounced Trujillo's hated nickname : “Chapita! You're just another Chapita!⁵⁴³” » De ce fait, nous considérons que tout ce qui concerne la République dominicaine relève du souvenir, du passé, même dans les moments du présent étatsunien durant lesquels les traumatismes liés au régime dictatorial refont surface.

L'exil conforte aussi une certaine hantise de ce qui est révolu : « But in dreams, he went back to those awful days and long nights, and his wife's screams confirmed his secret fear : they had not gotten away after all; the SIM had come for them at last⁵⁴⁴. » Comme le précise Adams, surtout dans le cas de la famille García, le déplacement n'est volontaire que parce qu'il permet la survie des différents membres; ainsi, il ne participe pas à un quelconque affranchissement de conditions socio-économiques désastreuses, comme dans le roman de Santiago, ou encore de dérèglements politiques majeurs, tels qu'illustrés dans le texte de García : « [...] Crossing the border in this case is less a liberating, emancipatory act than a survival tactic⁵⁴⁵. » Se joue alors un emprisonnement migratoire en creux d'une symbolique mémorielle dont les membres de la famille García ne peuvent se défaire, en particulier le père. Cependant, cet assujettissement inévitable aux souvenirs est dépeint également comme la preuve du déplacement ayant eu cours. En effet, il ne peut y avoir de projections futures dans le système receveur qu'est la société étatsunienne au sein du roman s'il

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 146.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 139. L'acronyme SIM renvoie à *Servicio de Inteligencia Militar*, la police secrète trujilliste.

⁵⁴⁵ Rachel Adams, « “Un dominican-York” : Immigrants and Aliens in *How the García Girls Lost Their Accents* », *op. cit.*, p. 18.

n’y pas de réflexions sur les souvenirs en provenance du système donateur familial originaire de République dominicaine. La narration entraîne de ce fait la coexistence de temporalités :

[...] Her father had lost brothers and friends to the dictator Trujillo. Or the rest of his life, he would be haunted by blood in the streets and late night disappearances. Even after all these years, he cringed if a black Volkswagen passed him on the street. He feared anyone in uniform : the meter maid giving out parking tickets, a museum guard approaching to tell him not to get too close to his favorite Goya⁵⁴⁶.

Le déplacement réaménage la perception temporelle dont nous constatons qu’elle correspond à une évolution sociale particulière liée à la problématique migratoire, une ligne du temps se développant parallèlement à celle des cadres collectifs dominicain ou étatsunien. La métaphore du déracinement/ de l’enracinement culturel semble appropriée comme l’expose la sœur aînée, Carla, puisqu’elle insinue que les deux espaces où prennent naissance les sources des deux cultures mises en scène dans le roman d’Álvarez s’organisent en nouveaux points de rencontre organisés tel un rhizome : « It seemed a less and less likely prospect. In fact, her parents were sinking roots here ⁵⁴⁷. » Par conséquent, l’emprisonnement migratoire devient le résultat d’une destinée identitaire qui se meut dans la liminarité. Dans une perspective similaire découlant du champ lexical du jardinage, Adams énonce un acte de replantage : « Being born in the Dominican Republic and spending a portion of their childhood there gives them roots, in a sense, on the Island, but spending the rest of their youth and the majority of their adult years in the United States does its part to replant those roots⁵⁴⁸. » Or, selon nous, il s’agit de voir au-delà du déplacement géographique la restructuration identitaire inévitable qui en émerge.

Dans *Dreaming in Cuban*⁵⁴⁹, Pilar Puente incarne une certaine liminarité plus que n’importe quel autre personnage. Évoluant dans un environnement familial façonné par deux extrêmes — une mère qui renie Cuba; un père qui ne peut oublier son île natale —, elle est partagée par deux visions irréconciliables du déplacement lesquelles la forcent à se positionner dans un déracinement duquel elle ne peut s’extraire. Par ailleurs, elle doit aussi composer avec le fait qu’elle vit désormais à la

⁵⁴⁶ Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁴⁸ Rachel Adams, « “Un dominican-York” : Immigrants and Aliens in *How the García Girls Lost Their Accents* », *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴⁹ Cristina García, *op. cit.*

ville et non plus en campagne, ce qui est d'autant plus difficile à intégrer pour la figure paternelle résolument à la marge :

It became clear to Lourdes shortly after she and Rufino moved to New York that he would never adapt. [...] There was part of him that could never leave the *finca* or the comfort of its cycles, and this diminished him for any other life. He could not be transplanted⁵⁵⁰.

Nous remarquons, à l'instar de ce que nous avons présenté précédemment dans *How the García Girls Lost Their Accents*⁵⁵¹, que la métaphore végétale du principe de déracinement/d'enracinement apparaît également à travers l'utilisation du mot *transplanted*. Comme la famille García, les Puente sont arrivés aux États-Unis sous l'égide de l'exil, pensant que leur immigration ne serait que temporaire. Leur attente avait l'espoir que le gouvernement étatsunien intercède en leur faveur : « I remember when we first came to New York. We lived in a hotel in Manhattan for five months while my parents waited for the revolution to fail or for the Americans to intervene in Cuba⁵⁵². » Après les réquisitions castristes, les Puente, riches propriétaires terriens, fuient l'île afin d'éviter les emprisonnements arbitraires, les tortures, voire les exécutions. Lourdes explique l'empressement avec lequel son déplacement s'est organisé : « When she had first left Cuba, Lourdes hadn't known how long they'd be away. [...] In her confusion, she packed riding crops and her wedding veil, a watercolor landscape, and a paper sack of birdseed⁵⁵³. » Cependant, si Carlos García se résout à un avenir hors des frontières dominicaines — notamment parce que les conditions politiques ne s'améliorent pas aussi rapidement que prévu après la chute de la dictature de Trujillo —, Lourdes Puente se retire volontairement de la temporalité parallèle qui peut naître d'une situation d'exil telle que nous l'avons observée dans l'œuvre d'Álvarez.

Elle la refuse en se plongeant dans une assimilation complète au système receveur, reniant un quelconque héritage cubain qu'elle englobe de la seule caractéristique de « communiste » : « Lourdes considers herself lucky. Immigration has redefined her, and she is grateful. Unlike her husband, she welcomes her adopted language, its possibilities for reinvention⁵⁵⁴. » Elle fait

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁵¹ Julia Álvarez, *op. cit.*

⁵⁵² Cristina García, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 73.

carrément fi de la culture de laquelle elle provient. Selon Florence Ramond Journey, cela s'inscrit en réaction aux maltraitances qu'elle a subies ainsi que celles d'autres figures féminines : « From physical ailments (obesity, disfiguration) to mental disturbances (depression, madness), women are experiencing attacks on their bodies and psyches⁵⁵⁵. » Par le biais de la narration, nous supposons que son rejet de Cuba possède un lien profond avec sa fausse couche ayant eu lieu après avoir défendu son mari devant deux soldats du régime castriste ainsi que le viol perpétré par deux autres de ceux-ci la laissant marquée au couteau sur sa partie ventrale : « She wants no part of Cuba, no art of its wretched carnival floats creaking with lies, no part of Cuba at all, which Lourdes claims never possessed her⁵⁵⁶. » Au sein de cet extrait, il est question du refus d'être possédée, voire d'être « violée » au sens connoté du terme « possédé » en anglais, par l'île de son enfance tout comme Lourdes tente de récuser l'abatement qui la poursuit après les événements traumatiques s'étant déroulés juste avant son exil.

En ce sens, à l'instar de sa mère, Lourdes s'émancipe du caractère d'attente dont nous avons déjà montré qu'il caractérisait certains personnages féminins dans le corpus à l'étude. Elle voit dans l'exil une voie d'avenir, ce qui contraste avec la position de Celia participant activement à la révolution cubaine. Le roman illustre ainsi le déplacement telle une ouverture sur le monde alors que la vie insulaire paraît plutôt comme une prison : « Lourdes sends her snapshots of pastries from her bakery in Brooklyn. Each glistening éclair is a grenade aimed at Celia's political beliefs, each strawberry shortcake proof [...] of Lourdes' success in America, and a reminder of the ongoing shortages in Cuba⁵⁵⁷. » Ce qui devait tout changer avec la venue de Castro ramène les protagonistes habitant Cuba à une existence nostalgique. La grand-mère Celia n'a que ses propres souvenirs pour faire face à l'errance existentielle qu'elle-même dépeint quand elle traite de sa famille fragmentée émotionnellement, dispersée géographiquement : « Memory cannot be confined, Celia realizes, looking out the kitchen window to the sea. It's slate gray, the color of undeveloped film⁵⁵⁸. » Nous retrouvons, à travers la figure de Celia, une volonté similaire à celle du père des sœurs García à maintenir le passé vivant dans un présent dont le futur est incertain. Néanmoins, chez la grand-

⁵⁵⁵ Florence Ramond Journey, « Between Nostalgia and Exile : Picturing the Island in Cristina García's Fiction », *Journal of Caribbean Literatures*, vol. 7, no 1, 2011, p. 93.

⁵⁵⁶ Cristina García, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 47.

mère del Pino, la problématique mémorielle s'associe intrinsèquement au collectif : « The Americas are still inching westward and will eventually collide with Japan. Celia wonders whether Cuba will be left behind, alone in the Caribbean sea with its faulted and folded mountains, its conquests, its memories⁵⁵⁹. » Celia réfléchit ainsi à l'avancée — économique, culturelle, etc. — des sociétés à travers le monde par l'image de la rencontre éventuelle des continents, le Japon étant face à la côte ouest des États-Unis, ce qui souligne la solitude de l'île cubaine que la grand-mère envisage en retard — en attente.

Elena Machado Sáez suggère ironiquement une forme de nombrilisme identitaire dont l'impression d'enfermement géographique, politique, etc. est le fondement. Cependant, il semble que la non-migration de la population restée insulaire mène à une certaine fixité sur tous les plans sociétaux de Cuba, voire à un recul. Cette représentation contraste avec l'époque durant laquelle a été écrit le roman de García, au début des années 1990, c'est-à-dire à un moment où la mondialisation se déploie de façon expansive. Parallèlement, c'est l'effondrement de l'Union soviétique, soit du financement de celle-ci à Cuba : l'influence de l'idéologie marxiste s'estompe en Europe. Il ne s'agit pas d'un simple sentiment de recul sociétal : la réalité des habitants cubains illustre les conséquences néfastes du changement gouvernemental, notamment les dénonciations calomnieuses menant aux tribunaux populaires⁵⁶⁰ où la population est sentenciée juridiquement — et surtout moralement — par ses pairs. Machado Sáez observe que la temporalité sociétale cubaine en est impactée : « [...] The Revolution's effect upon Cuban time, history, and progress also influences the role of art in Cuban society⁵⁶¹. » Même pour une militante convaincue comme la grand-mère Celia, il y a des aspects du quotidien qui semblent contraster avec son système idéologique. C'est dans cette perspective que Ramond Journey met en lumière le décalage subsistant entre ce que les personnages féminins pensent de la vie sous le régime castriste et leurs actes pour

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁶⁰ La narration souligne la participation dynamique de Celia en tant que juge de la Cour populaire : « Celia has judged 193 cases since she was elected to the People's Court, from pretty thievery and family disputes to more serious crimes of medical malpractice, arson, and counterrevolutionary activities. » Cristina García, *op. cit.*, p. 112. Le texte montre parallèlement les abus liés à cette forme de justice. Une des membres d'un camp de rééducation révolutionnaire dans lequel Felicia est astreinte un certain temps résume la raison de son internement : « "It was my daughter who turned me in insisting we say grace at the dinner table," Silvia Lores complains. "That's what they teach her at school, to betray her parents. Now I'm considered an 'antisocial'." » *Ibid.*, p. 108. Les Cubains sont épiés par leurs propres familles, endoctrinés dès leur plus jeune âge dans les écoles. Ce n'est donc pas qu'une sensation d'oppression, mais bien une véritable prison à ciel ouvert.

⁵⁶¹ Elena Machado Sáez, « The Global Baggage of Nostalgia in Cristina Garcia's *Dreaming in Cuban* », *op. cit.*, p. 142.

s'en soustraire : « It seems that all the women who remain on the island feel trapped and find ways to escape, even though they may consciously work at doing everything they can to make themselves believe that they do not want anything else but to stay⁵⁶². » Ivanito, le cousin de Pilar, résume le plus justement possible cette exclusion cubaine, sous-tendue par la conjoncture politique dichotomique capitalisme/ communisme, tout en soulignant son unicité dans un même temps : « I felt that I was meant to live in this colder world, a world that preserved history. In Cuba, everything seemed temporal, distorted by the sun⁵⁶³. » Économiquement isolé, socialement à la dérive et historiquement oublié —, Cuba ne survit qu'au travers des aller-retours mémoriels des différents personnages.

La distorsion temporelle exprimée par plusieurs personnages insulaires ne conduit, selon les extrapolations de Machado Sáez, qu'à un cul-de-sac social, à une mort symbolique de l'île tant adulée : « In *Dreaming in Cuban*, Cuba is ultimately a dead space due to the island's relationship to history, time, and globalization via the Revolution. Art, defined as critique and memory, is unable to exist in this space⁵⁶⁴. » Pilar en est la protagoniste la plus affectée parce qu'elle a la possibilité de comparer les cultures qui façonnent son identité. Son incapacité à se délimiter un espace identitaire qui lui convienne, vagabondant parmi de multiples situations de déchirement, constitue une forme d'emprisonnement migratoire : d'abord par les expériences totalement divergentes d'immigration de son père et de sa mère; puis, par le biais de la relation houleuse qu'entretiennent sa mère et sa grand-mère, chacune représentant une vision politique inexpiable. Par conséquent, le texte est teinté de confrontations entre lesquelles Pilar tente de serpenter : « Lourdes recalls the plane ride to Miami last month [...]. Lourdes could smell the air before she breathed it, the air of her mother's ocean nearby⁵⁶⁵. » L'océan en soi se définit en lieu ambivalent dans le texte : à la fois espoir d'un destin nouveau pour ceux qui veulent fuir le régime castriste, à la fois menace d'une invasion étatsunienne qui mettrait définitivement un terme aux agissements des révolutionnaires. Tel qu'affirmé par Ramond Journey, d'un côté, il s'agit d'une ouverture sur l'extérieur : « The ocean is also calling to what it can offer beyond the shores : the promise of a

⁵⁶² Florence Ramond Journey, « Between Nostalgia and Exile : Picturing the Island in Cristina García's Fiction », *op. cit.*, p. 95.

⁵⁶³ Cristina García, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁶⁴ Elena Machado Sáez, « The Global Baggage of Nostalgia in Cristina Garcia's *Dreaming in Cuban* », *op. cit.*, p. 142.

⁵⁶⁵ Cristina García, *op. cit.*, p. 74.

different life, the flexibility of borders, the diversity and uprootedness of the diaspora⁵⁶⁶. » D'un autre, il s'agit d'un hublot sur un avenir possible pour Cuba si l'île n'était pas aux prises d'un gouvernement dictatorial : « At the same time, the ocean and all its promises are also transforming the island because it is a moving body itself and calls for constant reinvention⁵⁶⁷. » C'est cette tension incarnée par le principe de l'océan qui schématise les conflits internes propres à Pilar.

Attachée à son père et à son aïeule, la jeune protagoniste est pourtant sous la responsabilité de l'impressionnante figure maternelle qu'est Lourdes : elle tangué de cette façon entre la progression sociale forcenée que lui impose le système receveur qu'a fait sien sa mère, lui assurant par conséquent un avenir, et le maintien mémoriel à un passé bien souvent fantasmé incarné par Celia, représentante, selon Pilar, d'un système donateur presque parfait, lui octroyant là une histoire qui transcende l'arrivée en sol étatsunien. Paradoxalement, Celia et Lourdes ont pourtant un point commun, celui de détourner la véracité des récits qu'elles relatent puisque l'homme est devenu central dans leur vie — Fidel Castro. C'est ce dont témoigne Pilar à propos de sa mère :

This is a constant struggle around my mother, who systematically rewrites history to suit her views of the world. This reshaping of events happens in a dozen ways every day, contesting reality. It's not a matter of premeditated deception. Mom truly believes that her version of events is correct, down to details that I know, for a fact, are wrong⁵⁶⁸.

À l'instar des figures maternelles qui lui servent de (contre-)modèles, Pilar embellit la réalité, ce qui, selon Ramond Journey, relève d'une sorte de survivance mémorielle : « The "real" memories become crowded with romanticized thoughts, fabricated memories with a link to the lives of the characters⁵⁶⁹. » Il y a d'ailleurs un décalage entre la personnalité de Pilar et son apparence. Comme l'explique Machado Sáez, ce n'est pas tant l'aspect physique de Pilar qui détermine sa marginalité, celle-ci correspondant plutôt à une mode générationnelle typiquement étatsunienne : « The markers of punk, the piercings, the hair, are no longer emblems of a fringe movement but have become mainstream fashion, worn in order to fit in⁵⁷⁰. » C'est la combinaison des tentatives d'intégration

⁵⁶⁶ Florence Ramond Journey, « Between Nostalgia and Exile : Picturing the Island in Cristina García's Fiction », *op. cit.*, p. 99.

⁵⁶⁷ *Idem.*

⁵⁶⁸ Cristina García, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁶⁹ Florence Ramond Journey, « Between Nostalgia and Exile : Picturing the Island in Cristina García's Fiction », *op. cit.*, p. 98.

⁵⁷⁰ Elena Machado Sáez, « The Global Baggage of Nostalgia in Cristina Garcia's *Dreaming in Cuban* », *op. cit.*, p. 133.

pragmatique de Pilar à la culture étatsunienne et sa volonté de garder un enracinement à ses origines cubaines qui participe à sa construction liminaire. La position de Pilar sur son propre état est intéressante puisqu'elle juge que son statut ambivalent provient avant tout des dissensions politiques qui l'obligent à choisir un camp pour contrer son ambiguïté identitaire, ce qu'elle rejette s'éloignant dès lors des engagements respectifs des figures grand-maternelle et maternelle : « Most days Cuba is kind of dead to me. [...] I resent the hell out of the politicians and the generals who force events on us that structure our lives, that dictate the memories we'll have when we're old. Every day Cuba fades a little more inside me, [...] »⁵⁷¹. » D'ailleurs, Pilar témoigne de situations similaires dans d'autres diasporas, ce qui montre que le déplacement lié à la migration — surtout quand il advient chez les enfants et les adolescents comme c'est le cas dans le corpus à l'étude — favorise ce genre de sentiment d'incomplétude culturelle : « My boyfriend, Rubén Florín, is Peruvian and his family, like mine, is divided over politics. His aunts and uncles, parents and grandparents align themselves against one another. [...] The difference is that at least he can go back to Lima anytime he wants »⁵⁷². » L'identité liminaire de Pilar, à l'instar de celle des sœurs García, se lie profondément aux problématiques politiques qui affectent, respectivement pour chaque cas, Cuba et la République dominicaine. La migration se définit comme un exil, influençant le transfert culturel lequel devient un processus forcé.

*When I Was Puerto Rican*⁵⁷³ apporte une vision distincte de ce que signifie le terme même de migration dans un pays comme les États-Unis dont le territoire — voire l'influence politique, culturelle, etc. — s'étend bien au-delà du corridor frontalier délimité par le Canada et le Mexique, ainsi que les océans Atlantique et Pacifique. Non seulement le texte de Santiago aborde-t-il la problématique de la situation unique du Porto Rico au sein de la société étatsunienne, mais il questionne aussi les rapports intra-insulaires entre deux types de communauté — les campagnards, peu touchés par l'avènement de l'étatsunisation culturelle de l'île, et les citadins, déjà en voie de changements identitaires provoqués par le néocolonialisme⁵⁷⁴ étatsunien. Même s'il présente

⁵⁷¹ Cristina García, *op. cit.*, p. 137-138.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 179.

⁵⁷³ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*

⁵⁷⁴ Nous reprenons la définition de Philippe Ardant concernant le néocolonialisme, à savoir « un colonialisme évolué, adapté à la nouvelle situation [qui] sait qu'il ne peut plus compter sur les facilités que lui donnait la domination politique [...]. Par là même ses possibilités d'expansion se sont considérablement accrues : la politique néo-colonialiste n'est plus réservées [*sic.*] aux puissances coloniales, elle peut être pratiquée par les États qui n'ont pas de passé colonial, et elle peut s'appliquer à des pays dont l'indépendance est ancienne mais aux capacités de défense épuisées par le sous-

différents moments de la vie de la narratrice par le biais du souvenir, le texte de Santiago est le seul des cinq sélectionnés dans cette recherche à mettre en récit la migration sans ellipses temporelles, respectant un ordonnancement chronologique. À travers les expériences de la jeune Esmeralda, le concept d'acte migratoire s'élargit, notamment parce que la famille de la narratrice déménage régulièrement à l'instar de l'exemple d'Esperanza. De ce fait, le roman illustre les dissensions culturelles qui préexistent à des mouvements géographiques transnationaux, montrant les contaminations qu'occasionne la domination des États-Unis anglophones. Par conséquent, l'œuvre de Santiago brouille le principe même de transfert culturel parce qu'avant qu'il y ait ce que nous retrouvons dans le reste de notre corpus à l'étude, c'est-à-dire une migration sous-tendant un processus de transfert culturel, il y a parallèlement un transfert culturel qui a cours par l'entremise de l'influence culturelle néocoloniale⁵⁷⁵ étatsunienne qui s'accroît avec les mouvements indépendantistes portoricains des années 1950⁵⁷⁶. Nous le constatons dans la dichotomie postulée par les réflexions d'Esmeralda sur les identités *jíbara*, qui fait référence au monde de la campagne, et portoricaine plus contemporaine, qui s'associe au mode de vie urbain : « I wanted to be a *jíbara* more than anything in the world, but Mami said I couldn't because I was born in the city, where *jíbaros* were mocked for their unsophisticated customs and peculiar dialect⁵⁷⁷. » Le récit met en scène les changements de la société portoricaine dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, les tensions identitaires étant au cœur des discussions tournant autour de la construction tant collective qu'individuelle :

If we were not *jíbaros*, why did we live like them? Our house, a box squatting on low stilts, was shaped like a *bohío*, the kind of house *jíbaros* lived in. Our favorite program, "The Day Breaker's Club," played the traditional music of rural Puerto Rico and gave information about crops, husbandry, and the weather. Our neighbor Doña Lola was a *jíbara*, although Mami had warned us never to call her that. Poems and stories about the hardships and joys of the Puerto Rican *jíbaro* were required reading at every grade level in school. My own grandparents, whom I was to respect as well as love, were said to be *jíbaros*. But I couldn't be one, nor was I to call anyone a *jíbaro*, lest they be offended⁵⁷⁸.

développement économique et administratif ». Philippe Ardant, « Le néo-colonialisme : thème, mythe et réalité », *Revue française de science politique*, no 15, 1965, p. 851.

⁵⁷⁵ *Idem*.

⁵⁷⁶ Consulter à ce sujet Isabelle Vagnoux, *Les Hispaniques aux États-Unis*, p. 109.

⁵⁷⁷ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷⁸ *Idem*.

Le premier déménagement de la protagoniste exemplifie les bouleversements sociétaux du Porto Rico des années 1950-1960. Esmeralda est enfermée dans les stéréotypes qui commencent à diviser les habitants de l'île entre les « rustres » venus de la campagne et les urbains investis dans les villes. Le décalage identitaire, voire culturel, précède l'arrivée d'Esmeralda en sol étatsunien continental : « In Santurce a *jíbara* was something no one wanted to be. I walked to and from school beside myself, watching the *jíbara* girl with eyes cast down, the home-cut hair, the too large gestures and too loud voice, the feet unaccustomed to shoes⁵⁷⁹. » Lors de la campagne présidentielle de Dwight Eisenhower, les méthodes néocolonialistes étatsuniennes s'accroissent; subséquemment, l'écart culturel qui s'est forgé au sein du peuple portoricain se creuse. C'est Ignacio, un camarade de classe de la protagoniste, qui expose les dispositifs de changement initiés par le gouvernement des États-Unis : « “My Papá says the government’s doing all this stuff for us because it’s an election year.” [...] “They give kids shots and free breakfast, stuff like that, so that our dads vote for them.”⁵⁸⁰ » Esmeralda entre ainsi en contact avec les habitudes de vie étatsuniennes comme éléments étrangers, et surtout minoritaires, à son propre environnement.

Elle apprend l'existence de l'étranger, celui qui est à l'origine de la disparition de l'identité *jíbara* qu'elle chérit tant : « You could tell the experts from San Juan from the ones that came from the United States because the *Americanos* wore ties with their white shirts and tugged at their collars and wiped their foreheads with crumpled handkerchiefs⁵⁸¹. » Il s'agit aussi d'un début d'éducation de l'Histoire de son île natale, de la construction de la figure de l'exclu qui se bâtit à travers une double colonisation, que nous retrouvons tout autant à Cuba avant l'arrivée de Castro au pouvoir ou en République dominicaine sous la domination de Trujillo ou encore dans les territoires mexicains devenus étatsuniens après la guerre de 1846-1848. Si Cuba et la République dominicaine maintiennent la langue espagnole malgré les différentes ingérences étatsuniennes, les *Chicanos* ont majoritairement été forcés d'abandonner leur langue maternelle. Porto Rico, quant à elle, subit des bouleversements importants dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle qui en fait une société distincte dans laquelle une identité originelle, à l'instar des autres îles caribéennes, n'est pas

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

possible, les *Táinos* ayant presque disparu ou ayant été métissés⁵⁸². En ce sens, le déplacement présenté dans le roman de Santiago suscite, à chaque fois, des modifications culturelles importantes sur les plans collectif et individuel. Le père d'Esmeralda tente de lui enseigner d'où provient le statut particulier qui caractérise la société portoricaine dans son essence même, menant inévitablement à celui de chacun des habitants. De Christophe Colomb à Dwight Eisenhower, l'idée d'une portoricanéité est basée sur un côtoiement forcé, originellement, des cultures européenne et *taína* :

“Puerto Rico was a colony of Spain after Columbus landed here,” [...]. “In 1898, *los Estados Unidos* invaded Puerto Rico, and we became their colony. A lot of Puerto Ricans don't think that's right. They call *Americanos* imperialists, which means they want to change our country and our culture to be like theirs.”⁵⁸³

La protagoniste semble condamnée à évoluer dans des marges toujours plus dichotomiques à chaque nouvel acte migratoire — renforçant l'impression d'enfermement, d'exclusion, malgré l'acte de mobilité. Le père du personnage principal lui explique la complexité du phénomène délimité par le terme « identité culturelle » : « “Being American is not just a language, *Negrita*, it's a lot of other things.” [...] “Like the food you eat... the music you listen to... the things you believe in.”⁵⁸⁴ » Lors de séances dites éducatives offertes au centre communautaire par le gouvernement étatsunien afin d'apporter des améliorations de santé publique aux campagnes bordant les plus grandes villes, nous constatons toute l'ampleur que représente une modification culturelle dans une collectivité. Par ailleurs, nous soulignons aussi l'aspect exclusif qui sépare les États-Unis continentaux d'un territoire tel Porto Rico lequel résiste comme il peut au géant colonisateur, notamment en continuant de consommer en plat traditionnel les aliments produits sur l'île :

In heavily accented, hard to understand Castilian Spanish he described the necessity of eating portions of each of the foods on his chart every day. There were carrots and broccoli, iceberg lettuce, apples, pears, and peaches. The bread was sliced into a perfect square, unlike the long loaves Papi brought home from a bakery in San Juan, or the round *pan de manteca* Mami bought at Vitín's store. There was no rice on the chart,

⁵⁸² Voir à ce sujet Maximilian C. Forte, « Extinction : The Historical Trope of Anti-Indigeneity in the Caribbean », *Issues in Caribbean Amerindian Studies*, vol. VI, no 4, 2004-2005, en ligne, <https://indigenouscaribbean.wordpress.com/wp-content/uploads/2008/05/forteatlantic2005.pdf>, consulté, le 25 novembre 2024.

⁵⁸³ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, op. cit., p. 72.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 73.

no beans, no salted codfish. There were big white eggs, not at all like the small round ones our hens gave us. There was a tall glass of milk, but no coffee. There were wedges of yellow cheese, but no balls of cheese like the white *queso del país* wrapped in banana leaves sold in bakeries all over Puerto Rico. There were bananas but no plantains, potatoes but no *batatas*, cereal flakes but no oatmeal, bacon but no sausages⁵⁸⁵.

À partir de la situation précédemment exposée, nous observons que le système donateur, incarné par les mandataires du gouvernement étatsunien, tente un transfert culturel forcé. Le système receveur est sommé de se soumettre, ce qui illustre, selon nous, la différence entre des procédés de transfert culturel liés à la migration et ceux déployés par l'entremise de la colonisation. Par ailleurs, Barszewska Marshall souligne le caractère ironique de certains types d'aliments retrouvés dans les échantillons fournis par les représentants en provenance des États-Unis continentaux puisqu'ils correspondent eux-mêmes des immigrations antérieures qui semblent occultées dans le discours officiel : « The fact that some of the “American” foods they crave include both spaghetti and ravioli, however, reflects an unconscious redefinition of what eating “American” signifies in terms of power and control⁵⁸⁶. » De plus, les techniques culinaires de préparation et de conservation des aliments témoignent d'une accélération de la temporalité, typique des renversements sociétaux de l'après-Deuxième Guerre mondiale, d'une industrialisation culturelle généralisée, qui correspond à la période des années 1950-1960 aux États-Unis⁵⁸⁷.

C'est l'époque de la collusion des intérêts des multinationales alimentaires étatsuniennes avec le gouvernement — une convergence nécessaire pour favoriser à la fois l'accumulation de capitaux des premiers, à la fois l'impérialisme culturel du deuxième⁵⁸⁸. Barszewska Marshall nomme ce phénomène constaté dans le roman de Santiago l'avènement de la nature politisée de la nourriture⁵⁸⁹. Cela montre ainsi la domination accaparante du mécanisme d'étatsunisation :

⁵⁸⁵ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁸⁶ Joanna Barszewska Marshall, « “Boast now, chicken, tomorrow you'll be stew” : Pride, Shame, Food, and Hunger », *op. cit.*, p. 55.

⁵⁸⁷ Comme le précise Barszewska Marshall, la politique alimentaire présentée dans le récit reflète historiquement les débuts de l'enseignement de la nutrition entamés dès la décennie 1940 : « [...] The experts who arrive in Macun carry on this tradition, seeming to base their advice on charts of the four major “healthy” food groups developed by the US Department of Agriculture in the 1940s. » *Ibid.*, p. 51. Voir à ce sujet Carole Davis et Etta Saltos, « Dietary Recommendations and How They Have Changed Over Time », dans U.S. Department of Agriculture, Economic Research Service, Food and Rural Economics Division (dir.), *America's Eating Habits : Changes and Consequences*, 1999, pp. 33-50.

⁵⁸⁸ Joanna Barszewska Marshall, « “Boast now, chicken, tomorrow you'll be stew” : Pride, Shame, Food, and Hunger », *op. cit.*

⁵⁸⁹ Nous traduisons : « the politicized nature of food. » *Ibid.*, p. 50.

« “They’re *huevos Americanos*,” [...] “They’re powdered, so all we do is add water and fry them.⁵⁹⁰” » L’apparition d’un type d’aliments déjà transformés présuppose également une modification des fonctions préétablies entre les hommes et les femmes. Comme l’exprime Esmeralda, chaque genre a une occupation claire dans le couple : « There were no fathers. Most of them worked seven days a week, and anyway, children and food were woman’s work⁵⁹¹. » Selon Barszewska Marshall, le mode alimentaire étatsunien vient débalancer cet équilibre : « According to the rules established for [...] proper woman [...], this acceptance of convenience foods betrays cultural values, since decent “wives” not only defer to their “husbands” but also serve them “hot, home-cooked Puerto Rican food at every meal.⁵⁹²” » Par ailleurs, l’arrivée de la mère du personnage principal sur le marché du travail, malgré son statut d’épouse ayant de nombreux enfants, s’inscrit en creux de cette démarche contemporaine de « modernisation » de la société portoricaine.

Le déplacement géographique transnational survient alors tardivement dans le récit d’Esmeralda. Il apparaît beaucoup moins en décalage que celui de la famille García ou des Puente. Il est aussi politique, mais il ne relève pas d’un exil. Les voyages maternels annonçant la migration en sol étatsunien continental participent à initier mentalement le basculement des systèmes donateur et receveur : « On the bus Mami told me how tall the buildings were in New York, and how she had travelled around on trains that were much faster and nicer than our crowded, stuffy buses⁵⁹³. » Parallèlement, les parents et la fratrie de la protagoniste continuent de déménager dans différentes villes, dans des quartiers divers, et ce, durant les séjours de la mère d’Esmeralda. Quand cette dernière revient à Porto Rico, elle agit envers sa fille comme si de rien n’était, banalisant désormais l’acte migratoire : « We got off at a different stop, and when I told her we’d made a mistake, she said, “No. It’s all right. We’ve moved.⁵⁹⁴” » En ce sens, nous étudions la migration illustrée dans le texte de Santiago à l’instar d’une fatalité du destin collectif portoricain, d’un emprisonnement identitaire. De manière plus globale, ce rapport particulier qu’entretiennent les insulaires

⁵⁹⁰ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, op. cit., p. 75.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 56.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁹⁴ *Idem.*

portoricains au territoire est décrit par Jorge Duany comme un va-et-vient, *el vaivén*⁵⁹⁵ : « [...] La migration contemporaine des Portoricains est souvent perçue comme une migration circulaire ou oscillante, un mouvement de porte-tambour plutôt que l'installation définitive d'une population après un déplacement à sens unique⁵⁹⁶. » Ils sont, en quelque sorte, condamnés à se mouvoir. Par ailleurs, Duany pointe que les Portoricains sont les seuls, parmi les dernières vagues de migrants à arriver sur le continent, « à s'identifier comme Portoricains simplement et non pas comme Portoricains-Américains, ce qui en dit long sur la mise en avant systématique de leur origine nationale et le rejet résolu d'une appartenance ethnique composée⁵⁹⁷ ». De ce fait, le roman de Santiago tend à illustrer une identité portoricaine ambivalente en permanence à laquelle il est inutile, par exemple, d'appliquer le principe du trait d'union dans l'élaboration d'une quelconque portoricanéité.

Nous pouvons constater que l'acte migratoire possède une importance considérable dans le corpus étudié comme forme de déplacement principal. Il se distingue par des représentations différentes : le déménagement, l'immigration ou l'exil. En ce sens, nous ne pouvons le confondre avec un déplacement lié à des vacances ou à des gestes du quotidien. Les romans analysés suggèrent que l'acte migratoire enclenche une transition définitive dans le statut liminaire des protagonistes. Il conforte donc celles-ci dans le rejet des savoirs transférés parce qu'il matérialise les décalages sociétaux des personnages féminins principaux. Les effets relatés de l'acte migratoire sont divers. Ainsi, les textes de Cisneros et de García mettent en scène une esthétique de la fixité, relative à ce dernier, associée au fait que le déplacement conduit inévitablement à un espace sans issue. En soi, ils participent à construire un sentiment d'emprisonnement géographique qu'il est possible d'observer chez Álvarez. En revanche, la particularité de *How the García Girls Lost Their*

⁵⁹⁵ « Le terme actuel en espagnol pour décrire le mouvement migratoire de va-et-vient entre Porto Rico et les États-Unis est *el vaivén* [sic]. [...] Cela veut dire qu'un certain nombre de personnes ne s'établissent pas dans un seul endroit pour une longue durée mais qu'ils se déplacent plutôt sans cesse, comme le vent ou les vagues de la mer en réponse aux marées changeantes. » Jorge Duany, « Nation, migration et identité : repenser le colonialisme et le transnationalisme à propos du cas de Porto Rico », dans Cédric Audebert, André Calmont et GÉODE Caraïbe (dir.), *Dynamiques migratoires de la Caraïbe*, Paris, Karthala, coll. « Terres d'Amérique », 2007, p. 223. Voir aussi Clara Rodríguez, « Puerto Rican Circular Migration Revisited », *Latino Studies Journal*, vol. 4, no 2, 1993, pp. 93-113. De plus, consulter Jorge Duany, « Mobile Livelihoods : The Sociocultural Practices of Circular Migrants between Puerto Rico and the United States », *The International Migration Review*, vol. 36, no 2, 2002, pp. 355-388.

⁵⁹⁶ Jorge Duany, « Nation, migration et identité : repenser le colonialisme et le transnationalisme à propos du cas de Porto Rico », *op. cit.*, p. 223.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 234.

*Accents*⁵⁹⁸ et *Dreaming in Cuban*⁵⁹⁹ se situe dans la représentation de celui-ci par le biais de l'exil : l'un mène à la fuite de la dictature trujilliste tandis que l'autre met en lumière le sort réservé aux Cubains restés insulaires. *The House on Mango Street*⁶⁰⁰ montre plutôt un emprisonnement géographique de quartier à plus petite échelle. Chez Santiago, il est, au contraire, identitaire puisque, géographiquement, les Portoricains ont l'opportunité de se mouvoir comme aucune autre communauté d'origine hispano-américaine dont le territoire est localisé hors des frontières continentales. Considérer l'acte migratoire tel un déplacement participant au processus de transfert culturel permet d'interpréter le corpus circonscrit à partir d'une perspective qui suggère que le transfert culturel se définit avant tout comme une histoire construite, pensée. En effet, il survient temporellement bien avant les événements relatés dans les récits. Une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire tend alors à utiliser le déroulement de la narration comme un déplacement symbolique.

4.2 La narration du déplacement

Le roman de Pérez, *Geographies of Home*⁶⁰¹, narre justement un déplacement transcendant la question géographique par le biais de la narration littéraire. Si la famille d'Iliana immigré de la République dominicaine aux États-Unis quand la jeune femme n'était qu'une enfant, c'est la présence de ce personnage féminin principal au sein de la maison paternelle, lors de son retour d'études universitaires après un an et demi d'absence, qui déclenche d'abord les multiples récits des différents membres de sa famille — dont l'agencement résultant prend une forme polyphonique — et, par la suite, qui permet au lecteur de restituer l'histoire de ce clan par l'entremise de souvenirs mettant en lumière la diversité des expériences de migration. En ce sens, l'incapacité de se souvenir du déplacement pour Iliana se définit tel le moteur d'expression pour ceux qui l'entourent. Comme l'explique Bakhtine, c'est la caractéristique même du genre romanesque que de pouvoir (se) jouer de la disparité narrative puisqu'il se constitue en un « phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal ⁶⁰² ». Dans cette perspective, chacune des migrations relatées dans l'œuvre de Pérez rejoint les tranches de vie des individus du même

⁵⁹⁸ Julia Álvarez, *op. cit.*

⁵⁹⁹ Cristina García, *op. cit.*

⁶⁰⁰ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street, op. cit.*

⁶⁰¹ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*

⁶⁰² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 87.

environnement familial possédant un statut légal, voire la citoyenneté. Les systèmes donateurs et receveurs s'embrouillent par l'incompréhension qui règne entre les membres de la famille d'Iliana, tous ayant vécu — et vivant toujours — les conséquences d'un quelconque déplacement directement lié à l'acte migratoire, même la troisième génération née aux États-Unis. Ainsi, les plans collectif et individuel s'enchevêtrent, l'un et l'autre devenant indistincts tels que théorisés par Bakhtine⁶⁰³. Le texte de Pérez ne souffre donc pas des nombreux décalages discursifs qui persistent tout au long de la narration entre les personnages; il s'enrichit plutôt des silences, des non-dits, lesquels favorisent le caractère expansif des récits du passé.

Moins il est question de la migration originelle dans les discussions des membres de la famille d'Iliana; plus elle revient sous forme de témoignage dans la narration hétérodiégétique. Nous constatons de ce fait une double catégorisation des protagonistes familiaux évoluant dans l'œuvre de Pérez : les immigrants dominicains dont certains vivent encore dans la peur d'être déportés⁶⁰⁴ et ceux ayant un statut régularisé ne se rappelant plus de la vie insulaire. Ce déséquilibre, même s'il ne semble que correspondre à une problématique administrative *a priori*, engendre de profonds malentendus parmi les multiples personnages — les uns, par exemple, marqués par les années traumatisantes passées sous le régime trujilliste; les autres, rêveurs d'une République dominicaine qu'ils n'ont connu qu'à travers le fantasme des récits de leurs prédécesseurs lesquels ont occulté avec le temps les mauvais souvenirs. Iliana incarne cette deuxième catégorie. N'ayant qu'une expérience restreinte de l'acte migratoire en tant que tel puisqu'elle était jeune au moment de son arrivée aux États-Unis, elle construit un imaginaire du système donateur de ses parents et de sa fratrie aînée s'assimilant plutôt à celui d'un type d'exotisme :

Already Iliana felt as if her parents' home were not her own. While she'd been away, her memory had consisted of images imbued with the warmth of a Caribbean sun magically transported to New York and of a house furnished with objects lovingly carved by the inhabitants of an island she had dreamed of. Now she found herself surprised and amused by the house's eclectic contents as well as by the way its lamps and couches had been covered with plastic to preserve their newness⁶⁰⁵.

⁶⁰³ *Idem.*

⁶⁰⁴ À travers l'histoire de Rebecca, nous avons accès à cette frayeur mise en contraste avec les violences de la dictature de Trujillo subies en République dominicaine : « One of the few advantages of emigrating was escaping riots and military raids, but even this was often overshadowed by a fear of deportation. » Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 30.

Dans cet extrait, Iliana exprime clairement son étonnement face aux transformations effectuées par ses parents dans leur maison, changements qu'elle qualifie de façon inexplicite d'« étatsunisation » de l'environnement familial. En effet, les références à la République dominicaine tendent à la représenter par des stéréotypes liés à la chaleur, à la magie, à l'artisanat, à une authenticité qui passerait pour être l'inverse de ce qu'Iliana retrouve dans sa vie newyorkaise. La narration associe cette propension fabulatrice de la protagoniste au fait qu'elle n'ait pas connaissance du passé dominicain ni de ses parents ni de sa fratrie aînée : « Iliana ached to hear those stories. Knowing little of her parents' lives, she wanted to learn of the past of which they rarely spoke⁶⁰⁶. » La République dominicaine d'Iliana indique une ambiance mémorielle plus que de réels souvenirs. D'ailleurs, il n'existe qu'une seule photographie des parents dans leur pays d'origine : « [...] the only photograph taken of Aurelia and Papito in the Dominican Republic [...]»⁶⁰⁷. » Le peu d'informations qui parviennent à Iliana ne lui révèlent pas les difficultés dans lesquelles se sont retrouvés les membres de la famille ayant immigré aux États-Unis. C'est Aurelia, appartenant à la première catégorie — celle des immigrants ayant la peur d'être déportés —, qui, par le biais de la narration analeptique, expose, par exemple, les mauvais traitements subis par les plus jeunes de la fratrie restés en République dominicaine jusqu'à ce que ceux-ci puissent rejoindre le reste de la famille, ce qui tend à illustrer la provenance des nombreux traumatismes :

She also remembered the parasites which had grown snake-size in their intestines to later wriggle free as each child strained to defecate, and her guilty, angry pain at discovering that despite the dollars she and Papito had sent for their children's care [...] her sister, whom she had trusted to do right, had housed all three children in a chicken coop and barely clothed or fed them⁶⁰⁸.

L'aspect de survivance qui caractérise la migration de la famille d'Iliana, sous-tendu par une posture mémorielle, ne fait pas partie de la compréhension cosmologique des personnages nés étatsuniens. Rebecca, bien plus qu'Iliana, est à même de montrer non seulement la nécessité de l'acte migratoire, mais aussi les déceptions qui lui succèdent. Dans un premier temps, elle souligne les espoirs que lui ont conféré l'idée de venir aux États-Unis pour transformer la destinée peu reluisante qui la guettait en République dominicaine : « She had honestly believed that she would

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 32.

be able to pick gold off the streets and send for her parents so they might live as grandly as those who returned to the Dominican Republic claimed was possible⁶⁰⁹. » Dans un deuxième temps, elle insiste sur les désillusions qui la bercent depuis son immigration, notamment en termes économiques : « Only after her arrival had she realized that those who moved to the States lived as miserably as most in her own country⁶¹⁰. » Tout comme sa fille, Aurelia témoigne du sentiment d'inaboutissement qui définit sa perception du déplacement migratoire. Il lui semble que ce dernier participe d'un échec de transfert culturel ne pouvant avoir lieu entre elle et sa progéniture : « As she delved into the past she was conscious of something missing in the present — something her mother had possessed and passed along to her but which she had misplaced and failed to pass on her own children⁶¹¹. » À l'aube de son expérience de migration, Aurelia, tout autant que Rebecca, relativise⁶¹² les événements s'étant déroulés en République dominicaine.

Lam considère que le roman de Pérez établit un parallèle entre l'emprisonnement insulaire dérivé d'un système dictatorial de gouvernance et l'enfermement traumatique à perpétuité dans lequel sont plongées les victimes, montrant que le deuxième a des conséquences plus sournoises que le premier de par sa chronicité : « [...] Pérez works to undo the distinction between political captivity, recognized as an act of terrorism, and domestic captivity, as equally traumatizing and significantly more commonplace⁶¹³. » Ainsi, la vie aux États-Unis a modifié le rapport d'Aurelia à la dictature trujilliste parce qu'elle se retrouve confrontée chaque jour, elle et les autres membres immigrés de sa famille, à ses propres traumatismes et à ceux de ses proches : « With bare feet planted on familiar ground, she had trusted her perceptions. Yet assaulted by the unfamiliar and surrounded by hard concrete and looming buildings, she had become as vulnerable as even the Trujillo regime had failed to make her feel⁶¹⁴. ». Cela s'exerce de façon réciproque même parmi les individus étatsuniens qui subissent tout autant que le reste de la famille les contrecoups de cette dynamique. Selon Lam, l'expression du trauma au quotidien empêche la construction d'un chez-soi, l'espace

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁶¹⁰ *Idem.*

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 23.

⁶¹² Si elle amoindrit explicitement les difficultés traversées dans son pays d'origine, Aurelia exprime également qu'elle ne romance pas ses souvenirs : « It wasn't that she romanticized the past or believed that things had been better long ago. » *Idem.*

⁶¹³ C. Christina Lam, « Trauma and Testimony : Embodied Memory in Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home* », *op. cit.*, p. 40.

⁶¹⁴ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 23.

privé devenant aussi dangereux que celui public — voire plus. Les deux mondes évoluent alors comme des vases communicants jusqu'à se confondre dans leurs fonctions : « [...] [Pérez' text] describes households that fall short of the ideal domestic space because they fail to provide the basic needs of shelter, security and, yes, even food⁶¹⁵. » La réapparition du passé à travers la narration analeptique illustre que l'acte migratoire a instauré une fusion entre le privé et le public, entre l'individuel et le collectif, entre le récit et l'Histoire. De ce fait, Lam suggère que les corps politique et familial ne font plus qu'un : « The connection between the family body and the body politic, between the experience of interpersonal violence and state-sanctioned violence is made clear [...]»⁶¹⁶. » Dès lors, nous pensons que l'acte migratoire dans le texte de Pérez a vocation à s'assimiler au sacrifice pour la nation, pour la famille, pour la survie. La description de la situation de Rebecca en est un exemple quand celle-ci dépeint les conditions de ses débuts en sol étatsunien :

Had it not been for her, they would have still been picking mangoes to keep from starving. She was the one who had moved to the United States to work and had saved enough money to send for her parents and eventually her brothers and sisters; she was the one who, though not eligible for residency, had paid for an attorney who succeeded in obtaining green cards for everyone else; she was the one who, until her marriage, had contributed half of her earnings toward her parents' expenses, something none of her siblings had ever considered doing⁶¹⁷.

Ce que nous constatons à travers la narration, c'est que le souvenir fait ressurgir le principe de sacrifice au cœur du concept de migration. Cela n'est pas étranger, dans le cas de la famille d'Iliana, à la pratique religieuse protestante à laquelle elle s'astreint, soit celle de l'Église adventiste du septième jour, puisque, si elle a bénéficié du soutien en tous genres de cette dernière, elle participe aussi à redonner du peu qu'elle a à d'autres membres parfois moins touchés par la pauvreté que leur propre maisonnée. Pour la figure paternelle, la religion protestante lui permet d'effectuer une dissociation d'avec le système donateur, notamment d'avec l'ascendance de son épouse dont la branche maternelle est reconnue pour ses pouvoirs magiques assimilés à une forme de sorcellerie⁶¹⁸.

⁶¹⁵ C. Christina Lam, « Trauma and Testimony : Embodied Memory in Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home* », *op. cit.*, p. 41.

⁶¹⁶ *Idem.*

⁶¹⁷ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 62.

⁶¹⁸ C'est Aurelia qui explique l'importance qu'avait sa mère, dans la région où elle vivait étant jeune, dans la gestion des esprits, des rites liés à la mort, etc. : « In it her mother commanded more respect than the migrant priest who visited once a month. [...] On most days her house creaked with the traffic of those seeking her advice. At night, it heaved with the forlorn sigh of spirits. » *Ibid.*, p. 132.

Il rejette toute pratique religieuse insulaire, qu'il décrit comme un certain paganisme, qui s'éloignent de l'Église à laquelle il a consacré sa foi : « He had suddenly been thrust back to the Dominican Republic where he had too often heard drums bewitching enough to alter the rhythm of his heart and unnerving enough to chase shivers up his spine⁶¹⁹. » La religion agit sur lui telle une béquille, lui accordant les moyens de justifier ses propres actes ainsi que ceux de ses proches. Cependant, elle prend part parallèlement à la confusion de la narration des souvenirs : « It was also God Who had provided visas for him and his entire family at a time when throngs of Dominicans had been denied exit from their country; [...]»⁶²⁰. » Tel que mentionné précédemment, c'est bien Rebecca qui rend possible l'immigration de sa famille; pourtant, nous observons un déni du père à admettre la contribution de son aînée.

Ce constat s'applique aux relations générales familiales, le déplacement migratoire ayant bafoué la communication entre les individus. Lam signale que le déni du trauma chez l'Autre illustre de ce fait le traumatisme plus global touchant la famille : « What ultimately breaks through the family's legacy of denial is the representation of its members' disfigured and broken bodies that also reveal how the family body is fragmented⁶²¹. » Selon nous, le roman de Pérez propose, par l'entremise d'Iliana, une autre manière d'envisager l'acte migratoire lequel passe plutôt par un déplacement à caractère onirique puisque la protagoniste ne possède pas de souvenirs concrets de ce moment. Le déplacement est pensé plutôt dans l'élaboration de narrations analeptiques occasionnelles dont Iliana est le pivot non pas par sa parole mais par sa présence, résultante migratoire. La jeune femme se caractérise d'autant plus par une liminarité. L'aspect polyphonique du récit accorde au lecteur un pouvoir qu'Iliana ne possède pas, à savoir le portrait complet des effets de l'acte migratoire qu'elle incarne. Le déplacement n'advient que dans la narration ou, dirions-nous, grâce à la narration.

Dans *Dreaming in Cuban*⁶²², la forme romanesque, jointe à quelques reprises par l'écrit épistolaire, se présente aussi par l'expression polyphonique. La narration — parfois hétérodiégétique,

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 147.

⁶²¹ C. Christina Lam, « Trauma and Testimony : Embodied Memory in Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home* », *op. cit.*, p. 42.

⁶²² Cristina García, *op. cit.*

homodiégétique ou encore autodiégétique — donne ainsi accès à de multiples versions d'un même événement. Cependant, contrairement à l'œuvre de Pérez, la polyphonie crée des ponts entre Cuba et les États-Unis, loin du confinement intrafamilial géographiquement circonscrit de *Geographies of Home*⁶²³. À l'instar d'un mouvement marin, la narration vogue non seulement entre différents types de narrateur, mais, en plus, à travers des cultures variées — soit des imaginaires convoqués, des références historiques évoquées, des modes de pensée soutenus par des langues diverses — et, surtout, des temporalités elliptiques qui font des aller-retours du passé au présent en passant par le futur dans cette formulation qu'a la grand-mère Celia : « to remember the future⁶²⁴ ». Par ailleurs, la formulation de la vieille femme rappelle, de manière intertextuelle, le premier roman de l'écrivaine mexicaine Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*⁶²⁵, ce qui signifie « les souvenirs de l'avenir » dans une traduction littérale. Il raconte notamment une partie de l'histoire mexicaine, à travers un épisode se déroulant durant la guerre des Cristeros (1926-1929)⁶²⁶ dans la ville d'Ixtepec, par le biais d'un entrelacement des récits historique et personnel, de temporalités évoluant différemment⁶²⁷.

Jacqueline Stefanko suggère que le travail d'écriture passant par la polyphonie remet en cause les frontières de l'uniformité d'abord sur le plan littéraire : « Polyphonic narration is one mode of crossing the threshold into the anomalous, impure, and unstable. That crossing enables the reader [...] to participate in the breaking down of constructed, pure boundaries and to engage in complex heterogeneous dialogues⁶²⁸. » Nous pensons donc que le texte engage la lecture à s'engouffrer dans les méandres de la communication mémorielle, faisant entrer en contact les morts et les vivants, les Cubains et les Étatsuniens, etc. Ensuite, il rompt l'ordonnancement chronologique linéaire en divulguant une narration qui se rapproche du fonctionnement par fragments de la mémoire humaine.

⁶²³ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*

⁶²⁴ Cristina García, *op. cit.*, p. 222.

⁶²⁵ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Mexico, Éditions Joaquín Mortiz, 1963, 286 p.

⁶²⁶ Voir notamment Jean-André Meyer, *Apocalypse et Révolution au Mexique : la guerre des Cristeros 1926-1929*, Paris, Gallimard, 1974, 243 p. Consulter aussi Jean-André Meyer, *La Cristiada. La Guerre du peuple mexicain pour la liberté religieuse*, Paris, CLD Éditions, 2014, 211 p.

⁶²⁷ En ce qui concerne le premier roman d'Elena Garro, voir Cecilia Eudave, « La memoria como escenario de la tragedia mexicana en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro », *Romance Notes*, vol. 57, no 1, 2017, pp. 15-24. Consulter aussi Claudio César Calabrese et Ethel Junco, « El fondo de la memoria : *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro », *Revista Chilena de Literatura*, no 105, 2022, pp. 369-394.

⁶²⁸ Jacqueline Stefanko, « New Ways of Telling : Latinas' Narratives of Exile and Return », *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. 17, no 2, 1996, p. 51.

Cette dernière, inarrêtable dans le temps, se retire pourtant dans un passé chaotique pour mieux se projeter dans l'avenir. Par exemple, quand Celia guette le large océanique dès le début de l'œuvre, l'Histoire côtoie le présent insulaire dans le but de prévenir un futur corrélé à une possible invasion étatsunienne : « Celia returns to her post and adjusts the binoculars. The sides of her breasts ache under her arms. There are three fishing boats in the distance — the *Niña*, the *Pinta*, and the *Santa María*⁶²⁹. » Les trois bateaux font référence ici au trio de caravelles de Christophe Colomb utilisées lors de sa première expédition vers les Amériques, lesquelles entraîneront la colonisation européenne de ce continent.

Stefanko explique ainsi que les modes de temporalité se croisent dans un désordre chronologique qui recrée un déroulement historique spécifique aux protagonistes, tout en mélangeant les aspects collectif et individuel qui construisent le principe de temporalité : « The historical events of colonization, revolution, and threatened invasion entwine around the personal issue of family separation and exile⁶³⁰. » À l'instar du texte de Pérez, l'acte migratoire initie un mouvement mémoriel; *a contrario* du texte de Pérez, le mouvement mémoriel engendre inversement d'autres actes migratoires, et ce, de manière circulaire. L'approche littéraire du concept de transfert culturel que nous proposons souligne précisément le caractère désorganisé de la chronologie des temporalités. Le processus de transfert culturel représenté au sein des œuvres littéraires met en lumière non pas une linéarité, mais bien une actualisation temporelle nécessitant des aller-retours. Selon Stefanko, il s'agit de faire correspondre la forme avec un fond représentant les voyages complexes de la conscience : « [*Dreaming in Cuban*] utilizes a mixture of third person character-specific narrators, first person narrators, and epistolary interjections to convey the rich texture of subject positionalities and the multiple worlds where the subject of consciousness travels⁶³¹. » D'après notre analyse du roman de García, Pilar, comme son nom l'indique en espagnol, se définit tel le pilier mémoriel de la famille del Pino, tel le moteur de ces périples interculturels, interlinguistiques et intertemporels. Elle incarne, parallèlement, le pilier de l'Église catholique du royaume d'Espagne puisqu'elle réfère symboliquement à la Vierge du Pilier, la *Virgen del Pilar*, « patronne de l'Hispanité, de Saragosse, d'Aragon, de la Garde civile, de la Poste et de la flotte

⁶²⁹ Cristina García, *op. cit.*, p. 4.

⁶³⁰ Jacqueline Stefanko, « New Ways of Telling : Latinas' Narratives of Exile and Return », *op. cit.*, p. 56.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 51.

sous-marine de [la] Marine⁶³² » espagnole, dont la date de célébration est associée au 12 octobre — arrivée aussi de Christophe Colomb dans les Amériques en 1492. Pilar est le rouage des multiples intrications que met en place le texte malgré la polyphonie qui façonne ce dernier. Son statut spécifique lui permettant de créer des ponts, elle participe dès lors à tisser les mémoires illustrées dans le récit en un réseau complexe. Par conséquent, la figure de la petite-fille plus que toute autre incarne le transfert culturel en lui-même. C'est la grand-mère Celia qui s'en explique : « Women who outlive their daughters are orphans, Abuela tells me. Only their granddaughters can save them, guard their knowledge like the first fire⁶³³. » La figure de la mère devient alors la génitrice de cette mémoire familiale. À la fin de l'œuvre, dans l'ultime lettre écrite par Celia à son amour de jeunesse Gustavo, nous comprenons que la venue au monde de Pilar est assimilée au changement politique ayant cours à Cuba.

La fin d'une époque s'accorde à en démarrer une nouvelle, nécessitant donc une charnière offrant la possibilité de nouer les mémoires entre elles : « The revolution is eleven days old. My granddaughter, Pilar Puente del Pino, was born today. It is also my birthday. I am fifty years old. I will no longer write to you, *mi amor*. She will remember everything⁶³⁴. » En outre, l'extrait précédent témoigne de la fonction de la forme épistolaire dans le roman, soit raviver les souvenirs prérévolutionnaires de la grand-mère. Le récit général s'étendant de 1972 à 1980, les lettres font exception puisqu'elles couvrent la période de 1935 à 1959. Une fois Pilar née — laquelle, nous le rappelons, a une connexion spéciale avec son aïeule —, il est inutile pour Celia de perpétuer cette pratique puisque sa petite-fille se rappellera de tout. Pilar se substitue à l'écriture épistolaire qui « est un moyen d'entretenir l'amitié en transcendant l'absence, une sorte de présent à l'ami[, mais] [...] [qui] peut également offrir un espace d'affrontement — malentendus, différends personnels,

⁶³² Nous traduisons : « [...] la patrona de la Hispanidad, de Zaragoza, de Aragón, de la Guardia Civil, de Correos, y de la Flotilla de Submarinos de nuestra Marina. » S. N., « Día del Pilar : ¿Cuál es la historia de la Pilarica? Descubre todo y más », RTVE, 12 octobre 2023, en ligne, <https://www.rtve.es/television/20231012/virgen-pilar-celebracion-historia-gastronomia-aragon/2458104.shtml#:~:text=Seg%C3%BAAn%20la%20tradici%C3%B3n%2C%20el%20viene%20el%20nombree%20de%20Pilar.>, consulté le 14 avril 2024. Voir aussi Eliseo Serrano Martín, « Milagros, devoción y política a propósito de la virgen del Pilar en la edad moderna », *e-Spania*, no 21, 2015, en ligne, <https://journals-openedition-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/e-spania/24814>, consulté le 14 avril 2024.

⁶³³ Cristina García, *op. cit.*, p. 222.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 245.

âpres controverses⁶³⁵ ». C'est durant son bref retour d'une semaine à Cuba que Pilar comprend enfin que le déplacement migratoire est irréversible, la multiplication des séjours dans l'une ou l'autre culture ne faisant qu'accentuer le caractère liminaire qui la compose. La protagoniste observe, pour son propre cas, une hiérarchisation des appartenances culturelles : « I'm afraid to lose all this, to lose Abuela Celia again. But sooner or later I'd have to return to New York. I know now it's where I belong — not *instead* of here, but *more* than here⁶³⁶. » Nous affirmons que, une fois le déplacement effectué, le système receveur crée une proximité plus importante avec l'individu participant au transfert culturel qu'avec le système donateur, d'où le fait que celui-ci devient plutôt l'expression du passé. D'après Stefanko, la migration s'apparente à un canal mémoriel mettant au jour ce qui ne l'a pas été : « [It] becomes the means by which memories are narrated in specific historical contexts, infusing the empty/open/silent spaces in history, discourses, and politics with resistant and alternative paradigms⁶³⁷. » Malgré ce que nous pouvons penser de prime abord, la narration de l'acte migratoire participe, par ses mécanismes de construction du statut liminaire, à maintenir une cohérence mémorielle dont l'illustration textuelle la plus avancée est la présence d'un arbre généalogique avant le début du récit. Nous le retrouvons tant chez García que chez Álvarez dans une version plus complète en double page agrémentée de commentaires tirés du registre familial. Dans le texte de García, l'arbre généalogique est plus simple, soulignant principalement le récit de trois générations de femmes.

Dans *How the García Girls Lost Their Accents*⁶³⁸, il consiste à signaler l'aspect caduc du principe d'héritage d'une quelconque identité dominicaine, la famille de la Torre insistant sur leurs origines européennes avant tout dont le mariage de l'arrière-arrière-grand-père avec une Suédoise a maintenu l'éclaircissement des couleurs de peau des descendants. À l'instar de *When I Was Puerto Rican*⁶³⁹, le roman d'Álvarez montre la complexité du système donateur. Cependant, *a contrario* du l'œuvre de Santiago, il ne focalise pas sur les relations de domination qui caractérisent les nations étatsunienne et dominicaine. Il illustre plutôt les inégalités sociales qui se sont construites

⁶³⁵ Élisabeth Gavoille et François Guillaumont, « Introduction », dans Élisabeth Gavoille et François Guillaumont (dir.), *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives Littéraires », 2015, p. 13.

⁶³⁶ Cristina García, *op. cit.*, p. 236. L'autrice souligne.

⁶³⁷ Jacqueline Stefanko, « New Ways of Telling : Latinas' Narratives of Exile and Return », *op. cit.*, p. 50.

⁶³⁸ Julia Álvarez, *op. cit.*

⁶³⁹ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*

sur les origines créoles des individus évoluant au sein des sphères de pouvoir de la République dominicaine. Par exemple, Laura, la mère des quatre sœurs, réactualise constamment la mémoire de ses ascendants européens, laissant entrevoir le mépris qu'elle détient pour ceux issus de métissages autres qui — dans le cas du texte étudié — s'assimile aussi à un dénigrement de classe sociale :

She thinks of her ancestors, those fair-skinned Conquistadores arriving in this new world, not knowing that the gold they sought was this blazing light. And look at what they started, [...], looking up and seeing gold flash in the mouth of one of the *guardias* as it spreads open in a scared smile⁶⁴⁰.

En ce sens, Laura fait fi de l'identité ambiguë qui caractérise ses propres filles, elles-mêmes le résultat d'un métissage. Par conséquent, l'œuvre d'Álvarez joue ironiquement sur la posture mémorielle que tente d'exprimer Laura — parce que celle-ci occulte volontairement que ses filles sont le produit d'un mélange identitaire double survenu à la fois après leur immigration aux États-Unis, à la fois par leur origine. En effet, l'arbre généalogique postule que la branche paternelle de la famille García est inconnue. Alors que ceux des de la Torre sont tracés par une ligne claire, les liens de descendance des García sont suggérés par des pointillés entrecoupés de points d'interrogation qui mènent à la section originelle de la généalogie, à savoir le colonisateur espagnol. Carlos, le père de la sororité, est décrit lui-même comme n'ayant pas de passé. Fils illégitime issu d'un second mariage, il est le benjamin d'une famille de 35 enfants, le récit expliquant que son futur est subordonné à cette situation :

He is the youngest of his father's thirty-five children, twenty-five legitimate, fifteen from his own mother, the second wife; he has no past of his own. It is not just a legacy, a future, you don't get as the youngest. Primogeniture is also the clean slate of the oldest making the past out of nothing but faint whispers, presences, and tones⁶⁴¹.

⁶⁴⁰ Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 212.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 216.

Le statut du père García relève, de ce fait, d'un héritage inexistant. Il s'inscrit dans une tradition très ancienne, celle du *mayorazgo*⁶⁴²,

qui fonctionnait comme un système de liaison des propriétés et des titres de noblesse de la lignée pour que les héritiers, communément le fils aîné, héritent des droits de succession. [...] Ainsi, l'héritier du majorat s'érigait comme représentant de la famille et était l'usufruitier du patrimoine pouvant augmenter les biens liés au majorat⁶⁴³.

La narration semble, de ce fait, tenter de combler d'un côté une mémoire paternelle illégitime, de l'autre les fantasmes généalogiques maternels imputant à sa famille un pouvoir culturel originel quelconque. Il s'agit donc pour elle de retracer un passé fragmenté.

La narration de l'œuvre d'Álvarez se déroule de façon analeptique, commençant en 1989 pour se terminer en 1956. Elle est composée des histoires des quatre sœurs relatées parfois seules, parfois ensemble, parfois accompagnées de leurs parents. Si la majorité du texte relève de la narration omnisciente, nous observons, à certains moments, l'émergence d'une parole individuelle se manifestant par la première personne du singulier. À plusieurs reprises, il est souligné la difficulté pour les personnages féminins principaux de n'être pas différenciés : « The four braided and beribboned heads nodded. At moments like this when they all seemed one organism [...] Sandi would get that yearning to wander off into the United States of America by herself and never come back as the second of four girls so close in age⁶⁴⁴. » Tout autant que dans les œuvres de Pérez et de García, la polyphonie fournit des versions diverses du même événement, intégrant ainsi un processus d'individualisation des multiples voix. Cependant, la progression temporelle étant régressive dans le roman d'Álvarez, ce dernier incarne aussi une sorte de fluidité faisant du fond et de la forme un réseau interprétatif imbriqué. Plus précisément, Stefanko suggère que le récit narratif détisse la fabrication des illusions mémorielles, en ramenant le passé au cœur du présent instable

⁶⁴² Voir entre autre Bartolomé Clavero, *Mayorazgo. Propiedad feudal en Castilla 1369-1836*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, coll. « Historia », 1974, 473 p. De plus, consulter José Luis Bermejo Cabrero, « Sobre nobleza, señoríos y mayorazgos », *Anuario de Historia del Derecho Español*, no 55, 1985, pp. 253-306.

⁶⁴³ Nous traduisons : « [...] que funcionó como un sistema de vinculación de las propiedades y títulos de nobleza del linaje, por el que los herederos, comúnmente el hijo mayor varón, heredaba los derechos de sucesión. [...] Así, el heredero del mayorazgo se erigía como el representante de la familia y era usufructuario del patrimonio, pudiendo incrementar los bienes vinculados en el mayorazgo. » Isabel María Melero Muñoz, « El mayorazgo », *Encrucijada de mundas : Identidad, imagen y patrimonio de Andalucía en los tiempos modernos*, 2022, en ligne, <https://grupo.us.es/encrucijada/el-mayorazgo/>, consulté le 11 février 2024.

⁶⁴⁴ Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 168.

de la sororité dont les déplacements géographiques, dans le travail littéraire, résultent en une inversion temporelle : « [It] explores [...] the effects of heterotopicality upon four sisters traveling/dwelling between the Dominican Republic and the United States⁶⁴⁵. » Selon Stefanko, l'omniscience entraîne un mouvement spatio-temporel duquel peut désormais s'exonder un « je » : « Third person character-specific narrative pieces engage mobility as the novel progresses backward through time and experience in order to enable first person narrators to emerge and take over the telling of their memories⁶⁴⁶. » Le déplacement migratoire, comme dans le texte de García, est associé à l'exercice complexe de la conscience, à se forger une mémoire laquelle ne se constitue pas au travers d'une cohérence linéaire, chronologique, exacte.

La protagoniste Yolanda est la première à s'exprimer au « je ». Elle enclenche le changement de narration au moment où elle tente de clarifier la prononciation de son surnom à son compagnon anglophone. La mésentente entre les deux amoureux s'achève dans l'incapacité de l'Autre à révéler l'identité de sa partenaire, la transformation de la sonorité du surnom étant assimilée aux défauts de communication qui persistent dans le couple. Du « Yo » survient le *yo* (le « je » en espagnol) pour contrer le « Joe » articulé en langue anglaise : « “Yolanda”, she murmurs to herself. “Yo”, she shouts down at him. [...] Her lips prickle and pucker. Oh no, she thinks, recognizing the first signs of her allergy — not my own name⁶⁴⁷! » À partir de ce moment, une narration autodiégétique surgit sporadiquement. Stefanko explique que cette diversification narrative témoigne, comme précédemment énoncé, non seulement du fonctionnement mémoriel sinueux, mais aussi de la construction des souvenirs à travers l'utilisation du langage lequel, avec les migrations de la famille García, subit tout autant des modifications :

[Yo] demonstrates the mobility of the subject of consciousness. The transition from third person, character-specific narration to first person voice occurs after the narrative piece in which Yolanda is shown negotiating issues of language, specifically the border-crossing of translation and bilingualism⁶⁴⁸.

⁶⁴⁵ Jacqueline Stefanko, « New Ways of Telling : Latinas' Narratives of Exile and Return », *op. cit.*, p. 51.

⁶⁴⁶ *Idem.*

⁶⁴⁷ Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁴⁸ Jacqueline Stefanko, « New Ways of Telling : Latinas' Narratives of Exile and Return », *op. cit.*, p. 59.

L'esthétique mémorielle se compose donc d'une impossibilité linguistique que les aller-retours entre les systèmes donateur et receveur, malgré une cohabitation de l'espagnol et de l'anglais, ne résolvent pas forcément. L'un prend le dessus sur l'autre parfois⁶⁴⁹. Il semble que, derrière ce processus, il y ait un dénominateur commun, à savoir le personnage de la petite fille/ adolescente/ jeune femme⁶⁵⁰, qui permet le transfert culturel. Il s'agit d'une narration qui, finalement, nécessite une protagoniste évoluant dans une période de sa vie où elle est en apprentissage puisque le transfert culturel n'advient que dans un équilibre entre les systèmes donateur et receveur, lequel nécessite une maîtrise des deux cultures. Le personnage féminin principal peut alors, éventuellement, y trouver une place même à la marge. La narration du déplacement conforte ainsi les protagonistes dans le rejet des savoirs transférés durant l'étape du prélèvement. Elle se déroule telle une prise de conscience qu'il est difficile de pouvoir tout garder, qu'il est impensable que les systèmes culturels puissent s'emboîter sans heurts.

Selon nous, l'exemple le plus évident à travers les cinq romans sélectionnés pour notre recherche s'illustre dans celui du récit d'Esmeralda. En effet, alors que nous avons déjà montré que l'acte migratoire intra-insulaire précède celui transnational, tout le texte tend à préparer le lecteur à l'ultime mouvement géographique d'envergure de la protagoniste, lequel ne sera suivi ultérieurement que de d'autres déménagements au sein de Brooklyn. Chaque événement, erreur ou bon coup, de la courte existence d'Esmeralda lui apprend à gérer l'altérité qui sera sienne jusqu'à la fin de ses jours. Quelques temps avant son départ définitif de Porto Rico, la narratrice avait déjà

⁶⁴⁹ Cela participe notamment de ce que Castells nomme les quatre étapes de la transition du statut d'étranger à celui d'assimilé dans les récits de migration : « [...] (1) the childhood in the native land, (2) the journey from the old country to the new, (3) the first educational or work experiences in the United States, and (4) the eventual success in the adopted homeland. » Ricardo Castells, « The Silence of Exile in *How the Garcia Girls Lost Their Accents* », *op. cit.*, p. 36. Les étapes proposées par Castells sont tirées de l'ouvrage de James Craig Holte, *The Ethnic I*, New York, Greenwood Press, 1988, p. 10. Comme nous le constatons, ce schéma ne caractérise pas toutes les histoires liées à la migration. Dans le cas de notre corpus, seule l'œuvre de Santiago peut s'y calquer, les autres transgressant une ou plusieurs des phases proposées par Castells.

⁶⁵⁰ Si pour les textes de García et de Pérez, cette figure féminine partage la narration par le biais d'une polyphonie plus diversifiée; en revanche, elle définit clairement la composition narrative chez Cisneros, Álvarez et Santiago comme le précise Ellen C. Mayock : « The three novels are replete with textual representations of the development of the female protagonists as women, as representatives of the nations and/or cultures in which they were born, as transplants, and, significantly, as artists. » Ellen C. Mayock, « The Bicultural Construction of Self in Cisneros, Álvarez, and Santiago », *op. cit.*, p. 224.

repéré les changements opérés chez sa mère après chacun de ses aller-retours entre l'île et New York :

But besides her appearance, there was something new about her, a feeling I got from the way she talked, the way she moved. She had always carried herself tall, but now there was pride, determination, and confidence in her posture. Even her voice assumed a higher pitch that demanded to be heard⁶⁵¹.

Esmeralda pressent que ce qu'elle observe à travers la figure maternelle peut lui arriver tout autant, notamment parce que les nombreux déménagements intra-insulaires qui ont cours dans sa vie appellent à la migration vers les États-Unis continentaux comme d'autres de ses proches l'ont effectuée avant elle : « I was puzzled and frightened by this transformation but at the same time enthralled by it. She was more beautiful than before, with eyes that seemed to have darkened as her skin glowed paler⁶⁵². » Ce que représente la mère de la protagoniste est donc inquiétant, transformé par cette entité étrangère qu'est la culture étatsunienne. Ainsi, le moment venu de quitter Porto Rico, la narratrice sait ce qui l'attend. L'île de son enfance devient un souvenir alors qu'Esmeralda se distingue désormais par une identité nouvelle irrévocable : « For me, the person I was becoming when we left was erased, and another one was created. The Puerto Rican *jíbara* who longed for the green quiet of a tropical afternoon was to become a hybrid who would never forgive the uprooting⁶⁵³. » La forme même du roman de Santiago, qui se veut autobiographique, possède, selon nous, une complexité sortant des frontières spécifiques d'un seul genre. En effet, si le récit d'Esmeralda se structure telles ses aventures d'enfance relatées plusieurs années après qu'elles se sont déroulées — la protagoniste portant d'ailleurs le même prénom que la narratrice —, l'introduction du texte délimitée par le prologue laisse entrevoir une manipulation des limites entre la fiction et la réalité du déroulement des événements. Alors qu'elle savoure une goyave, Esmeralda fait basculer la temporalité présente en une longue analepse qu'est l'ensemble du roman : « I had my last guava the day we left Puerto Rico. [...] Today, I stand before a stack of dark green guavas, [...]. It smells faintly of late summer afternoons and hopscotch under the mango tree. But this is autumn in New York, and I'm no longer a child⁶⁵⁴. » D'abord, cela rappelle, de manière

⁶⁵¹ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, op. cit., p. 189.

⁶⁵² *Idem*.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 209.

⁶⁵⁴ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, op. cit., p. 4.

intertextuelle, la fameuse madeleine de Marcel Proust dans son roman-fleuve *À la recherche du temps perdu*⁶⁵⁵. Puis, il fait référence, parallèlement, au roman de Julio Cortázar *Rayuela*⁶⁵⁶, traduit par *hopscotch* en anglais, notamment la construction narrative fragmentée qui mène à une lecture ludique reconstituant le récit au fur et à mesure des chapitres. En fonction du cheminement lectoral, l'histoire se façonne différemment.

Le déplacement migratoire relaté dans les œuvres du corpus circonscrit se caractérise donc par des jeux de temporalité constitués d'analepses et d'ellipses, s'éloignant d'un déroulement narratif linéaire. De ce fait, il crée un décalage social plus important dans un processus de transfert culturel parce qu'il ne résout pas les conflits identitaires des jeunes protagonistes. En ce sens, la lecture des romans à l'étude comme des *Bildungsroman* semble incomplète parce qu'elle omet la non-résolution de l'état liminaire de l'individu en formation qu'une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire permet à travers l'étape du déplacement. Si le *Bildungsroman* traditionnel est associé à une certaine cohésion de l'esprit national⁶⁵⁷, les cas que nous examinons sont plus complexes, montrant plutôt le refus de l'idée d'unification nationale. Cela illustre ainsi une marginalisation des éléments qui n'y correspondent pas, dont les personnages féminins principaux lesquels évoluent dans une liminarité irréconciliable.

4.3 Le déplacement linguistique

Les narrations déployées dans chacun des romans que nous analysons relatent en anglais des histoires s'étant déroulées en espagnol dans la vie des protagonistes. Nous considérons donc que le travail d'écriture met en scène avant tout un exercice de traduction socioculturelle. Sandra

⁶⁵⁵ « Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté ; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ; peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé ; les formes — et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot — s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. » Marcel Proust, « Du côté de chez Swann », *À la recherche du temps perdu*, t.1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 58.

⁶⁵⁶ Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, coll. « Letras Hispánicas », 1986 [1963], 752 p.

⁶⁵⁷ Consulter Tobias Boes, *Formative Fictions : Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*, Ithaca, Cornell University Press, 2012, 202 p. Voir aussi Sarah Graham, *A History of the Bildungsroman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 352 p.

Bermann explique que le terme « traduction » dépasse le principe d'un simple passage d'une langue à l'autre : « Although one dictionary definition of the term “translation” is simply a “rendering from one language into another”, this does not tell us much. Nor does the phrase, “saying the same thing in different words,” which is another common description⁶⁵⁸. » Il s'agit, quand nous abordons la problématique de la traduction, de surpasser l'acte qui permet, de façon primaire, de transiter entre les langues. En effet, il est aussi question de rendre compte de situations qui seront façonnées par des réalités différentes parce qu'elles seront décrites dans des langues autres malgré le fait qu'elles relatent les mêmes événements. Pour Bermann, cette conception de la traduction est nécessaire pour transmettre un héritage culturel : « Not only do we need translation in our immediate everyday transactions. We also need it for the survival and transmission of literary art and culture⁶⁵⁹. » Ainsi, la traduction permet de donner plusieurs versions d'un élément décrit. Elle ouvre la voie à un travail mémoriel.

Dans *The House on Mango Street*⁶⁶⁰, les événements que raconte Esperanza se déroulent en anglais. L'espagnol se fait rare. Pourtant, à certains moments, le lecteur doute de la langue utilisée par la narratrice. Par exemple, quand elle rencontre pour la première fois ses amies Lucy and Rachel, Esperanza corrige la grammaire anglaise d'une de ses camarades : « We come from Texas, Lucy says and grins. Her was born here, but me I'm Texas. You mean *she*, I say. No, I'm from Texas, and doesn't get it⁶⁶¹. » Dans un même temps, nous comprenons plus tardivement dans le texte que la famille des deux sœurs a des ascendances d'origine hispano-américaine : « The aunts, the three sisters, *las comadres*, they said. The baby died. Lucy and Rachel's sister⁶⁶². » Nous remarquons alors que nous ne savons pas réellement dans quelle langue se déploient les actions du récit, les erreurs linguistiques de Lucy et Rachel pouvant être associées à une maîtrise bancale de l'anglais à la fois parce que ce n'est pas leur langue maternelle, à la fois en raison de leur statut social. Parallèlement, cela signifie aussi qu'Esperanza possède une maîtrise de l'anglais supérieure à d'autres Étatsuniens. En ce sens, l'emploi de la police en italique, comme il est possible de le

⁶⁵⁸ Sandra Bermann, « “Mapping the World” and Translation ». Dans Steven Tötösy de Zepetnek et I-Chun Wang (dir.), *Mapping the World, Culture, and Border-crossing*, Kaohsiung, National Sun Yat-sen University, coll. « Humanities and Social Sciences Series », 2010, p. 4.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁶⁰ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 103. L'autrice souligne.

constater dans les situations citées antérieurement ne met pas simplement en évidence le caractère étranger de la langue espagnole par rapport à celle anglaise : cette dernière est elle aussi considérée de la sorte. En effet, Esperanza vit dans un flou linguistique qui ne lui permet pas de déterminer quelle langue est la sienne. Jusqu'à son propre prénom qu'elle n'arrive pas à s'approprier : « In English my name means hope. In Spanish it means too many letters. It means sadness, it means waiting. It is like the number nine. A muddy color. It is the Mexican records my father plays on Sunday mornings when he is shaving, songs like sobbing⁶⁶³. » L'espagnol se lie à la pratique du quotidien, de la *domos*, dans un attachement qui se veut d'ordre mémoriel.

C'est parallèlement un type de barrière à l'Autre, à l'anglophone, celui qui ne sait pas prononcer les mots, notamment les prénoms, espagnols. Nous retrouvons la même problématique avec le personnage de Yolanda dont la structure même du prénom suggère une liminarité linguistique irréconciliable : « Yolanda, nicknamed *Yo* in Spanish, misunderstood *Joe* in English, doubled and pronounced like the toy, *Yoyo* — or when forced to select from a rack of personalized key chains, *Joey* [...]»⁶⁶⁴. » La composition du prénom de Yolanda se constitue d'après une liminarité construite par un bilinguisme auquel n'échappe pas la sororité García.

Dans le cas d'Esperanza, les questions linguistiques définissent les frontières du chez-soi. Alors qu'elle rejette conceptuellement d'envisager sa maison dans une perspective de *home*, la protagoniste décrit pourtant l'usage de l'anglais comme faisant partie de l'identité des habitants de son quartier aussi douloureux peut-elle paraître aux yeux de ceux dont ce n'est pas la langue maternelle. Nous observons ce phénomène à travers le personnage de *Mamacita* laquelle ne parle pas anglais, mais, surtout, refuse de l'apprendre face à son mari qui désire poursuivre son futur aux États-Unis : « *¿Cuándo, cuándo, cuándo?* she asks. *¡Ay, caray! We are home. This is home. Here I am and here I stay. Speak English. Speak English. Christ*⁶⁶⁵! » D'ailleurs quand le fils de *Mamacita* commence à s'exprimer en anglais, le monde de celle-ci s'effondre puisque cela signifie, dans son rapport à la société étatsunienne, que son enfant se positionne dans une posture d'altérité pour le reste de son existence :

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁶⁴ Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁶⁵ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street, op. cit.*, p. 78.

And then to break her heart forever, the baby boy, who has begun to talk, starts to sing the Pepsi commercial he heard on T. V. No speak English, she says to the child who is singing in the language that sounds like tin. No speak English, no speak English, and bubbles into tears. No, no, no, as if she can't believe her hears⁶⁶⁶.

Les problématiques linguistiques que nous retrouvons dans *The House on Mango Street*⁶⁶⁷ se concentrent dans le détournement des stéréotypes. Cela se vérifie dès le titre où — contrairement à *How the García Girls Lost Their Accents*⁶⁶⁸, à *Dreaming in Cuban*⁶⁶⁹ et *When I Was Puerto Rican*⁶⁷⁰ — il s'agit de constater une forme de liminarité à travers le côtoiement de l'anglais d'avec l'espagnol à travers le mot « *mango* » qui possède la même définition dans les deux langues. Cependant, dans cette situation, il représente un certain cliché associé au quartier d'Esperanza, celui où s'agglomère l'immigration d'origine hispano-américaine. Le récit souligne ainsi la marginalisation continue d'une partie de la population qui, à l'instar du mot « *mango* », se caractérise dans son essence même comme une combinaison de plusieurs cultures. Dans un même temps, le mot « *mango* » en espagnol possède lui-même plusieurs significations. Mayock précise que — pour chacun des romans de Cisneros, d'Álvarez et de Santiago —, les titres respectifs font référence à une esthétique mémorielle qui se distingue par une double identité bercée par l'acte migratoire : « [...] Titles [...] suggest past tense and biculturality, two factors that allow us to explore the travels of the protagonists and their friends and families from one time to another, from one country to another, and from one self to others⁶⁷¹. » A *contrario* de l'aspect stéréotypé exprimé dans le titre de l'œuvre de Cisneros, le texte d'Álvarez aborde plutôt la problématique d'un processus d'assimilation terminé, clos, narré de façon analeptique comme si s'intégrer au système receveur allait de pair avec faire le deuil du système donateur. Miryam Criado avance que le texte est largement plus complexe que la fin idyllique que propose son titre :

La perte mentionnée de l'accent hispanique semblerait indiquer que l'assimilation à la culture nord-américaine a été un succès; cependant, tout au long du roman, s'expose le

⁶⁶⁶ *Idem.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ Julia Álvarez, *op. cit.*

⁶⁶⁹ Cristina García, *op. cit.*

⁶⁷⁰ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican, op. cit.*

⁶⁷¹ Ellen C. Mayock, « The Bicultural Construction of Self in Cisneros, Álvarez, and Santiago », *op. cit.*, p. 224.

vide que ressentent ces femmes et leur lutte pour trouver leur identité dans un monde divisé en deux cultures qui les aliènent et qui les font se sentir aliénées⁶⁷².

En effet, le fait de se focaliser sur l'accent réduit considérablement le caractère collectif du langage, la prononciation n'étant pas le garant d'une quelconque acclimatation de la figure de l'immigrant. Comme l'explique Criado, « d'un autre côté, l'accent représente une partie superficielle du domaine du langage lié au signifiant et à la parole, à la production individuelle⁶⁷³ ». L'exemple de l'apprentissage de l'anglais par Carla, l'aînée de la sororité, illustre toute la difficulté du passage d'une langue à une autre. La protagoniste, alors qu'elle est accompagnée de sa mère, lit le mot « *trespassing* » qui renferme deux définitions en fonction de son utilisation. Sa pratique de l'anglais étant plutôt novice, Carla n'y voit que le sens qu'elle connaît; or, ironiquement, celui qu'elle maîtrise se range dans la catégorie archaïque/ littéraire du signifié : « [...] PRIVATE, NO TRESPASSING. The sign had surprised Carla since “forgive us our trespasses” was the only other context in which she had heard the word⁶⁷⁴. » Le récit montre ainsi que faire une langue sienne n'est certainement pas qu'une question de prononciation, mais bien plus de contexte :

“Isn't that funny, Mami? A sign that you have to be good.” Her mother did not understand at first until Carla explained about the Lord's Prayer. [...] Words sometimes meant two things in English too. This trespass meant that no one must go inside the property because it was no public like a park, but private. Carla nodded, disappointed. She would never get the hang of this new country⁶⁷⁵.

Le cas de Yolanda semble encore plus probant lorsqu'elle apprend l'anglais dans sa classe avec sa professeure Sœur Zoe. Au moment où Yo apprivoise personnellement sa nouvelle langue, sur le plan international la crise des missiles à Cuba en 1962 éclate, prenant un espace conséquent dans la société étatsunienne. La palette lexicale dont bénéficie Yolanda est donc adaptée aux événements historiques se déroulant parallèlement au quotidien des personnages : « Slowly, [Sister Zoe] enunciated the new words I was to repeat : *laundromat, corn flakes, subway, snow*. Soon I picked

⁶⁷² Nous traduisons : « La mencionada pérdida del acento hispano parecería indicar que la asimilación a la cultura norteamericana fue un éxito, sin embargo, a lo largo de la novela se plantea el vacío que sienten estas mujeres y su lucha por encontrar su identidad en un mundo dividido por dos culturas que las alienan y de las que se sienten alienadas. » Miryam Criado, « Lenguaje y otredad sexual/ cultural en *How the García Girls Lost Their Accents* de Julia Álvarez », *The Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*, vol. 23, no 3, 1998, p. 195.

⁶⁷³ Nous traduisons : « Por otro lado, el acento representa una parte superficial del dominio del lenguaje relacionado con el significante y con el habla, la producción individual. » *Idem*.

⁶⁷⁴ Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 151.

⁶⁷⁵ *Idem*.

up enough English to understand holocaust was in the air. [...] I heard new vocabulary : *nuclear bomb, radioactive fallout, bomb shelter*⁶⁷⁶. » Tout comme chez Cisneros, certains mots en anglais ont une police en italique, soulignant l'aspect étranger de cette langue pour la jeune protagoniste. Par ailleurs, l'intrication narrative entre le collectif et l'individuel entraîne une confusion plus importante pour Yolanda que celle déjà observée pour Carla, notamment parce que les enjeux de compréhension qui résultent des relations entre le signifiant et le signifié peuvent bouleverser l'appropriation linguistique en cours. C'est ce qui arrive à Yo lorsqu'elle suppose, la première fois qu'elle voit de la neige, avoir affaire à une bombe : « One morning as I sat at my desk daydreaming out the window, I saw dots in the air like the ones Sister Zoe had drawn — random at first, then lots and lots. I shrieked, “Bomb! Bomb!” [...] “Why, Yolanda dear, that’s snow!” She laughed. “Snow.⁶⁷⁷ » Les aventures des sœurs García se déploient en espagnol dans leur réalité initiale en grande majorité. Cependant, la narration de l'apprentissage, à contrecoup, se déroule en anglais, illustrant une traduction socioculturelle.

Chez Santiago, la problématique linguistique semble s'assimiler aux questions identitaires telles que suggéré par le titre *When I Was Puerto Rican*⁶⁷⁸. Le roman est écrit en anglais, même les parties se situant géographiquement à Porto Rico. Chaque chapitre commence par une expression, en relation avec le sujet de celui-ci, exprimée d'abord en espagnol, puis en anglais : « *Barco que no anda, no llega a puerto. / A ship that doesn't sail, never reaches port*⁶⁷⁹. ». Alors que le texte relate les souvenirs d'Esmeralda — un passé qui n'est plus —, la langue d'écriture du récit concorde lui avec le présent new yorkais de la protagoniste. D'ailleurs, la narratrice use du *Spanglish* avec ses camarades d'école, symbole par excellence de l'existence liminaire des communautés hispanophones aux États-Unis en particulier chez les Portoricains de New York qui possèdent entre autre le surnom de *Nuyorican* : « We spoke in Spanglish, a combination of English and Spanish in which we hopped from one language to the other depending on which word came first. “*Te preguntó el Mr. Barone, you know, lo que querías hacer when you grow up?*” I asked⁶⁸⁰ » Cette pratique linguistique porte le nom de « *code-switching* » laquelle est spécifiquement courante dans

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 166-167. L'autrice souligne.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁶⁷⁸ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 3. L'autrice souligne.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 258.

la communauté portoricaine : « Code-switching is the alternation of two languages within a single discourse, sentence or constituent⁶⁸¹. » D'après les recherches de Shana Poplack, les Portoricains vivant sur le territoire continental des États-Unis sont l'exception à la règle de l'assimilation linguistique advenant dès la troisième génération, notamment parce qu'ils utilisent le *code-switching* : « In contrast, the Puerto Rican community under investigation includes third-generation speakers of both Spanish and English⁶⁸². » Ainsi, les quelques mots, ou locutions, en espagnol, toujours dans une police en italique renforçant de ce fait l'idée du caractère étranger, qui parsèment les aventures de Negi s'apparentent à une esthétique stéréotypée.

Dans le texte de Santiago, cette esthétique stéréotypée, bien souvent, illustre une réalité intraduisible tout en exagérant la perspective exotique à travers des termes comme « *chachachá*⁶⁸³ » ou encore « *morivivi*⁶⁸⁴ ». L'accumulation de ceux-ci donne lieu à la présence d'un glossaire à la fin du texte qui permet d'avoir à la fois la définition des mots utilisés par la narratrice, à la fois la prononciation de chacun. En revanche, nous notons que celle-ci est destinée à un public anglophone, les sons retranscrits venant de l'alphabet anglais : « **Abuela** (Ah-boo-eh-lah) : Grandmother⁶⁸⁵ » Allison Fagan précise que le glossaire a pour objectif principal de satisfaire les besoins du lectorat : « And yet, that glossary performs the major function of addressing readers' expectations for the relationships between Spanish and English⁶⁸⁶. » Ce que nous relevons à partir de la position de Fagan, c'est notamment que l'espagnol est relégué au second plan du récit, le glossaire mettant en lumière les défaillances du lectorat : « That it does so from the margins not only potentially conceals its work but also reveals the impact of competing narratives of language⁶⁸⁷. » D'un point de vue pragmatique, l'espagnol se situe dans les marges de l'œuvre romanesque soit clairement identifié par la police en italique, soit ordonné à la fin du récit sous forme de glossaire. Bref, il n'occupe aucunement une place centrale dans le récit déployé sous forme de souvenir. Outre l'accès à une information en langue « étrangère » pour les lecteurs qui

⁶⁸¹ Shana Poplack, « Sometimes I'll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL : toward a typology of code-switching », *op. cit.*, p. 583.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 582.

⁶⁸³ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁸⁴ *Idem.*

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 271. L'autrice souligne.

⁶⁸⁶ Allison Fagan, « Translating in the Margins : Attending to Glossaries in Latino/a Literature », *Journal of Modern Literature*, vol. 39, no 3, 2016, p. 58.

⁶⁸⁷ *Idem.*

joue le rôle d'une traduction indirecte, nous retrouvons aussi la retranscription orale de l'anglais pratiqué par Esmeralda à ses débuts en sol étatsunien continental, laquelle contraste d'avec l'anglais conventionnel qui traverse le texte : « "I no guan seven gray. I eight gray. I teeneyer." [...] "What's going on?" She asked me in Spanish⁶⁸⁸. » Par conséquent, la narration joue avec la langue anglaise puisque, quand cette dernière est bien utilisée, elle représente donc la version originellement en espagnol des événements relatés par Esmeralda alors que, inversement, son usage, même bancal, dans le récit se distingue du reste, correspondant à une transcription phonétique littérale du discours direct.

Le choix de la langue anglaise dans *Dreaming in Cuban*⁶⁸⁹ est profondément politique. Il s'inscrit de fait dans une démarche historique liée au conflit de la Guerre froide. D'ailleurs, le personnage d'Ivanito l'explique quand il décrit son apprentissage de l'anglais désormais réservé, sous le régime castriste, à un nombre restreint d'individus : « At school, only a few students were allowed to learn English, by special permission. The rest of us had to learn Russian⁶⁹⁰. » La connaissance de l'anglais devient dangereuse, toute mise en pratique de celle-ci relève de la dissidence. Ainsi, Ivanito poursuit une éducation parallèle rendue possible grâce au passé du grand-père, employé d'une compagnie étatsunienne avant l'arrivée de Castro au pouvoir : « I started learning English from Abuelo Jorge's old grammar textbooks. [...] They date back to 1919, the first year he started working for the American Electric Broom Company⁶⁹¹. » Il y a une sorte de concurrence entre les deux systèmes linguistiques. Chez la mère de Pilar, nous observons un rejet de l'espagnol quand il s'agit de l'utiliser aux États-Unis. C'est la langue de la *domos*, de la famille. À l'extérieur — ou en face de citoyens étatsuniens —, Lourdes privilégie l'anglais qu'elle embrasse volontiers pour contrer la culture cubaine, qu'elle considère en déperdition depuis sa transformation en nation communiste. L'anglais souligne dès lors un certain gage d'assimilation au système receveur pour la matriarche : « When I brought him a round to meet my parents, Mom took one look at his beaded headband and the braid down his back and said, "Sácalo de aquí." When I told her that Max spoke Spanish, she simply repeated what she said in English : "Take him away."⁶⁹² » Face au

⁶⁸⁸ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p 226.

⁶⁸⁹ Cristina García, *op. cit.*

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁹¹ *Idem.*

⁶⁹² *Ibid.*, p. 13.

comportement maternel répulsif associé à l'espagnol, Pilar Puente s'accapare celui-ci à travers la figure fantasmée de la grand-mère. La langue maternelle est plutôt une langue grand-maternelle. Puisque le rapport à l'aïeule se définit par une construction mémorielle de la part de Pilar tout au long du roman — comme nous l'avons déjà analysé —, la narration décrit l'espagnol comme une langue du rêve, du sommeil, de l'espoir si nous y appliquons une signification au second degré. Le titre prend alors tout son sens : rêver dans un espagnol de Cuba, c'est rêver dans une identité particulière. Cette conception de la langue revient notamment quand il est question de la jeune Irinita qui, dans la lointaine République tchèque, s'endort aux sons d'un espagnol onirique : « [...] His beloved daughter, to whom Spanish was the language of lullabies [...] »⁶⁹³. » La situation est semblable pour Pilar qui, quand elle commence à rêver en espagnol, sent des bouleversements en elle, son nouveau rapport à la langue étant éphémère puisque, parallèlement, elle sait qu'elle appartient désormais plus à la culture étatsunienne qu'à la cubaine : « I've started dreaming in Spanish, which has never happened before. I wake up feeling different, like something inside me is changing, something chemical and irreversible. There's a magic here working its way through my veins »⁶⁹⁴. » L'espagnol reste ainsi du côté de la terre perdue, de l'éloignement, de l'exil dans le cas des Puente del Pino, du passé déchu. Davis explique que l'usage des deux langues dans l'œuvre de García reflète les tourments identitaires des personnages :

Language functions in *Dreaming in Cuban* as a measuring device for gauging both connection and separation, loyalty and abandonment, between families and land. The languages each learns, speaks, and passes on illustrate diverse attachments, just as the lack of a common language signals the severance of a bond⁶⁹⁵.

Par conséquent, le texte force la cohabitation de deux langues qui s'opposent, voire qui tentent de s'annihiler au travers d'événements historiques. Elle participent ainsi, en fonction de leur usage respectif, aux savoirs qui seront transférés, associées à des situations spécifiques. Le mélange des langues s'apparente à un pied-de-nez à l'Histoire — dévoilant finalement les conséquences de ceux-ci, c'est-à-dire la perpétuation des pratiques culturelles du quotidien qui lie Cuba et les États-

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 235.

⁶⁹⁵ Rocío G. Davis, « Back to the Future : Mothers, Languages, and Homes in Cristina García's *Dreaming in Cuban* », *op. cit.*, p. 64.

Unis pour longtemps. Il y a ainsi un détournement du conflit opposant les deux nations dans la réunion culturelle proposée par le récit de García.

Dans *Geographies of Home*⁶⁹⁶, nous observons ce que nous nommons un jeu linguistique, lequel caractérise le roman de Pérez : il ne s'agit plus de différencier l'anglais de l'espagnol à l'aide d'une quelconque police en italique. Les deux langues se côtoient sans distinction. Parfois, les dialogues sont traduits, parfois ils sont directement en langue originale. La narration en elle-même se pose en traduction, en anglais, d'événements ayant lieu en espagnol. Les langues évoluent ensemble : « “Como si se fuera a partir de mi corazón. Como el doctor si su hija hubiera hecho lo mismo. Dile!” She commanded when Zoraida hesitated.⁶⁹⁷ » Chez Pérez, la narration n'offre aucun privilège de compréhension, comme le présuppose le principe de glossaire par exemple. Le lecteur est tenu de connaître les deux langues, les traductions parfois offertes par les personnages eux-mêmes ne correspondant pas forcément.

Par ailleurs, *a contrario* d'autres romans du corpus, il n'est pas question non plus de reproduire les stéréotypes d'expression hispanophone en anglais tels que le mot « *spike* » reflétant la prononciation du mot « *speak* » par les locuteurs de langue espagnole : « Zoraida carefully enunciated the English she had learned while working as a nanny. “But she no spea-ke English.⁶⁹⁸” » L'anglais doit s'adapter à l'espagnol et *vice versa*. La sonorité des mots est donc modifiée : « “The sisssterrrr of Marina.” Zoraida the pointed to Benny. “My hussssbannn.⁶⁹⁹” » Aucune des langues ne s'en laisse imposer puisque chacune d'entre elles prend la place qui lui est attribué au moment opportun. Nous observons même la présence d'onomatopées pour celles-ci, accompagnées de formulations orales retranscrites à l'écrit. Ces dernières sont tout autant peu distinguées du reste de la narration : « “Ay, mi'ja,” she murmured, rocking her slowly⁷⁰⁰. » Chez Pérez, la narration force le lectorat à tenir le statut liminaire de la famille d'Iliana, en particulier celui de la protagoniste qui maîtrise les deux langues. Elle renverse le principe de déplacement en entraînant le lecteur avec elle. Par conséquent, la langue n'est pas que voyageuse : elle fait aussi voyager ce dernier.

⁶⁹⁶ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁹⁹ *Idem.*

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 91.

L'anglais se définit donc comme la langue d'écriture prisée dans le corpus que nous avons composé pour la présente recherche. Cependant, il est contaminé par des apparitions sporadiques de l'espagnol, celui-ci prenant une place plus légitime dans le texte de Pérez publié au tournant du XX^{ème} siècle. L'effacement de l'italique souligne le statut liminaire de certains personnages représentés.

Il y a ainsi une forme d'évolution de l'usage de l'espagnol à travers les œuvres d'écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine publiées dans les années 1980-1990. De plus, d'après notre analyse, la cohabitation des deux langues, si elle témoigne littérairement du caractère de déplacé des individus concernés, opère un déplacement à l'échelle de la narration de manière plus générale. Par l'entremise de l'intégration littéraire de la langue espagnole dans un texte majoritairement écrit en anglais, nous observons un déplacement d'ordre linguistique. Nous pouvons considérer l'espagnol comme un signe de survivance pour les protagonistes. Shana Poplack souligne que l'acclimatation linguistique complète — c'est-à-dire l'oubli de la langue maternelle par manque de pratique quotidienne — de membres issus de diasporas n'est souvent achevée qu'à partir de la troisième génération après une immigration : « Th[e] pattern of displacement of the mother tongue has characterized several early twentieth century immigrant groups in the United States, and has usually been brought to completion by the third generation⁷⁰¹. » L'apparition sporadique de l'espagnol dans des œuvres littéraires en anglais relatant des (im)migrations possède, de la sorte, une implication sociale majeure qui témoigne d'une hiérarchisation des langues. Selon Marie-Madeleine Bertucci et Isabelle Boyer, « les langues ne sont pas sur un pied d'égalité et les relations hiérarchiques qu'elles entretiennent contribuent à entretenir une relation inégalitaire, réelle ou imaginaire entre les locuteurs⁷⁰². » Ces rapports de pouvoir interlinguistiques soulignent, en revanche, un caractère subversif associé à la langue qui « fait du sujet le lieu du passage, de la mobilité, de l'hétérogénéité, [...]. Cette situation peut être le lieu d'un conflit, d'un clivage mais aussi d'une transformation de soi, d'une ouverture à l'autre⁷⁰³ ». La représentation de l'entrelacement linguistique illustre une véritable langue

⁷⁰¹ Shana Poplack, « Sometimes I'll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL : toward a typology of code-switching », *op. cit.*, p. 582.

⁷⁰² Marie-Madeleine Bertucci et Isabelle Boyer, « Présentation », dans Marie-Madeleine Bertucci et Isabelle Boyer (dir.), *Transfert des savoirs et apprentissage en situation interculturelle et plurilingue*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 10.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 11.

voyageuse dans le corpus étudié. La conception du déplacement dépasse donc les limites des problématiques géographiques. La langue, malgré les différenciations qu'elle engendre, prend aussi part au transfert culturel. Elle implique une connotation aux savoirs transférés.

Dans cette perspective, nous pouvons conclure que l'étape du déplacement dans le processus de transfert culturel illustré au sein des œuvres littéraires se développe sous trois aspects spécifiques : un déplacement d'ordre géographique, migratoire dans les cas sélectionnés dans la présente recherche, qui survient de manière analeptique dans les récits; un autre d'ordre symbolique qui relève d'un exercice mémoriel de reconstruction; le dernier d'ordre linguistique qui s'inscrit dans un approfondissement de l'état liminaire des protagonistes. De ce fait, le corpus à l'étude joue sur la définition même du déplacement, en particulier celui migratoire. Le déplacement participe ainsi à faire la passation du statut de liminarité entraîné par le rejet des savoirs transférés durant l'étape du prélèvement. Il faut désormais examiner comment s'intègrent ces personnages déjà en décalage avec leur environnement ambiant, le système donateur, dans une nouvelle société qui a pour rôle d'être le système receveur.

CHAPITRE 5

L'INSERTION DANS L'OEUVRE LITTÉRAIRE

*D'après ce que l'on dit
la langue serait une patrie :
il n'a jamais trouvé la sienne
Il n'a jamais réussi
à s'enraciner
dans une langue unique.
Frayant avec toutes
il est souvent resté*

incompris

— Luan Starova

Le dernier chapitre est consacré à la troisième étape proposée par Moser⁷⁰⁴ qui se définit comme étant celle de l'insertion, le moment où ce qui a été prélevé initialement dans le système donateur est intégré dans le système receveur par l'entremise du déplacement migratoire rendant l'acte de la passation matériellement possible. Alors que la phase du prélèvement se constitue en deux sous-étapes — respectivement celle de l'apprentissage et celle du rejet —, nous allons examiner comment se constitue l'insertion dans le système receveur. D'abord, nous devons délimiter ce que nous pointons comme la culture d'accueil au sein du corpus choisi. Ensuite, il s'agit d'étudier les mécanismes d'insertion dépeints par les œuvres littéraires, surtout à partir de protagonistes possédant une identité liminaire telle qu'illustrée dans ce type de textes mettant en scène des déplacements migratoires. De ce fait, puisque les romans sélectionnés ont pour personnages principaux des individus ayant rejeté certains des savoirs transférés lors du prélèvement, nous allons montrer donc comment se déroule une insertion dans de telles conditions, notamment à travers deux éléments qui caractérisent l'environnement d'accueil : les quartiers investis après le déplacement et les relations sociales façonnées avec les autres cultures présentes dans ces derniers. Enfin, il est question, au terme de nos réflexions, d'analyser la spécificité globale des récits

⁷⁰⁴ Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de “transfert” appliqué au culturel », *op. cit.*

d'écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine par rapport au processus de transfert culturel. Nous terminons ainsi ce chapitre par expliquer l'apport de la problématique du transfert culturel à l'analyse littéraire.

5.1 La société étatsunienne et l'insertion culturelle

L'étape de l'insertion prend son ancrage dans une représentation de la société étatsunienne. En effet, le point commun des systèmes receveurs illustrés s'assimile à décrire des cultures aux États-Unis. Le transfert culturel s'achève donc dans les arcanes sociétaux de la nation étatsunienne au sein de communautés diverses et variées composées des marginaux, des exclus, des cultures dont font partie une majorité d'immigrants. En ce sens, Stoneham explique que la deuxième moitié du XX^{ème} siècle marque un tournant majeur dans la représentation de la figure de l'immigrant aux États-Unis causé notamment par un accroissement de ce type de population : « There has been enormous demographic and cultural change in the United States since 1958, not least in the emergence of literature and criticism that scrutinizes and challenges the very assumptions of the U.S./US paradigm⁷⁰⁵. » La chercheuse utilise l'exemple du film d'Orson Welles, *Touch of Evil*⁷⁰⁶, sorti en 1958, lequel raconte les aventures d'une mère mexicaine tentant de rejoindre les États-Unis afin d'y donner naissance à l'enfant qu'elle porte ce qui permettrait à celui-ci d'obtenir derechef la nationalité étatsunienne. Elle souligne de la sorte que la conception d'envahissement qui ressort des premières œuvres de fiction sur ces problématiques ont donné lieu à une dichotomie entre les garants (U.S.) d'une authentique culture étatsunienne anglo-protestante et les partisans (US) d'un vivre-ensemble, résultat des vagues migratoires contemporaines. D'un point de vue général, Stoneham précise que le discours nationaliste homogène possède un poids politique important, dépassant en efficacité celui qui s'y oppose : « At the level of a reductive identity politics, there is an upsurge in anti-immigration movements that have at their center clear criteria for American national identity⁷⁰⁷. » Cela a pour conséquence de maintenir une partie de la société d'ascendance non anglosaxonne dans une certaine marginalité. La communauté emblématique à cette situation reste celle des *Chicanos*, en particulier ceux qui vivent à l'intérieur des frontières étatsuniennes au sud du pays selon Stoneham : « They are living the same liminal life, pregnant with possibilities

⁷⁰⁵ Geraldine Stoneham, « U.S. and US : American Literatures of Immigration and Assimilation », *op. cit.*, p. 240.

⁷⁰⁶ Orson Welles, *Touch of Evil*, États-Unis, Universal, 1958, 105 min.

⁷⁰⁷ Geraldine Stoneham, « U.S. and US : American Literatures of Immigration and Assimilation », *op. cit.*, p. 240.

but prey to corruption and violence in a no-man's wasteland just inside the border⁷⁰⁸. » Nous assistons alors à un fonctionnement à sens unique du transfert culturel : l'influence des États-Unis pouvant clairement s'étendre au-delà de ses frontières géographiques alors que tout élément extérieur à cette nation bénéficie difficilement d'une porte d'entrée chez ces derniers, voire est confronté à un mur au sens propre du terme.

Dans *América's Dream*⁷⁰⁹ — le deuxième roman de Santiago —, la protagoniste résume ce phénomène grâce à une carte décrite comme illustrant le territoire étatsunien tel le nombril du monde : « It's a map of the United States, with Hawaii floating on the left lower corner and Alaska floating on the left upper. And nothing else. No Canada, no Mexico, no Caribbean⁷¹⁰. » À propos de cet extrait, Stoneham précise qu'il est l'essence même de la vision fantasmée de la société étatsunienne sur sa propre place à l'échelle planétaire, soit une cécité évidente de l'Autre : « In other words, there are no dangerous borderlines, no awkward reflective encounters. In this image, the United States is portrayed in the image of its collective ideal: individual, self-sufficient and autonomous — and exclusive⁷¹¹. » Dans cette perspective, l'insertion culturelle d'étrangers, aussi jeunes soient-ils comme nous le voyons par le biais des personnages féminins principaux des romans de notre corpus, manifeste de véritables lacunes, entravant un quelconque processus de transfert. Notre voie d'analyse envisage de la sorte que, afin de compléter l'ultime étape établie par Moser⁷¹², il s'agisse pour les protagonistes de connaître — et de subir — d'abord un rejet lequel mènera ensuite à une volonté d'apprentissage leur permettant non pas d'outrepasser leur statut, mais bien plutôt de consolider l'identité liminaire qui les caractérise tant. Paradoxalement donc, l'insertion commence par une désinsertion violente des individus procédant au transfert culturel.

5.1.1 Des ghettos et des femmes : le rejet des individus déplacés

Au sein de plusieurs des textes que nous étudions, nous notons que le rejet s'incarne principalement au travers des représentations géographiques des quartiers dans lesquels évoluent les différentes protagonistes. Alors que nous avons — dans le chapitre ultérieur — exposé l'enfermement qui

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁷⁰⁹ Esmeralda Santiago, *América's Dream*, Londres, Virago, 1997, 336 p.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 299.

⁷¹¹ Geraldine Stoneham, « U.S. and US : American Literatures of Immigration and Assimilation », *op. cit.*, p. 243.

⁷¹² Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de "transfert" appliqué au culturel », *op. cit.*

résulte du principe de déplacement migratoire circonscrit à travers une esthétique de la mémoire, nous constatons aussi dans un autre ordre d'idées le cul-de-sac que sont les quartiers décrits dans les romans de notre corpus, s'apparentant grandement à des ghettos. Ils se déploient comme des antithèses d'un lieu optimal pour procéder à une quelconque insertion puisqu'ils n'existent historiquement que pour effectuer une séparation entre des populations selon de multiples critères. Cette récurrence du quartier telle une unité spatiale de choix porte le nom d'écriture du *barrio* parmi la critique littéraire du travail des écrivains d'origine hispano-américaine vivant aux États-Unis. Selon Crystal Pinçonat, « le *barrio* désign[e] le quartier où vit l'essentiel des populations immigrées d'origine latino-américaine au sein des villes américaines⁷¹³ ». Dans son essence même, le *barrio* comme élément d'une œuvre littéraire impliquant les communautés étatsuniennes d'origine hispano-américaine est paradoxal : incarnation de l'exclusion sociale par excellence, il est parallèlement bien souvent le moteur d'inspiration des personnages principaux pour s'extirper de leur propre condition sociale. En bref, le fonctionnement interne y apparaît tant déplorable qu'il initie la volonté de s'extraire de chacune des petites filles, adolescentes ou jeunes femmes. Pour Pinçonat,

si d'une part [il] traduit l'isolement du corps étranger dans les marges de la ville américaine, [le *barrio*] constitue d'autre part un lieu communautaire où l'identité du groupe s'affirme dans le partage de valeurs communes ainsi que par un certain degré de solidarité ethnique⁷¹⁴.

Les représentations littéraires de ces quartiers participent, selon nous, au processus de transfert culturel. Nous passons de ce fait de la strate individuelle à la strate collective. En ce sens, l'aspect communautaire est illustré de façon plus complexe que ce qu'explique Pinçonat, la solidarité culturelle — voire ethnique — n'étant pas mise en récit. Bien au contraire, le *barrio*, avant toute autre chose, se compose de multiples communautés, dont celles d'origine hispano-américaine n'en sont qu'une partie. Le racisme s'y concentre de manière plus significative que dans d'autres lieux parce que les populations qui y vivent sont obligées de se côtoyer. Dans *The House on Mango*

⁷¹³ Crystal Pinçonat, « Hispaniques aux États-Unis : Écriture du *barrio* et de l'entre-deux ». Dans Jacqueline Sessa, *Figures de l'exclu. Actes du Colloque International de Littérature Comparée (2-3-4 mai)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Traversière », 1999, p. 227. Chez Pinçonat, les termes « latino-américain » et « américain » correspondent respectivement à « hispano-américain » et « étatsunien » dans notre recherche doctorale.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 229.

*Street*⁷¹⁵, nous observons cet élément dans la relation courte, mais probante, entre Esperanza et Cathy. Si le *barrio* possède une capacité importante de rétention des individus, ses frontières ne sont pas pour autant totalement closes. Ainsi, Cathy montre bien que, à chaque nouvelle vague d'immigration, ceux qui occupaient le quartier auparavant le quittent, puisqu'elle-même se trouve désormais dans cette situation : « You want a friend, she says. Okay, I'll be your friend. But only till next Tuesday. That's when we move away. Got to. Then as if she forgot I just moved in, she says the neighborhood is getting bad⁷¹⁶. » Par le biais de son déménagement, le personnage de Cathy, se présentant comme une descendante lointaine d'un immigrant français dont la famille serait rattachée à l'aristocratie, incarne les mouvements des communautés qui n'arrivent pas à vivre ensemble dans le ghetto. Les derniers à entrer dans le ghetto sont chaque fois de nouvelles cibles pour ceux qui fréquentaient déjà celui-ci. Par ailleurs, il semble que l'insistance de Cathy sur ces origines supposément françaises traduit dans un même temps l'héritage du racisme colonial européen :

Cathy's father will have to fly to France one day and find her great great distant grand cousin on her father's side and inherit the family house. [...] In the meantime they'll just have to move a little farther north from Mango Street, a little farther away every time people like us keep moving in⁷¹⁷.

De plus, nous ne pouvons omettre que la question économique se pose par l'entremise du rapport à la noblesse. Cela souligne notamment que le *barrio* se constitue en un réceptacle à pauvreté. Dès qu'ils bénéficient d'une situation financière plus avantageuse, les individus partent de ces quartiers. Le récit d'Esperanza joue donc avec les stéréotypes associés à l'appartenance ethnique ou culturelle tout autant que sur ceux reliés à la pauvreté économique, les explicitant par un discours ironique. La description du personnage nommé Earl en est une forme condensée. Le chapitre le concernant s'intitule « The Earl of Tennessee⁷¹⁸ ». La narration jongle ainsi avec la langue anglaise : s'ajoutant au fait qu'il évoque un prénom dans le texte littéraire, le terme « Earl » définit aussi un titre de noblesse dans la hiérarchie britannique. Or, l'homme décrit par Esperanza s'assimile au stéréotype du *redneck*, c'est-à-dire à un individu en provenance du sud des États-Unis portant le chapeau

⁷¹⁵ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, op. cit.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷¹⁷ *Idem.*

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 70.

typique des *cowboys* qui travaillent dans les fermes et écoutant de la musique *country/western* : « [Earl] learned his trade in the South, he says. He speaks with a Southern accent, smokes fat cigars and wears a felt hat — winter or summer, hot or cold, don't matter — a felt hat. [...] He gives the record away to us — all except the country and western⁷¹⁹. » Par conséquent, nous relevons que le rejet individuel de l'Autre qui caractérise les relations entre les protagonistes venant d'horizons culturels différents n'est que le symptôme d'un fonctionnement à plus large échelle. En effet, comme l'exprime la jeune narratrice, chaque quartier assure sa pérennité par l'image qu'il reflète de sa propre population majoritaire. Tout étranger au *barrio* participe de la sorte à perpétuer la marginalisation de ce dernier, dont la collusion entre stéréotypes et ségrégation raciale en est un mode de structuration : « Those who don't know any better come into our neighborhood scared. They think we're dangerous. They think we will attack them with shiny knives. They are stupid people who are lost and got here by mistake⁷²⁰. » L'œuvre de Cisneros témoigne donc non pas d'une solidarité ethnique, mais plutôt d'une appartenance au stéréotype de quartier. C'est un sentiment de sécurité qui se dégage du principe de *barrio* tout en façonnant l'extérieur de celui-ci comme des lieux hostiles, et ce, immuablement : « All brown all around, we are safe. But watch us drive into a neighborhood of another color and our knees go shakity-shake and our car windows get rolled up tight and our eyes look straight. Yeah. That is how it goes and goes⁷²¹. » Il s'agit d'une véritable compartimentalisation des espaces.

Les modifications liées aux migrations des populations de ces quartiers relégués aux périphéries des métropoles étatsuniennes possèdent une composante temporelle. Si nous ne la retrouvons pas chez Cisneros puisqu'il n'y a pas d'indices de temporalité référentielle, elle se distingue en revanche dans *Dreaming in Cuban*⁷²². Nous pouvons comprendre en suivant la datation par année que la venue de nouvelles populations s'effectue dans un court laps de temps. En 1972, le Brooklyn dépeint dans le roman se caractérise par la présence importante de la communauté juive, Lourdes Puentes se plaignant d'ailleurs à sa fille du traitement de Jésus dans la religion de ses compatriotes de quartier : « Our neighborhood was mostly Jewish then and my mother was always saying, "They

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁷²¹ *Idem.*

⁷²² Cristina García, *op. cit.*

killed Christ! They pushed in the crown of thorns!⁷²³ » En 1975, l'instance narrative précise que Brooklyn se transforme, entre autres parce que les communautés culturelles et ethniques se substituent les unes aux autres avec les années : « The last of the Jews have moved out of the neighborhood. Only the Kellners are left. The others are on Long Island or in Westchester or Florida, depending on their ages and their bank accounts⁷²⁴. » Nous notons l'association du stéréotype de l'argent à celui de la judéité, qui rappelle non seulement l'hétérogénéité des quartiers composés à majorité de classes sociales pauvres, mais aussi qu'un être marginalisé peut en marginaliser d'autres. Le racisme n'appartient pas ici à la classe sociale dominante. D'après Lourdes, le départ des Juifs de son quartier signale l'arrivée de bien pire. En soi, à l'instar du roman de Cisneros, le lecteur assiste tout au long du récit à la formation du *barrio*, au moment où les populations d'origine hispano-américaine deviennent les plus nombreuses. Il semble ainsi évident qu'il n'existe aucune solidarité ethnique dans les rapports qu'entretient la mère de Pilar avec les habitants du quartier, même quand ceux-ci parlent espagnol. Il n'y a pas d'uniformisation de groupes dits *Hispanics* ou *Latinos* :

Black faces, Puerto Rican faces. Once in a while a stray Irish or Italian face looking scared. Lourdes prefers to confront reality — the brownstones converted to tenements in a matter of months, the garbage in the streets, the jaundice-eyed men staring vacantly from the stoops⁷²⁵.

Alors que les Puente témoignent de la venue des Portoricains dans Brooklyn comme d'une désaffection du *barrio* en devenir, Esmeralda raconte plutôt, de son point de vue, son déménagement de Porto Rico aux États-Unis continentaux. De sa perspective, l'exclusion des Portoricains est perpétrée par les communautés déjà présentes dans les quartiers pauvres. La détérioration de ces derniers pré-existe à l'afflux plus important d'insulaire portoricains à New York. D'après son expérience des premiers jours, la diversité, même si elle ne cohabite pas forcément en paix, caractérise le fonctionnement du *barrio* : « In Puerto Rico the only foreigners I'd been aware of were *Americanos*. In two days in Brooklyn I had already encountered Jewish people, and now Italians⁷²⁶. » Au regard de l'extrait précédent, nous observons aussi que le concept

⁷²³ *Ibid.*, p. 58.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁷²⁵ *Idem.*

⁷²⁶ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 225.

d'étranger qu'Esmeralda connaissait jusqu'à son arrivée à Brooklyn subit des modifications majeures. L'Autre, ce n'est plus l'Étatsunien colonisateur. De plus, la figure de celui-ci ne se restreint pas à celle du *gringo* blanc qui possède de l'argent. Bien au contraire, la narratrice découvre toute la complexité de l'histoire des États-Unis à travers ses rencontres des multiples communautés :

There was another group of people Mami had pointed out to me. *Morenos*. But they weren't foreigners, because they were American. They were black, but they didn't look like Puerto Rican *negros*. They dressed like *Americanos* but walked with a jaunty hop that made them look as if they were dancing down the street, only their hips were not as loose as Puerto Rican men's were⁷²⁷. »

Nous soulignons ici, d'une manière qui diffère de celle observée dans le roman de García par le biais des dissemblances entre les Cubains et les Portoricains, l'hétérogénéité de groupes d'apparence similaire sur le plan tant culturel qu'ethnique. Esmeralda rend compte parallèlement du traitement marginalisant réservé à la communauté portoricaine. Par l'entremise de sa mère, la narratrice est initiée au rejet d'autrui : « On Graham Avenue there were special restaurants where Mami said Jewish people ate. [...] We didn't go into the delis because, Mami said, they didn't like Puerto Ricans in there⁷²⁸. » De ce constat originel, Esmeralda se questionne sur les autres relations qu'entretient la communauté portoricaine, notamment avec les Italiens. Les réponses de la mère laissent entrevoir des possibles affinités grâce au partage de la religion catholique : « “Do Italians like Puerto Ricans?” I asked [...]. “They're more like us than Jewish people are,” she said, which wasn't an answer⁷²⁹. » Le comble de l'incompréhension pour la jeune narratrice se situe dans les accointances impossibles entre les communautés étatsunienne noire et portoricaine. Esmeralda illustre l'incongruité du principe de solidarité culturelle, voire ethnique, que pointe Pinçonat. Le texte montre plutôt les problématiques de hiérarchisation sociale qui sous-tendent la structure de ces quartiers : « According to Mami, they too lived in their own neighborhoods, frequented their own restaurants, and didn't like Puerto Ricans. [...] I would have thought *morenos* would like us, since so many of us looked like them. “They think we're taking their jobs.⁷³⁰” » Pour la narratrice, c'est la première fois que des enjeux sociétaux sont associés à des questions ethniques. Tel

⁷²⁷ *Idem.*

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 224.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 225.

⁷³⁰ *Idem.*

qu'expliqué par Esmeralda, la différenciation des couleurs de peau dans les familles portoricaines ne relève pas de l'extraordinaire. Nous l'avons déjà montré : Negi elle-même subit les contrecoups de cette distinction au sein de son propre environnement familial sans que cela n'ait de conséquences sociales : « [...] Since in Puerto Rico, all of the people I'd ever met were either black or had a black relative somewhere in their family⁷³¹. » Ainsi, la marginalisation à petite échelle qui résulte du fonctionnement intrafamilial se confronte à celle culturelle de la ségrégation raciale façonnant l'Histoire des États-Unis. Les dissensions persistant dans les *barrios* dépeints littérairement exposent les individus de ces derniers aux violences racistes du système sociétal.

Dans *Geographies of Home*⁷³², la narration dévoile de façon homologue l'opposition qui persiste entre les communautés étatsuniennes noires habitant originellement ces ghettos et les nouveaux groupes d'immigrants dont certains ont eux aussi la couleur de peau noire : « [...] Merengue and hip-hop blasting from music stores competing for attention⁷³³. » À travers la compétition économique qui se joue — dans l'extrait précédent — par l'entremise des magasins de musique, nous pouvons observer parallèlement les dissensions culturelles façonnant ces quartiers ghettoisés. En ce sens, l'exclusion se présentant comme l'essence même de l'existence de ceux-ci se répercute dans les relations que (dé)tissent les diverses communautés qui y vivent. Les destinées individuelles semblent être dénuées de sens et, surtout, d'importance autant pour les habitants, qui ont leurs propres problèmes, que pour les instances gouvernementales.

Quand le compagnon de danse de Marin — dans le roman de Cisneros — meurt percuté par une voiture en délit de fuite, la narration reprend indirectement les propos dégradants du personnel soignant de l'hôpital : « Just another *brazier* who didn't speak English. Just another *wetback*. You know the kind. The ones who always look ashamed⁷³⁴. » L'utilisation à répétition de termes insultants comme *brazier*, tiré du mot *bracero* en espagnol désignant un travailleur journalier — surtout dans les fermes —, ou encore *wetback*, en référence aux personnes en situation illégale qui ont traversé à la nage le Rio Grande — la rivière séparant les États-Unis du Mexique — don le pendant espagnol *espaldas mojadas* définit originellement les Mexicains qui travaillent dans les

⁷³¹ *Idem.*

⁷³² Loida Maritza Pérez, *op. cit.*

⁷³³ *Ibid.*, p. 103.

⁷³⁴ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street, op. cit.*, p. 66.

champs étatsuniens, illustre le mépris que ce type de population, immigrante, inspire. En ce sens, il s'agit de minimiser la mort de cet individu qui, aux yeux ironiques de la narratrice, n'entraînera aucune différence dans le fonctionnement de la société, tant ce genre de population est présente sur le territoire. Nous pouvons presque y souligner un soulagement. En dévoilant ainsi les propos des personnels de l'hôpital, la narration souligne le caractère systémique du racisme aux États-Unis. L'optique discursive semble donc à la fois de dénoncer celui-ci, à la fois d'offrir une tribune mémorielle à cet homme qui — à travers son individualité — incarne la situation de nombreux autres immigrants : « His name was Geraldo. And his home is in another country. The ones he left behind are far away, will wonder, shrug, remember. Geraldo — he went north... we never heard from him again⁷³⁵. » Il a donc au moins un prénom, un visage symbolique.

L'ambiance sociétale de violence, tant psychologique que physique, qui transparait de la structure du *barrio* est accompagnée de descriptions spatiales la favorisant. Dans l'œuvre de Cisneros, c'est la maison rouge d'Esperanza qui, au début du roman, donne le ton à l'atmosphère du récit de la narratrice laquelle détaille son nouveau logement comme un endroit détérioré :

It's small and red with tight steps in front and windows so small you'd think they were holding their breath. Bricks are crumbling in places, and the front door is so swollen you have to push hard to get in. There is no front yard, only four little elms the city planted by the curb. Out back is a small garage for the car we don't own yet and a small yard that looks smaller between the two buildings on either side. There are stairs in our house, but they're ordinary hallway stairs, and the house has only one washroom⁷³⁶.

Le mécanisme narratif qui correspond à donner un aperçu de la géographie des quartiers étatsuniens où déménagent, voire immigrer, les multiples protagonistes dès leurs premiers contacts revient dans toutes les œuvres du corpus à l'étude. La crasse, la saleté et la noirceur — voire le délabrement dans l'exemple précédent — exposent la misère financière des familles représentées au sein des textes. Par ailleurs, les descriptions spatiales qu'offre la narration laissent parfois sous-entendre que les personnages principaux connaissent la destinée qui leur est réservée dans ces quartiers abandonnés. Ce paradigme associant les classes populaires pauvres issues de l'immigration à l'environnement new-yorkais lors de leurs premiers moments en sol étatsunien se retrouve dans

⁷³⁵ *Idem.*

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 4.

d'autres œuvres de la littérature des États-Unis. C'est le cas du roman de John Dos Passos, *Manhattan Transfer*⁷³⁷, lequel relate l'arrivée par bateau d'immigrants au début du XX^{ème} siècle — notamment des Siciliens, des Irlandais et des Juifs européens — à New York. Il est possible d'observer la description de l'hostilité urbaine par le biais de la malpropreté : « Streak of water crusted with splinters, groceryboxes, orangepeel, cabbageleaves, narrowing, narrowing between the boat and the dock⁷³⁸. » Nous pouvons souligner, dans un même temps, la représentation des bas-fonds de la ville à travers celle des usines, du port, durant un crépuscule automnal, par lesquels entrent les nouveaux arrivants quand ils atteignent les États-Unis :

They came out on deck into a dazzling September afternoon. The water was greenindigo. A steady wind kept sweeping coils of brown smoke and blobs of whitecotton steam off the high enormous blueindigo arch of sky. Against a sootsmudged horizon, tangled with barges, steamers, chimneys of powerplants, covered wharves, bridges, lower New York was a pink and white tapering pyramid cut slenderly out of cardboard⁷³⁹.

La fin du déplacement, donc, est un élément central de la mise en récit des histoires de migration, surtout les contacts originels des protagonistes en sol étatsunien. Nous le constatons chez Esmeralda après son atterrissage de l'avion en provenance de Porto Rico. En décrivant ses moments initiaux dans New York, elle pressent que la froideur des lieux suggère la position sociale qu'elle occupera au sein des États-Unis continentaux : « I didn't expect the streets of New York to be paved with gold, but I did expect them to be bright and cheerful, clean, lively. Instead, they were dark and forbidding, empty, hard⁷⁴⁰. » Pourtant, la narratrice débute son récit en racontant ce qu'était sa première maison à Porto Rico. La différence de confort marque la lecture : « We came to Macún [...] to a rectangle of rippled metal sheets on stilts hovering in the middle of a circle of red dirt. Our home was a giant version of the lard cans used to haul water from the public fountain. Its windows and doors were also metal [...]»⁷⁴¹. » Malgré toute la vétusté matérielle qui a défini l'existence d'Esmeralda à Porto Rico, la société étatsunienne ne semble pas accueillante. A *contrario*, elle paraît hostile, à l'instar de la réputation d'envahisseuse qui la caractérise déjà en sol

⁷³⁷ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, New York, Harper & Brothers, 1925, en ligne, <https://gutenberg.org/cache/epub/71853/pg71853-images.html>, consulté le 22 avril 2024.

⁷³⁸ *Idem.*

⁷³⁹ *Idem.*

⁷⁴⁰ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 217.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 7.

insulaire. Le premier appartement de la narratrice situé à Brooklyn s'assimile néanmoins au lieu le plus moderne que connaisse la mère d'Esmeralda ainsi que sa progéniture :

Our apartment, on the second floor, was the fanciest place I'd ever lived in. The stairs coming up from Tata's room on the first floor were marble, with a landing in between, and a colored glass window with bunches of grapes and twirling vines. The door to our apartment was carved with more bunches of grapes and leaves⁷⁴².

L'aperçu de l'intérieur ne se présente que comme un leurre. En effet, outre le fait que l'ambiance familiale est teintée de violences tant psychologiques que physiques — entre autres la surconsommation d'alcool de la grand-mère —, l'appartement joue le rôle d'une forme de prison protégeant les occupants avant tout : « There was nothing to do, nowhere to go, no one to talk to. The apartment was stifling. Inside the closed rooms, the air was still. Not even dust motes in the sunlight⁷⁴³. » Les sentiments originels qui traversent la narratrice, notamment l'angoisse du dehors, donnent une impression de destinée se déroulant comme une impasse, et ce, parce qu'ils coïncident avec les descriptions spatiales de l'emprisonnement : « The windows and door were locked, and Mami had warned the night before that I was not to leave the apartment without telling her. There was no place to go anyway. I had no idea where I was, only that it was very far away from where I'd been⁷⁴⁴. » Perdue, Esmeralda s'accoutume au peu que représente son nouvel appartement, c'est-à-dire un endroit familier. L'espace domiciliaire protège de l'action extérieure, le bruit constant de la ville rappelant quand même les dangers qui rôdent dans le quartier : « Outside the windows, a steady roar was interrupted by sharp sirens or the insistent crash and clang of garbage cans, the whining motors of cars, and the faint sound of babies crying⁷⁴⁵. » Brooklyn se décline en synonyme d'une incarcération permanente, l'appartement encerclé par les violences de la rue : « After we came to Brooklyn, all our time was spent indoors. We lived cooped up because our neighborhood was filled with “*gente mala*,” bad people⁷⁴⁶. » Il y a là pour Esmeralda un contraste majeur d'avec son village insulaire, paisible et tranquille. Le récit souligne toutes les difficultés d'insertion qui adviennent dans un environnement dont le quotidien s'inscrit dans une perpétuation de multiples violences : « Every day there were murders, rapes, muggings, knifings, and shootings. In Puerto

⁷⁴² *Ibid.*, p. 221.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 222.

⁷⁴⁴ *Idem.*

⁷⁴⁵ *Idem.*

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 252.

Rico the crimes had always happened somewhere else, in cities far from Macún. But in Brooklyn bad things happened on our block⁷⁴⁷. » En soi, les lieux publics paraissent à l'abandon, concordant avec le portrait sociétal que fait la protagoniste :

Here, too, battered trash cans were chained to a black lamppost, only these were filled with garbage, some of which had spilled out and lay scattered in puddles of pulpy hash. The door to the building was painted black, and there was a hole where the knob should have been⁷⁴⁸.

Le texte de Pérez décrit un Brooklyn similaire d'un point de vue encore différent, celui d'une famille immigrante dominicaine. La narration pointe l'aspect industriel qui ressort du *barrio*, soit le travail d'usine harassant pour les habitants : « [...], But [Marina's] view of the river was soon obstructed by the factories lining its edge. Already their lights were on. Through their windows she saw women and children busily at work⁷⁴⁹. » De manière générale, la trame narrative du roman de Pérez signale des violences dans chaque versant du monde de la migration, entre autres au sein de l'environnement familial. La description du *barrio* n'y échappe pas, dénonçant clairement toutes les illégalités perpétrées contre les populations des quartiers ghettoïsés : « In that part of Brooklyn, where immigrants eked out a sort of life and employers sought cheap labor, the existence of underage workers was quite common⁷⁵⁰. » Le quartier symbolise la pauvreté dans tous les sens du terme. Se procurer du matériel, de la nourriture ou tout autre chose relève d'une violence puisqu'elle confronte l'individu du *barrio* à sa propre condition : « Not in this neighborhood the luxury of shopping as a leisurely activity. Fear of not finding what was needed at affordable prices hurried people into stores and kept fingers rifling through merchandise⁷⁵¹. » Chez Pérez, cette situation est dépeinte comme une souffrance tandis que, dans l'œuvre de Santiago, la scène de *la marketa* suggère plutôt un apprentissage supervisé par la mère. Les tensions liées au manque financier sont transposées pour évoquer un jeu entre les vendeurs et les acheteurs : « It was a game : the vendors wanting more money than Mami was willing to spend, but both of them knowing that eventually, she would part with her dollars and they would get them. [...] I had spent my entire

⁷⁴⁷ *Idem.*

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 218.

⁷⁴⁹ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁵⁰ *Idem.*

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 103.

first day in New York hunting for bargains⁷⁵². » Cette distinction entre les deux romans met en évidence le résultat que peut donner un récit narré par une jeune adolescente à la première personne du singulier versus celui d'une jeune femme de dix-neuf ans à travers une narration polyphonique. La réalité des événements paraît plus crue, sans édulcoration.

Dans une perspective dissemblable, la situation des García de la Torre se focalise plutôt sur le changement de classe sociale qui les caractérise. En effet, en République dominicaine, ils appartiennent à une des familles les plus importantes du pays. Ils héritent directement de l'aisance financière, culturelle, voire génétique, des colonisateurs espagnols, ce qu'ils ne se privent pas d'afficher : « [...] When he gives you the test of whether or not you inherited the blood of the Conquistadores, [...]. Then he [...] laughs a great big Conquistador laugh that comes all the way from the green, motherland hills of Spain⁷⁵³. » Nous avons souligné dans les chapitres précédents à quel point les parents de la Torre accordent une part majeure au fait d'avoir une couleur de peau pâle, ce qui correspond à leur idée d'ascendance colonisatrice. Aux États-Unis, la famille accuse des discriminations qu'elle a elle-même fait subir en République dominicaine. Elle perd à la fois sa fortune, à la fois le statut qui en découle : « Papi had not been able to get an American doctor's license — some hitch about his foreign education — and the money was running out⁷⁵⁴. » Par conséquent, quand elles prennent possession de la narration, les quatre sœurs relatent une existence étatsunienne qui leur semble dénuée de l'excellence qu'elles ont connue jusqu'à présent. Le rejet qu'elles expriment suggère un choc social plus qu'une pauvreté économique :

We didn't feel we had the best the United States had to offer. We had only second-hand stuff, rental houses in one redneck Catholic neighborhood after another, clothes at Round Robin, a black and white TV afflicted with wavy lines. Cooped up in those little suburban houses, the rules were as strict as for Island girls, but there was no island to make up the difference⁷⁵⁵.

Nous observons donc que la structure des quartiers, dont certains s'assimilent à des *barrios*, ne favorise pas une quelconque insertion, mais provoque, *a contrario*, un phénomène inverse d'exclusion. Le Brooklyn dépeint sous plusieurs angles pointe dans tous les cas différents pans du

⁷⁵² Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, op. cit., p. 223.

⁷⁵³ Julia Álvarez, op. cit., p. 197.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 107.

fonctionnement en ghettos de ces lieux de vie. D'après nos recherches, ni l'appartenance culturelle, ni l'affiliation à une classe sociale, ni la relation à une quelconque ethnicité ne préviennent les individus, et en l'occurrence les protagonistes du corpus à l'étude, du principe de marginalisation géographique.

À part des descriptions spatiales, l'ambiance météorologique représentée dans les romans de Santiago et de Pérez laissent entrevoir les difficultés sociales qui ont cours dans les *barrios*, soit Brooklyn précisément. Le récit d'Esmeralda à New York débute de la sorte : « It was raining in Brooklyn. Mist hung over the airport so that all I saw as we landed were fuzzy white and blue lights on the runway and at the terminal⁷⁵⁶. » Dans un ordre d'idée similaire, le roman de Pérez, lui, commence ainsi :

[...] She stepped out into the cold and under the grey and low-slung sky. That sky's color was one of the reasons she was leaving. Its relentlessness put her on edge. [...] She had not anticipated that, when not collapsing with rain or snow, the sky would nevertheless remain the same threatening shade⁷⁵⁷.

Les deux exemples participent à construire l'environnement de rejet dont il est question tout au long des multiples histoires relatées par les personnages à travers l'ambiance météorologique.

Nous observons, de la sorte, que les œuvres littéraires étudiées dans le cadre de ce corpus explicitent des relations établies entre un début d'insertion difficile et des espaces géographiques peu attrayants. Nous constatons deux éléments caractéristiques appliqués à ces derniers qui participent à créer une phase d'insertion originelle correspondant à un autre rejet, celui initié par la société d'accueil et non plus par les protagonistes elles-mêmes. Le premier consiste en l'urbanisation des personnages féminins principaux lesquels finissent tous par habiter dans différentes grandes villes étatsuniennes au sein de quartiers qu'ils décrivent comme des ghettos. Brooklyn revient notamment dans les œuvres de García, de Santiago et de Pérez. Le deuxième se déploie par la vétusté des environnements d'accueil dépeints, littéralement un changement de classe sociale pour les sœurs García et la famille Puente. Nous devons donc analyser désormais

⁷⁵⁶ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁵⁷ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 1.

comment se construit, par l'entremise de ces contacts initiaux avec la culture du système donateur, les relations sociales avec les individus composant celui-ci.

5.1.2 Une réaction de désinsertion culturelle

D'après Amanda Ellen Gerke et Luisa María González Rodríguez, les lieux à la marge provoquent de nombreuses tensions à divers niveaux : « The marginal space is not often seen in a positive light, and rightfully so. Marginalized spaces are tumultuous, contentious, and unsavory, often delineated by political, geographical, or simply imagined borders⁷⁵⁸. » Nous allons ainsi examiner la façon dont se poursuit l'étape de l'insertion au sein des cinq romans à l'étude sous un autre angle, celui du rapport à l'Autre ou plutôt comment les protagonistes deviennent la figure de l'Autre, alors même que les espaces investis participent déjà à exclure ces dernières selon la communauté culturelle à laquelle elles sont identifiées.

Puisque les types d'héroïnes illustrées relèvent de l'enfance, de l'adolescence ou de la vie adulte précoce, il semble que les premières relations façonnées avec des individus issus du système receveur se tissent avant tout au cœur des institutions éducatives. L'école, de sa forme primaire à l'université, s'incarne comme le lieu des liens sociaux originaux avec la société d'accueil, notamment parce que les personnages féminins principaux la fréquentent quotidiennement. L'exclusion perpétrée par les quartiers représentés contamine les interactions relationnelles. Dans *The House on Mango Street*⁷⁵⁹, les défauts de prononciation du prénom d'Esperanza soulignent une mauvaise volonté de la part des interlocuteurs de la petite fille : « At school they say my name funny as if the syllables were made out of tin and hurt the roof of your mouth⁷⁶⁰. » L'école semble bondée d'humiliations. C'est la rencontre drastique des classes sociales, le quartier n'étant que le décor de fond des inégalités. La narratrice du texte de Cisneros l'expérimente l'unique fois où elle dîne à la cantine, son repas reflétant la pauvreté économique dans laquelle elle vit : « And the following morning I get to go to school with my mother's letter and a rice sandwich because we don't have lunch meat⁷⁶¹. » La situation d'Esperanza correspond à la description géographique du

⁷⁵⁸ Amanda Ellen Gerke et Luisa María González Rodríguez, « Introduction. Revisiting Latinidad in the 21st Century », dans Amanda Ellen Gerke et Luisa María González Rodríguez (dir.), *Latinidad at the Crossroads. Insights into Latinx Identity in the Twenty-First Century*, Leiden/ Boston, Brill/ Rodopi, 2021, p. 13.

⁷⁵⁹ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, op. cit.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

quartier, insinuant qu'il y ait une plus grande probabilité que, au sein d'une école située dans un *barrio*, il existe une cohabitation d'individus ayant des statuts économiques en fonction de la communauté culturelle de laquelle ils sont issus.

Dans l'œuvre d'Álvarez, les sœurs García ayant régressé dans l'échelle sociale à leur arrivée aux États-Unis, l'isolement culturel vécu par la sororité est d'autant plus important d'après le genre d'école que Carla, Sandra, Yolanda et Sofia fréquentent :

We ended up at school with the cream of the American crop, the Hoover girl and the Hanes twins and the Scott girls and the Reese kid who got incredible care packages once a week. [...] Anyhow, we met the right kind of Americans all right, but they didn't exactly mix with us⁷⁶².

Si nous avons déjà montré que le ghetto — malgré sa composition hétérogène — perpétue l'exclusion entre les communautés qui l'investissent, la marginalisation des immigrants ou de leurs descendants s'exprime encore plus fortement dans les classes sociales supérieures. Par conséquent, les quatre sœurs subissent vigoureusement les contrecoups des stéréotypes entourant les immigrants issus de familles fortunées : « García de la Torre didn't mean a thing to them, but those brand-named beauties simply assumed that, like all third world foreign students in boarding schools, we were filthy rich and related to some dictator or other⁷⁶³. » Les sentiments de rejet narrés ne caractérisent pas seulement les premiers temps de la famille García en sol étatsunien. Bien au contraire, Yolanda explique qu'ils se poursuivent tout au long de son cheminement scolaire jusqu'à ses années de *college*. De plus, elle précise que non seulement les étudiants participent à la considérer comme une Autre, mais que cela se produit aussi de la part du corps enseignant :

[The professor] called roll, acknowledging most of the other students with nicknames and jokes and remarks, stumbling over my name and smiling falsely at me, a smile I had identified as one flashed on "foreign students" to show them the natives were friendly. I felt profoundly out of place⁷⁶⁴.

Le lieu d'éducation, peu importe sa forme, est contaminé par la marginalisation ayant cours en dehors de ses limites. Dans les moindres détails, nous observons des réflexions ou des gestes qui

⁷⁶² Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁶³ *Idem.*

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 88.

rappellent aux protagonistes qu'elles n'appartiennent pas à la société étatsunienne. Leurs différences culturelles sont, en quelque sorte, ridiculisées. Yolanda en donne un exemple par l'entremise de son crayon reçu en cadeau des mains de sa mère : « [...] A box of pencils “my color”, red, and inscribed with my so-called name in gold letters : *Jolinda*. (My mother had tried for my own name Yolanda, but the company had substituted the Americanized, southernized *Jolinda*.⁷⁶⁵) » La transformation de Yolanda en Jolinda contribue à nier l'individualité de la jeune femme comme si la première graphie ne pouvait exister.

Carla témoigne, elle, des insultes qu'elle essuie à l'école, correspondant en tous points à celles qu'elle entend à l'extérieur de son établissement scolaire : « Every day on the playground and in the halls of her new school, a gang of boys chased after her, calling her names, some of which she had heard before from the old lady neighbor in the apartment they had rented in the city⁷⁶⁶. » Les sœurs García entrent en contact avec des termes désobligeants comme *spic*, qui est une moquerie de la prononciation des locuteurs hispanophones du mot anglais *speak*. Ajoutons à cela les injonctions à retourner dans leur pays d'origine. Carla, victime de harcèlement scolaire, subit cet opprobre quotidiennement : « Out of sight of the nuns, the boys pelted Carla with stones, aiming them at her feet so there would be no bruises. “Go back to where you came from, you dirty spic!⁷⁶⁷” » L'aspect polyphonique du roman d'Álvarez permet au lecteur d'assister à des versions multiples de cette expérience du rejet qui passe par l'insulte raciste. Ainsi, c'est dans un chapitre consacré à Sandi que nous avons accès à la scène que se rappelle Carla au moment où elle est traitée de *spic*. Leur voisine de l'époque utilise les mêmes mots que les garçons qui harcèlent Carla : « One day soon after they had moved in, La Bruja had stopped her mother and the girls in the lobby and spat out that ugly word the kids at school sometimes used : “Spics! Go back to where you came from!⁷⁶⁸” » La condition d'immigrant paraît honteuse pour les quatre sœurs. L'école favorise la ségrégation de ce type de population, plus encore dans les classes sociales privilégiées. En plus de leur statut d'étrangère, les filles García souffrent de leur condition économique qui périclité avec les années aux États-Unis : « Carla sometimes imagined herself being driven to school in a flashy red car the boys would admire. Except there was no one *to* drive her. Her immigrant father with

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁶⁷ *Idem.*

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 171.

his thick mustache and accent and three-piece suit would only bring her more ridicule⁷⁶⁹. » Dans l'extrait précédent, nous soulignons que Carla ressent beaucoup plus de gêne à s'afficher en présence de son père, érigé en stéréotype de l'homme d'origine hispano-américaine, que de montrer des signes de pauvreté économique aux yeux de ses camarades d'école. Si elle prend racine au sein des divers établissements scolaires fréquentés par la sororité, la marginalisation s'étend dans d'autres secteurs de l'existence de la famille : « The Garcías should be evicted. Their food smelled. They spoke too loudly and not in English. The kids sounded like a herd of wild burros⁷⁷⁰. » La figure de l'Autre ne les quitte pas. Le roman d'Álvarez illustre un renversement des apprentissages originaux effectués dans l'environnement familial, à savoir la supériorité culturelle des ascendants européens. Les García sont désormais les cibles de celle-ci qu'ils chérissaient tant en République dominicaine. Par conséquent, l'exclusion semble plutôt dichotomique entre les groupes d'individus de type anglosaxon versus toutes les autres communautés qui sont associées au principe de l'étranger.

A contrario, le texte de Santiago définit une hiérarchisation complexe, l'école permettant de la décortiquer de façon précise. En haut de la pyramide sociale se trouvent les mêmes Étatsuniens d'ascendance anglosaxonne représentés dans les aventures des quatre sœurs García : « Girls and boys who wore matching cardigans walked down the halls hand in hand, sometimes stopping behind lockers to kiss and fondle each other. They were *Americanos* and belonged in the homerooms in the low numbers⁷⁷¹. » Ensuite viennent les Italiens, les Noirs étatsuniens et les Portoricains; tous déploient de la haine les uns envers les autres. Les multiples endroits au sein de l'établissement scolaire jouent le rôle de champ de bataille : « Those bold girls with hair and makeup and short skirts, I soon found out, were Italian. The Italians all sat together on one side of the cafeteria, the blacks on another. The two groups hated each other more than they hated Puerto Ricans⁷⁷². » La détestation décrite dans l'œuvre prend forme à travers des affrontements physiques entre les différents groupes communautarisés, conflits qui se prolongent à l'extérieur de l'enceinte éducative.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁷¹ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 229.

⁷⁷² *Idem.*

Par ailleurs, la narratrice souligne le sous-morcellement géographique des ghettos en autant de mini-quartiers qu'il existe de communautés : « At least once a week there was a fight between an Italian and a *moreno*, [...], a no-man's-land that divided their neighborhoods and kept them apart on weekends⁷⁷³. » Les tensions représentées forcent la jeune protagoniste à s'isoler afin d'éviter de se retrouver impliquée dans des altercations. C'est donc son unique solution pour mettre un terme au cercle vicieux des violences : « I stayed away from both groups, afraid that if I befriended an Italian, I'd get beat up by a *morena*, or vice versa⁷⁷⁴. » Mise à l'écart de ces trois clans, Esmeralda se tourne vers le groupe d'étudiants portoricains. Or, l'œuvre de Santiago porte toute une réflexion sur l'hétérogénéité de l'identité des individus en provenance de Porto Rico ou se réclamant de cette dernière par leur naissance en sol étatsunien continental. La narratrice rend compte des dissensions entre ces deux situations identitaires : « There were two kinds of Puerto Ricans in school : the newly arrived, like myself, and the ones born in Brooklyn of Puerto Rican parents. The two types didn't mix⁷⁷⁵. » La scission exposée par Esmeralda permet de comprendre que, pour les uns à l'instar des *Chicanos*, la terre de leurs ancêtres relève du souvenir, des vacances, tandis que, pour les autres, il s'agit d'un déchirement migratoire. Nous nous demandons alors quelle est l'utilité pour les premiers de se considérer Portoricains sachant le rapport peu probant qu'ils entretiennent à l'île de leurs aïeules et, surtout, le traitement marginalisant qu'ils reçoivent dans leur quartier natal :

The Brooklyn Puerto Ricans spoke English, and often no Spanish at all. To them, Puerto Rico was the place where their grandparents lived, a place they visited on school and summer vacations, a place which they complained was backward and mosquito-ridden⁷⁷⁶.

Parmi les insulaires auxquels appartient la narratrice, deux sous-catégories sont identifiées dans le récit : ceux qui désirent rentrer chez eux et ceux qui tentent de s'adapter à leur nouvelle vie. La narration montre la complexification de la structure de la diaspora portoricaine : « Those of us for whom Puerto Rico was still a recent memory were also split into two groups : the ones who longed for the island and the ones who wanted to forget it as soon as possible⁷⁷⁷. » Il n'y a ainsi rien de

⁷⁷³ *Idem.*

⁷⁷⁴ *Idem.*

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 230.

⁷⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷⁷ *Idem.*

moins unifiée, et unifiant, que l'idée d'une portoricanéité. Le texte littéraire suggère une infinité de marges qui produit de nombreuses liminarités dont Esmeralda en fait partie : « I didn't feel comfortable with the newly arrived Puerto Ricans who stuck together in suspicious little groups, criticizing everyone, afraid of everything. And I was not accepted by the Brooklyn Puerto Ricans, who held the secret of coolness⁷⁷⁸. » La narration fait converger les statuts liminaires tant sur le plan individuel que sur celui collectif.

De ce fait, alors qu'elle souligne son identité ambivalente, la narratrice prolonge la réflexion sur la répartition communautaire qui structure l'école. Nous observons ainsi que les Portoricains nés à Brooklyn se situent dans la liminarité culturelle des autres groupes : « They walked the halls between the Italians and the *morenos*, neither one nor the other, but looking and acting like a combination of both, depending on the texture of their hair, the shade of their skin, their makeup, and the way they walked down the hall⁷⁷⁹. » Cette description rappelle notamment les *buffer zones* décrites par Gonzalez à propos de la répartition géographique de la diaspora portoricaine. De ce fait, le roman de Santiago illustre les tensions historiques qui existent entre les Portoricains insulaires et continentaux, divergences que nous retrouvons dans le fonctionnement même du champ de la littérature produite par des écrivains de Porto Rico ou de ceux qui s'identifient de la sorte en étant né en sol étatsunien. En effet, jusque dans les années 1980, une distinction claire règne entre la production littéraire en espagnol conçue par les écrivains insulaires et celle en anglais écrite par la diaspora continentale. La première incarne une certaine résistance au colonisateur tandis que la deuxième s'inscrit plutôt comme faisant partie du processus d'assimilation de la culture étatsunienne. Marisel C. Moreno explique que les œuvres portoricaines de langue anglaise sont déconsidérées, contrairement à celles publiées en espagnol : « [...] Only works in Spanish are recognized as “high” literature, whereas works written in English or Spanglish — often viewed as culturally contaminated — are typically dismissed or minimized as “low” culture by the literary establishment⁷⁸⁰. » En soi, l'espagnol est profondément lié à l'identité portoricaine, et ce, dès le début du XX^{ème} siècle en réponse aux mécanismes de colonisation des États-Unis.

⁷⁷⁸ *Idem.*

⁷⁷⁹ *Idem.*

⁷⁸⁰ Marisel C. Moreno, *Family Matters. Puerto Rican Women Authors on the Island and the Mainland*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2012, p. 48.

C'est l'invention du principe de *la gran familia*, représentation discursive qui a pour objectif d'unir les Portoricains en une culture commune, reprise dans des œuvres littéraires de la décennie 1930 qui perdure pendant longtemps : « For decades to come, the Puerto Rican family would remain a pivotal discourse permeating multiple facets of Puerto Rican life, including literature, visual arts, and politics⁷⁸¹. » Il s'agit d'imaginer l'histoire de Porto Rico de façon homogène, omettant les considérations de classes sociales et de genre qui la rendent diversifiée. Par conséquent, tel que souligné par Moreno, « the exclusion of diaspora literature, mainly written in English or a combination of Spanish and English, is a product of the strong association that exists between language, literature, and nation⁷⁸² ». La diaspora est, de ce fait, réduite à la thématique du déplacement laquelle se retrouve au cœur des récits littéraires : « U.S. Puerto Rican literature has been traditionally defined, constituted and bounded by the literary production of Puerto Rican writers in the diaspora, a corpus that was based on a linear paradigm of migration from the island to the mainland⁷⁸³. » Dans le cas de *When I Was Puerto Rican*⁷⁸⁴, nous avons montré que la migration vers les États-Unis continentaux se déploie comme une des formes possibles du déplacement. Le texte illustre des problématiques plus complexes, notamment en considérant les déménagements intra-insulaires qui — bien avant celui qui amène Esmeralda à quitter définitivement Porto Rico — façonnent déjà le caractère liminaire de la protagoniste. Tout au long du récit, nous ne constatons jamais d'uniformisation de la culture portoricaine; bien au contraire, le néocolonialisme⁷⁸⁵ étatsunien produit de nombreuses dissensions en territoire tant insulaire que continental. Finalement, dans les deux situations, les habitants de Porto Rico restent profondément étrangers à la nation qui est la leur. Parallèlement, l'œuvre de Santiago souligne aussi la place extraordinaire, au sens qui sort de l'ordinaire, qu'ils possèdent dans la société étatsunienne par rapport à d'autres communautés. Par exemple, quand elle est sollicitée par sa mère pour l'accompagner au bureau du bien-être social afin de traduire les demandes de celle-ci, Esmeralda se rend compte des avantages, même minimes, qu'ont les Portoricains grâce à leur nationalité.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 48.

⁷⁸³ Frances R. Aparicio, « Writing Migrations : The Place(s) of U.S. Puerto Rican Literature », dans Deborah L. Madsen, *Beyond the Borders. American Literature and Post-Colonial Theory*, Londres, Pluto Press, 2003, p. 151.

⁷⁸⁴ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*

⁷⁸⁵ Philippe Ardant, « Le néo-colonialisme : thème, mythe et réalité », *op. cit.*

À travers des conditions familiales homologues à d'autres groupes culturels, les insulaires ont accès à plus de ressources : « Often I would be asked to translate for other women at the welfare office, since Mami told everyone I spoke good English. Their stories were no different from Mami's. They needed just a little help until they could find a job again⁷⁸⁶. » La narratrice se rend compte, en côtoyant des étrangers illégaux ou sans stabilité de statu à long terme, tout l'intérêt du concept de citoyenneté. D'ailleurs, elle fait rapidement face à des dilemmes moraux où son rôle de traductrice lui confère un pouvoir important, celui de faire passer n'importe quelles familles immigrantes hispano-américaines pour des Portoricains. Cela débloquerait ainsi des aides sociales inenvisageables pour ces dernières : « Women with accents that weren't Puerto Rican claimed they were so that they could reap the benefits of American citizenship. A woman I was translating for once said, "These *gringos* don't know the difference anyway. To them we're all spiks."⁷⁸⁷ » La femme de l'extrait précédent témoigne donc de l'indifférenciation que les locuteurs hispanophones subissent de la part d'autres communautés. Si, dans certaines circonstances cela leur porte préjudice, ce n'est pas le cas quand il s'agit d'obtenir de l'assistance financière. Les abus liés à ce genre de pratique permettent à Esmeralda de se questionner sur les conséquences que cela a non pas sur les individus concernés par ces fraudes, mais bien plutôt sur la communauté portoricaine en soi. En effet, sachant la réputation compliquée qu'entretient celle-ci dans les ghettos, le personnage principal se demande si favoriser de tels actes ne va pas ternir plus hâtivement l'image du groupe culturel auquel elle est affiliée à son insu : « But I worried that if people from other countries passed as Puerto Ricans in order to cheat the government, it reflected badly on us⁷⁸⁸. » Le roman de Santiago semble de ce fait outrepasser le simple récit du déplacement de Porto Rico aux États-Unis pour mettre en lumière le développement complexe de la place à la fois des insulaires au sein de la première puissance mondiale, à la fois de la diaspora diversifiée représentée hors des frontières de l'île.

Dans une perspective similaire, l'arrivée de la famille d'Iliana aux États-Unis participe à un renversement culturel. Désormais, cette dernière subit non seulement la discrimination liée à son statut d'immigrant, mais aussi celle assujettie à l'Histoire étatsunienne par l'entremise de l'héritage

⁷⁸⁶ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, op. cit., p. 250.

⁷⁸⁷ *Idem.*

⁷⁸⁸ *Idem.*

esclavagiste. *A contrario* des sœurs García qui sont assimilées à la figure de l'étranger dans les milieux dans lesquels elles évoluent, les différents membres de l'environnement familial d'Iliana sont marginalisés tant pour leur origine culturelle que pour leur couleur de peau. Le roman de Pérez débute sur toute la violence qui construit le quotidien d'Iliana à l'université et, en l'occurrence, sur les raisons pour lesquelles la protagoniste quitte son campus pour rejoindre à nouveau sa famille : « The ghostly trace of “NIGGER” on a message board hanging from Iliana’s door failed to assault her as it had the first time she returned to her dorm room to find it⁷⁸⁹. » Le terme *nigger* porte un coup symbolique à la dignité d'Iliana. Alors qu'elle-même ne s'inclut pas dans une quelconque appartenance noire étatsunienne — puisque ce n'est originellement pas ce qui caractérise son parcours culturel —, Iliana se voit imposer, avec cette insulte, l'exclusion historique perpétrée par les colonisateurs anglosaxons sur les populations descendantes d'esclaves. Par conséquent, le récit dévoile de cette façon l'ignorance issue d'un racisme systémique de la part de ceux ayant commis cet acte injurieux que la narration suggère quand elle décrit le traitement réservé à Iliana durant ses études d'un an et demi : « Wanting to appear confident, she had taken to walking with her head held high and her eyes staring straight ahead. This, combined with shyness, had gotten her labeled an arrogant bitch⁷⁹⁰. » Le personnage principal est ainsi étiqueté par le reste des étudiants.

Tous les gestes d'Iliana sont scrutés par les autres étudiants à l'aube d'une grille de lecture basée sur sa couleur de peau. De plus, la narration explique que même les associations dirigées par des communautés minoritaires ne font aucune place dans leurs rangs à la protagoniste, notamment parce que celle-ci fréquente des individus paraissant appartenir à des groupes culturels différents de ceux auxquels elle est affiliée : « Whenever she had attended parties, even those sponsored by minority organizations, she had never been asked to dance. And when she had attended with Ed, rumors had spread that she dated only white men⁷⁹¹. » Le texte montre l'obsession de la société représentée à classifier les individus dans une catégorie quelconque et, parallèlement, illustre les défaillances d'une telle pratique. En effet, l'ami d'origine mexicaine d'Iliana se voit, lui, qualifié de « blanc ». L'œuvre suggère dès lors qu'il n'y a aucune cohérence dans le fonctionnement communautarisé lequel contredit bien souvent les propres limites qu'il s'impose : « If the rumors

⁷⁸⁹ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁹¹ *Idem.*

hadn't hurt so much, Iliana would have laughed. Not only had no one — black, white, yellow or red — ever asked her out, Ed was Mexican and preferred to sleep with men⁷⁹². » Il semble qu'Iliana avait espoir que, en intégrant un milieu favorisé, elle ne connaîtrait plus les souffrances qui avaient bercé son enfance, celles issues tant de la pauvreté économique de sa famille que des violences psychologiques et physiques. L'université devait la sortir de sa condition sociale désastreuse : « For a year and a half she had lived in a town whose pristine appearance had deceived her into believing, because she had wanted desperately to believe, that, having entered into the company of the elite, she would never again suffer hunger or abuse⁷⁹³. » À l'instar des sœurs García, Iliana subit un rejet plus important alors qu'elle côtoie une population plus prospère laquelle n'est pas forcée de vivre parmi de multiples communautés comme c'est le cas dans le quartier de Brooklyn où vit la famille du personnage principal. En ce sens, les violences dont est témoin Iliana prennent une forme qu'elle n'a jamais approché encore. Si elle se heurte régulièrement à des insultes se référant à sa couleur de peau, Iliana observe également une ségrégation des individus juifs ainsi qu'une répression des femmes luttant contre les violences :

She had clung to this belief despite hearing the word “NIGGER” erupt from the lips of strangers; seeing swastikas scrawled on the walls of synagogues; and witnessing women, marching to “take back the night,” attacked for calling public attention to the town's hidden violence⁷⁹⁴.

Il n'y a pas moyen pour Iliana de se cacher de la diversité culturelle qui, habituellement, structure la vie de son quartier. Dans la ville universitaire où elle poursuit ses études, elle incarne la figure de l'Autre jusqu'à rendre son corps malade et ses pensées aigries : « Yet rage had turned her body against itself, transforming her stomach into an acidic mass that heaved bitterness into her mouth⁷⁹⁵. » C'est à son retour à New York qu'elle constate que sa marginalisation est inévitable hors des frontières des grandes métropoles, ces dernières contenant une concentration de cultures variées qu'Iliana ne retrouve pas dans les milieux aisés. Par conséquent, le positionnement social idéal d'Iliana ne se situe géographiquement ni dans les centres urbains ni dans les périphéries rurales mais bien dans un espace liminaire où évolue un nombre élevé de communautés : « These

⁷⁹² *Idem.*

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁹⁴ *Idem.*

⁷⁹⁵ *Idem.*

[faces] — belonging to Italian, Polish and Asian Americans who boarded the train in Queens and deeper inside Brooklyn, then to African, Caribbean, Latin Americans and, finally, Hasidic Jews — she had missed during her absence [...] ⁷⁹⁶. » Si nous avons souligné — dans les autres romans du corpus sélectionné pour la présente recherche — la reproduction des mécanismes d'exclusion culturelle auprès de groupes précis vivant au sein des ghettos, la ségrégation vécue par Iliana dans son université se base sur des stéréotypes généraux lesquels justement ne font aucune distinction culturelle, favorisant ainsi la division ethnique héritière de la construction de la nation étatsunienne. Possédant une couleur de peau plus foncée que ses collègues estudiantins, Iliana est avant tout victime de la dichotomie historique Blanc/ Noir à l'origine des inégalités sociales :

When classmates had presumed to know the inner workings of those of her race and class — inferring their inherent laziness, lack of motivation, welfare dependency and intellectual deficiency — she had stopped up her ears and gradually trained her eyes not to see ⁷⁹⁷.

La protagoniste a plutôt l'habitude de jouer des nuances identitaires qui la composent. À Brooklyn, son identité ambivalente la laisse, *a contrario*, de côté, sans appartenance spécifique : « She would have traded her soul to have the long, straight hair and olive skin of her Spanish-speaking friends or to wear her hair in cornrows and have no trace of a Spanish accent like the Johnson girls down the street ⁷⁹⁸. » Le statut d'Iliana suggère de ce fait que celle-ci a une plus grande latitude d'adaptation. Elle se faufile parmi les communautés mettant en avant les caractéristiques qui peuvent temporairement lui accorder un sentiment d'adhésion : « “What you talking about, girl?” they'd ask. “We don't care where you come from! You be black just like us!” “Nah, you speak Spanish. You one of us,” her Puerto Rican friends would say ⁷⁹⁹. » Balançant entre sa couleur de peau et sa manière de s'exprimer, Iliana s'inscrit à la croisée d'une double identité que le fonctionnement en ghettos communautarisés ne peut pas considérer comme valable. Pour évoluer dans cette société, elle est condamnée à choisir, délaissant la possibilité d'être les deux en même temps — soit un individu issu de la diaspora dominicaine :

⁷⁹⁶ *Idem.*

⁷⁹⁷ *Idem.*

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁷⁹⁹ *Idem.*

Iliana remembered as well how, during her years in that apartment on Pennsylvania Avenue and in that neighborhood where few other Dominicans had resided, she had yearned to look like the Puerto Rican or black American girls so that she could be easily identified as belonging to either group⁸⁰⁰.

L'incapacité d'Iliana à délimiter son identité liminaire ne lui appartient pas. Tout au long de sa scolarisation, la protagoniste expérimente le principe de l'étranger éternel, ne trouvant pas d'appartenance qui ne lui convienne. La violence à caractère raciste qu'elle peut vivre par l'entremise des propos de sa sœur Marina trouve une origine plus profonde puisque c'est l'institution scolaire qui participe, avant tout, de la marginalisation culturelle : « Throughout elementary, junior-high and high school she had frequently been harassed by black friends for hanging out with greasy spics who in turn questioned why she wanted to be in the company of loud-mouthed spooks⁸⁰¹. » Gerke et González Rodríguez constatent que la problématique d'identification des Noirs étatsuniens d'origine hispano-américaine, qu'elles nomment *Afro-Latinos*, apparaît récemment dans l'Histoire des États-Unis, soit au tournant du XXI^{ème} siècle. Elle fait surface notamment parce que, à l'instar du récit d'Iliana, d'autres immigrants ou leurs descendants continuent de subir une multiplicité d'exclusions qui les maintiennent dans une marge : « [...] Many youngsters Afro-Latinos are starting to explore what it means to be black and to confront discrimination by U.S. society as well as by other Latinas/os⁸⁰². » La structure en communautés de la nation étatsunienne rend difficile, voire impossible, l'intégration d'une double identité illustrant le niveau élevé de fragmentation de la société que composent les États-Unis. C'est ce qu'expliquent Gerke et González Rodríguez : « They are struggling to incorporate the racial dimension into the Latino experience since they do not fully identify with Afro-Americans or non-Black Latinas/os⁸⁰³. » Dans cette optique, leur rejet permet la construction d'une entité identitaire novatrice hors des frontières conventionnelles des groupes culturels déjà existants. Sans un processus de renouvellement, les individus en situation de liminarité n'ont pas de voix pour relater les réalités qui sont leur incombées :

⁸⁰⁰ *Idem.*

⁸⁰¹ *Idem.*

⁸⁰² Amanda Ellen Gerke et Luisa María González Rodríguez, « Introduction. Revisiting Latinidad in the 21st Century », *op. cit.*, p. 7.

⁸⁰³ *Idem.*

Immersed as they are in a society where African American and Latino/a cultures are presumed to be mutually exclusive, Afro-Latinas/os usually find themselves forced to choose identification with none of the groups and, therefore, are denied visibility and voice as multiracial and multicultural individuals⁸⁰⁴.

Nous pensons ainsi que la narration de l'œuvre de Pérez permet aux différents personnages, et notamment à Iliana qui en est la principale, de pouvoir sortir du silence sociétal auxquels ils sont confinés. Dans le cas d'Iliana, il s'agit de sa seule opportunité d'occuper un espace, d'obtenir une forme de reconnaissance culturelle : « With her skin color identifying her as a member of one group and her accent and immigrant status placing her in another, she had fit comfortably in neither and even less in the circles she had found herself in when she finally went away to school⁸⁰⁵. » La narration s'assimile, en soi, à une expression novatrice redessinant les contours identitaires de la culture étatsunienne.

Finalement, nous pouvons affirmer que la troisième étape définie par Moser⁸⁰⁶ s'initie plutôt par ce que nous nommons une désinsertion culturelle caractérisée par un deuxième rejet. L'analyse littéraire permet de spécifier les entraves au transfert culturel en tant que processus. Nous constatons notamment dans tous les romans étudiés l'importance des descriptions spatiales dans le sentiment d'exclusion exprimé par les protagonistes. Cependant, — au sein des œuvres de Cisneros, de Santiago et de Pérez —, la pauvreté économique des familles représentées littérairement semble aller de pair avec la marginalisation des quartiers structurés en ghettos. Les textes d'Álvarez et de García illustrent une pauvreté économique liée à un changement de classes sociales. La famille des soeurs García souffre en particulier du regard des individus plus fortunés qu'elle côtoie tandis que les Puente doivent s'habituer à une urbanisation qu'ils ne vivaient pas à Cuba. L'acclimatation à la culture étatsunienne est ralentie par les éléments appartenant à celle-ci. L'adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire met au jour les résistances qui entourent ce processus tant dans la culture prélevée que dans celle d'accueil. Les personnages féminins principaux sont forcés de trouver une autre voie pour compléter le transfert culturel. Nous pourrions le formuler

⁸⁰⁴ *Idem.*

⁸⁰⁵ Loida Maritza Pérez, *op. cit.*, p. 191.

⁸⁰⁶ Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de "transfert" appliqué au culturel », *op. cit.*

différemment : comment le transfert culturel va-t-il se poursuivre alors que le système receveur possède des mécanismes de rejet, se mettant sur la défensive ?

5.2 Des œuvres littéraires dénonciatrices

Hors des limites interprétatives du texte de fiction, l'œuvre littéraire s'incarne comme un lieu de dissidence pour les écrivains étatsuniens d'origine hispano-américaine, surtout pour les femmes. À la base de la littérature des *Chicanos*, nous retrouvons l'objectif de créer une identité neuve, permettant à ceux qui s'y identifient d'enfin se distinguer en une communauté spécifique dans une société où cette dernière définit la mesure des relations collectives. L'apprentissage de la culture angloprotestante, dont Anzaldúa témoigne de la violence durant son enfance⁸⁰⁷, s'effectue donc dans une perspective de détournement qui rend le transfert culturel spécifique aux communautés d'origine hispano-américaine. Par exemple, les écrivaines *chicanas* utilisent les ressources issues de leur identité liminaire pour dénoncer les conditions de marginalisation qui caractérisent leur position dans l'espace sociétal : « Chicana writing is a form of resistance literature that uses the language of empire to contest the dominant ideologies of colonialism⁸⁰⁸. » Elles élaborent des réflexions sur la double misogynie provenant tant de leur environnement familial, qui agit alors comme système donateur, que de la société étatsunienne, qui s'incarne en système receveur. Cela permet ainsi de questionner la supériorité culturelle que s'octroie la partie majoritaire d'ascendance anglosaxonne, ce que Madsen décrit telle une double anti-esthétique :

This is an anti, anti-aesthetic that attempts to inscribe Chicanas as innovators of resistance, working, quite consciously, to deconstruct both the Mexican and anglo-American cultural systems. What they are doing, in simple terms, is defining themselves in opposition to alien influences⁸⁰⁹.

Les générations ultérieures d'écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine poursuivent le travail entamé par leurs collègues *chicanas*. Comme l'explique Elyette Andouard-Labarthe, « l'espace littéraire modélise, sculpte, stylise, donne forme à la réalité éclatée, il invente une

⁸⁰⁷ Anzaldúa écrit : « I remember being sent to the corner of the classroom for “talking back” to the Anglo teacher when all I was trying to do was tell her how to pronounce my name. “If you want to be American, speak ‘American’. If you don’t like it, go back to Mexico where you belong.” » Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁰⁸ Deborah L. Madsen, « Counter-Discursive Strategies in Contemporary Chicana Writing », dans Deborah L. Madsen (dir.), *Beyond the Borders. American Literature and post-Colonial Theory*, Londres, Pluto Press, 2003, p. 65.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

esthétique⁸¹⁰ ». Par conséquent, les représentations de l'art — à travers la pratique de l'écriture, du théâtre, de la peinture — suggèrent que l'unique voie pour endurer le rejet de la part des protagonistes étiquetées comme étrangères passe par l'expression artistique. Outre Iliana, chacune des héroïnes des récits a une passion pour un art : Esperanza et Yolanda García de la Torre écrivent, notamment de la poésie; Pilar Puente fait de la peinture; Esmeralda entame des études en arts de la scène. Le statut liminaire de ces dernières rend à la fois la forme esthétique de la discipline qu'elles ont choisie complexe, à la fois le fond des propos subversif.

5.2.1 La représentation de l'apprentissage artistique

Dans la vie d'Esperanza, l'écriture a une place importante de deux façons : d'abord, parce que la narratrice compose de la poésie; ensuite, parce qu'il est fréquemment précisé à la protagoniste qu'elle sera son échappatoire à son existence de rejet dans le *barrio*. À une seule occasion dans le roman de Cisneros, nous avons l'opportunité de lire un des poèmes d'Esperanza, lequel aborde le désir de s'enfuir loin de soi-même : « I want to be/ like the waves on the sea,/ like the clouds in the wind,/ but I'm me./ One day I'll jump/ out of my skin./ I'll shake the sky/ like a hundred violins⁸¹¹. » Cela n'est pas surprenant puisque cela correspond à ce que tend à partager la narratrice tout au long du texte, et ce, dès les premières pages. En effet, le sentiment de honte qui envahit Esperanza chaque fois qu'elle pense à sa maison, à son quartier, engendre la nécessité de s'extraire de cet environnement : « *There*. I had to look to where she pointed — the third floor, the paint peeling, wooden bars Papa had nailed on the windows so we wouldn't fall out. You live *there*? The way she said it made me feel like nothing. *There*. I lived *there*. I nodded⁸¹². » L'écriture se pose comme une fin en soi pour sortir de sa condition sociale.

Dans une maison qui serait enfin sienne, Esperanza imagine son futur grâce à la présence de la création littéraire : « With my porch and my pillow, my pretty purple petunias. My books and my stories. My two shoes waiting beside the bed⁸¹³. » Elle rêve d'un chez-soi dans lequel elle serait maîtresse de son destin, un endroit où elle pourrait raconter sa réalité aussi fantasmée soit-elle.

⁸¹⁰ Elyette Andouard-Labarthe, « Chapitre 2. Du réel à la représentation : frontière et identité nationale dans l'espace littéraire chicano », dans Yves-Charles Granjeat *et al.* (dir.), *Écritures hispaniques aux États-Unis : mémoire et mutations*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, p. 47.

⁸¹¹ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 60.

⁸¹² *Ibid.*, p. 5. L'autrice souligne.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 108.

L'écriture salvatrice réunit ainsi le passé, le présent et le futur : « Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem⁸¹⁴. » Elle lave des traumatismes d'enfance; à tout le moins, elle les apaise. Le personnage de Minerva témoigne, par ses actes, d'un principe similaire. Malgré les problèmes divers et nombreux qui caractérisent sa vie, Minerva se libère tard le soir des contraintes lui étant incombées chaque jour : « But when the kids are asleep after she's fed them their pancake dinner, she writes poems on little pieces of paper that she folds over and over and holds in her hands a long time, little pieces of paper that smell like a dime⁸¹⁵. » Il ne s'agit pas de n'importe quelle écriture mais de poésie exécutée avec les moyens techniques disponibles, petits bouts de papier qui — par métonymie — s'incarnent comme la seule richesse possédée.

L'écriture reflète celle qui la pratique. En ce sens, l'expérience individuelle que relate la narratrice l'absout avant tout de ses propres malaises identitaires : « I put it down on paper and then the ghost does not ache so much. I write it down and Mango says goodbye sometimes⁸¹⁶. » Le fond et la forme se rejoignent de la sorte. En effet, le roman met en scène Esperanza qui se rend compte au fil des pages de l'importance de la création littéraire dans sa quête d'émancipation; parallèlement, le texte en lui-même constitue la preuve que cette dernière a bel et bien eu lieu. La narration laisse sous-entendre que l'œuvre expie la protagoniste d'avant qui ne comprenait que vaguement la signification de l'écriture dans sa destinée : « You just remember to keep writing, Esperanza. You must keep writing. It will keep you free, and I said yes, but at that time I didn't know what she meant⁸¹⁷. » La fin des aventures d'Esperanza illustre la réussite de ce développement intellectuel alors que la narratrice s'exprime clairement sur son amour non pas seulement de l'écriture mais du récit de manière générale :

I like to tell stories. I tell them inside my head. I tell them after the mailman says, Here's your mail. [...] I make a story for my life, for each step my brown shoe takes. I say, And so she trudged up the wooden stairs, her sad brown shoes taking her to the house she never liked⁸¹⁸.

⁸¹⁴ *Idem.*

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 109.

Après une analyse approfondie, le roman de Cisneros est structuré de façon plus complexe qu'il n'y paraît. Derrière la narration d'une petite fille se cache en réalité une jeune femme dont l'apprentissage est en fait terminé. Le cercle dont parlent les trois sœurs, tantes de Lucy et Rachel, se complète par la narration. Il devait permettre à Esperanza de ne pas oublier d'où elle venait ainsi que de rendre à la communauté ce que cette dernière lui avait apporté de bien comme de mal en donnant une voix à ceux qui, contrairement à elle, ne peuvent pas outrepasser leur condition sociale, prisonniers à perpétuité de leur ghetto. Par conséquent, le système receveur, celui-là même que la narratrice décrit comme l'ayant rejeté dès sa plus tendre enfance, a déjà subi le transfert culturel. Au bout de toutes les péripéties d'Esperanza, la narratrice explique qu'elle peut enfin raconter son histoire : « I like to tell stories. I am going to tell you a story about a girl who didn't want to belong⁸¹⁹. » Ce que nous retenons, c'est que l'acte d'écriture de la protagoniste clôt le transfert culturel. Elle constitue l'ultime sous-étape par laquelle le récit devient ce dernier. D'ailleurs, le roman met plusieurs fois en scène l'importance de l'écriture dans le partage culturel, notamment quand Esperanza lit les poèmes créés par Minerva et vice versa : « She lets me read her poems. I let her read mine⁸²⁰. » Les deux personnages oublient un instant leur quotidien pour se plonger dans la lecture de leur propre production littéraire d'amatrice, qui paraît ainsi un exutoire. À la fin du texte, cela est clairement énoncé : « One day I will pack my bags of books and paper. [...] Friends and neighbors will say, [...] Where did she go with all those books and paper⁸²¹? » Dès lors pour Esperanza, il a été évident que l'apprentissage, voire la maîtrise, des codes culturels des mondes anglophone et hispanophone lui permet, au travers de l'écriture, de subvertir le transfert qui est voué à un échec par le rejet subi.

C'est un phénomène que nous observons également dans *How the García Girls Lost Their Accents*⁸²² par l'entremise de Yolanda García. En effet, la narration explique que la migration a été favorable dans un sens à la troisième sœur du quatuor. Dans son île natale, Yoyo ne détient pas un pedigree étudiantin fort reluisant : « Back in the Dominican Republic growing up, Yoyo had been a terrible student. No one could ever get her to sit down to a book⁸²³. » Aux États-Unis, tout change.

⁸¹⁹ *Idem.*

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 110.

⁸²² Julia Álvarez, *op. cit.*

⁸²³ *Ibid.*, p. 141.

La protagoniste brille par sa maîtrise de l'anglais : « But in New York, she needed to settle somewhere, and since the natives were unfriendly, and the country inhospitable, she took root in the language⁸²⁴. » Dans l'exemple précédent, nous remarquons de façon évidente que le rejet a forcé l'apprentissage de la langue anglaise de la part de la jeune Yolanda, voire à engendrer une habileté qui surpasse celle de ses camarades. Nous constatons même que l'anglais est préféré par la protagoniste à sa langue maternelle : « When Yoyo was done, she read over her words, and her eyes filled. She finally sounded like herself in English⁸²⁵! » L'anglais devient pour Yolanda une arme de contestation, si ce n'est pas une arme de destruction. Alors qu'elle est sélectionnée pour composer un essai issu de sa propre création afin de le réciter devant une assemblée de professeurs, Yoyo, dans sa première version, celle qu'elle désire présenter de la sorte, illustre une volonté de défier l'autorité, notamment le corps professoral. L'apprentissage de la langue anglaise s'est transformé en appropriation qui se retourne contre les individus rejetants. Si le lecteur n'a jamais directement accès à l'écrit en question, c'est par la réaction du père de Yolanda que nous inférons la violence des propos tenus par la jeune fille :

“What is wrong? I will tell you what is wrong. It shows no gratitude. It is boastful. *I celebrate myself? The best student learns to destroy the teacher?*” He mocked Yoyo’s plagiarized words. “That is insubordinate. It is improper. It is disrespecting of her teachers [...]”. Finally, he shouted at Yoyo, “As your father, I forbid you to make that eh-speech!⁸²⁶”

Le fond de l'essai de Yoyo est tant virulent, démontrant ainsi le talent de l'adolescente pour sa langue d'adoption, que la figure paternelle, elle, perd le contrôle de son expression orale en anglais. Si nous l'observons dans la prononciation du mot « *speech* », la narration précise que la langue du père se montre sous une forme cassée, rompue : « His anger was always more frightening in his broken English. As if he had mutilated the language in his fury [...]⁸²⁷. » Nous rencontrons donc une confrontation paradoxale entre Yolanda qui, grâce à son acquisition de l'anglais, veut renverser les relations de pouvoir en infiltrant le système receveur et Carlos qui, s'exprimant dans une langue

⁸²⁴ *Idem.*

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁸²⁷ *Idem.*

anglaise chaotique, suggère plutôt de faire profil bas afin d'illustrer de la sorte sa reconnaissance au système receveur malgré toutes les marginalisations que ce dernier lui occasionne.

Ce phénomène apparaît de manière similaire dans *Dreaming in Cuban*⁸²⁸ entre Pilar et sa mère Lourdes. Contrairement aux romans de Cisneros et d'Álvarez, le texte de García n'aborde pas la problématique de l'écriture comme forme d'art mais plutôt la peinture, voire la musique à certains moments. En effet, Pilar étudie cette pratique artistique à l'école. Elle poursuit sa formation à l'université dans cette branche. À l'instar de Yolanda avec l'écriture, Pilar utilise la peinture afin de subvertir les cultures de langue anglaise et espagnole. Ainsi, quand elle lui demande de produire une œuvre murale pour sa nouvelle boulangerie, Lourdes explicite clairement à sa fille ce qu'elle désire, soit une peinture patriotique : « "I want a big painting like the Mexicans do, but pro-Americans," she specifies⁸²⁹. » De même que Carlos García, la mère de Pilar estime que sa famille et elle doivent le respect à la société qui les a accueillies. Si les conditions d'immigration des Cubains aux États-Unis sont largement supérieures à celles d'autres communautés — pour des raisons tirant leur origine dans les relations conflictuelles entre les deux nations —, Pilar estime qu'elle ne doit rien à quiconque. En réalité, elle intègre aisément l'époque révolutionnaire des années 1970 dans laquelle elle vit. C'est en fait la culture étatsunienne qui la rejette, la maintenant dans une marginalisation permanente. Les connaissances en peinture de Pilar montrent le potentiel dénonciateur qui sévit dans la pratique artistique de cette dernière. Par conséquent, la demande maternelle ne saurait la satisfaire : « *Mira*, Pilar. I'm asking you a favor. You could paint something simple, something elegant. Like the Statue of Liberty. Is that too much to ask?⁸³⁰ » Assurément, cela est trop demandé pour Pilar qui possède de véritables réflexions sur l'utilité de la peinture dans la collectivité. Selon elle, la représentation en image transcende le langage composé de mots : « I mean, who needs words when colors and lines conjure up their own language? That's what I want to do with my paintings, find a unique language, obliterate the clichés⁸³¹. » Il semble donc inconcevable pour la protagoniste d'user de la peinture d'abord pour offrir au monde un simple reflet de la réalité, puis pour occuper un espace du quotidien. Pilar conçoit sa pratique artistique à l'aube de figures féminines novatrices qui ont conceptualisé des esthétiques innovantes. Il s'agit

⁸²⁸ Cristina García, *op. cit.*

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 140.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 139.

d'une entreprise à double volet où la peinture donne à la fois une voie — voire une voix — d'expression à ce personnage liminaire, à la fois une visibilité à des oubliés de l'Histoire :

For some reason I think about Jacoba Van Heemskerck, a Dutch expressionist painter I've become interested in lately. Her paintings feel organic to me, like breathing abstractions of color. She refused to title her paintings (much less do patriotic murals for her mother's bakery) and numbered her works instead⁸³².

Pilar reconnaît sa situation identitaire au travers de femmes peintres qui, dans leur carrière, ont historiquement dû faire face à des obstacles pour obtenir une certaine légitimité. L'acte de peindre pour une femme s'associe automatiquement, d'après la perspective de la protagoniste, à un geste de contestation par le traitement que le public ou la critique leur réservent : « I think about all the women artists throughout history who managed to paint despite the odds against them. People still ask where all the important women painters are instead of looking at what they did paint and trying to understand their circumstances⁸³³. » L'émancipation doit définir la pratique artistique d'une femme, le travail de cette dernière souvent mis dans l'ombre d'une figure masculine ou — dans le cas spécifique de Pilar — d'une matriarche patriote : « Even supposedly knowledgeable and sensitive people react to good art by a woman as if it were an anomaly, a product of a freak nature or a direct result of her association with a male painter or mentor⁸³⁴. » La représentation de la Statue de la Liberté, commandée par Lourdes, se transforme en revendication identitaire pour Pilar. Dès le commencement du projet artistique, cette dernière ne respecte pas les prérogatives de sa mère, changeant l'œuvre murale pour une peinture : « That night, I get to work. But I decide to do a painting instead of a mural⁸³⁵. » Si elle tente d'offrir un résultat fini qui corresponde un peu aux attentes de Lourdes, Pilar ne peut s'empêcher d'y ajouter sa touche personnelle.

L'esthétique utilisée tend petit à petit vers le caractère contestataire de l'artiste : « The next day, the background still looks off to me, so I take a medium-thick brush and paint black stick figures pulsing in the air around Liberty, thorny scars that look like barbed wire⁸³⁶. » À la fin du projet, il ne reste plus grand-chose de ce que désirait Lourdes. La protagoniste subvertit la symbolique de la

⁸³² *Idem.*

⁸³³ *Idem.*

⁸³⁴ *Idem.*

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁸³⁶ *Idem.*

Statue de la Liberté, celle-ci devenant une copie clownesque du vrai monument sous le pinceau de Pilar : « I want to go all the way with this, to stop mucking around and do what I feel, so at the base of the statue I put my favorite punk rallying cry : I'M A MESS. And then carefully, very carefully, I paint a safety pin through Liberty's nose⁸³⁷. » En hommage à Van Heemskerck, la peinture ne porte pas vraiment de nom mais plutôt un numéro : « This, I think, sums everything up very nicely. SL-76. That'll be my title⁸³⁸. » Ainsi, malgré le rejet que ressent Pilar au travers de ses années d'immigration, la peinture vient combler le besoin d'exprimer une parole que la société ne veut pas entendre, laquelle, dans sa libération, critique de manière incisive le traitement infligé aux individus habitant les marges.

D'ailleurs, à la réaction du public lors du dévoilement de l'œuvre, nous constatons que le positionnement tant politique que culturel que prend Pilar par le biais de sa peinture ne plaît pas : « There's a stark silence as Liberty, in her full punk glory, glares down at the audience. For a brief moment, I imagine the sound of applause, of people calling my name. But my thoughts stop dead when I hear the hateful buzzing⁸³⁹. » Le texte se déroulant sur plusieurs années, les sentiments de Pilar envers cette expérience de subversion subissent des transformations. Six ans plus tard, la protagoniste compare son travail, qu'elle juge désormais d'avant-garde ce qui lui permet d'affirmer que la réception désastreuse du public était en fait un signe positif, à celui des Sex Pistols : « It's funny but last year the Sex Pistols ended up doing the same thing with a photograph of Queen Elizabeth on the cover of their *God Save the Queen* single. They put a safety pin through the Queen's nose and the entire country was up in arms⁸⁴⁰. » À travers cet exemple du groupe de musique anglais, nous observons que la dissidence ne possède pas la même signification en fonction des cultures ni en fonction des individus qui la produisent. De plus, elle peut prendre des formes différentes.

Dans le cas de *When I Was Puerto Rican*⁸⁴¹, Esmeralda va user de son entrée à la Performing Arts High School pour s'extraire de sa condition sociale. Bien avant son examen d'admission, elle fait

⁸³⁷ *Idem.*

⁸³⁸ *Idem.*

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁸⁴¹ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*

déjà partie de l'exception, son directeur lui expliquant que jamais un étudiant de son école de Brooklyn n'y fut envoyé : « He pushed his glasses up to his forehead again and reached for a book on the shelf in back of him. "I only know one school that trains actresses, but we've never sent them a student from here."⁸⁴² » Se situant sur l'île de Manhattan, l'école présente toutes les caractéristiques d'un objectif inatteignable pour la narratrice, notamment parce qu'elle est sélective : « Performing Arts, the write-up said, was an academic, as opposed to a vocational, public school that trained students wishing to pursue a career in theater, music, and dance⁸⁴³. » À l'occasion des auditions d'entrée, Esmeralda interprète le personnage de Christina dans la pièce de théâtre *The Silver Cord* du célèbre dramaturge étatsunien Sidney Howard⁸⁴⁴, deux fois récipiendaire du Pulitzer dans la catégorie « *Drama* ». Durant son apprentissage de la pièce, l'enseignant qui lui fournit une aide pour la mémorisation du texte spécifie clairement à Esmeralda qu'il ne lui expliquera pas la signification des mots que cette dernière prononce. Il s'assure simplement qu'elle les exprime correctement : « "We don't have time to study the meaning of every word," Mr. Gatti said. "Just make sure you pronounce every word correctly"⁸⁴⁵. » En ce sens, la narratrice raconte comment son apprentissage fut de surface, se construisant principalement sur son allure lorsqu'elle parlera en anglais.

Une autre professeure lui enseigne le maintien corporel de la femme. Elle lui apprend à bien se tenir, à l'instar de ce que fait la mère d'Esmeralda en lui rappelant constamment qu'elle est une *casi señorita*⁸⁴⁶; cependant, dans le cas de cet apprentissage, il s'agit de transformer Esmeralda en demoiselle étatsunienne. Ainsi, il n'est plus question de faire de grands gestes avec les mains lorsque l'on parle. La retenue est de mise : « "[...] What do you do with your hands? No, don't hold your chin like that; it's not ladylike. Put your hands on your lap, and leave them there. Don't use them so much when you talk."⁸⁴⁷ » La préparation de la narratrice se résume dès lors à atténuer le caractère étranger qui est associé à celle-ci. Sa manière de s'exprimer tant dans le geste que dans la prononciation est scrutée par les différents intervenants : il ne doit subsister aucune trace de

⁸⁴² *Ibid.*, p. 259.

⁸⁴³ *Idem.*

⁸⁴⁴ Voir Walter J. Meserve, « Sidney Howard and the Social Drama of the Twenties », *Modern Drama*, vol. 6, no 3, 1963, pp. 256-266.

⁸⁴⁵ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, *op. cit.*, p. 261.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 171. Nous traduisons : « presque mademoiselle ».

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 261.

l'origine portoricaine. D'ailleurs, le comble de l'effacement s'incarne dans la correction phonétique du nom « *Puerto Rico* » en « Porto Rico », c'est-à-dire de l'espagnol à l'anglais : « “Where are you from?” “Puerto Rico.” “No,” Mrs. Johnson said, “Porto Rico. Keep your *r*'s soft. Try again.⁸⁴⁸ » Alors que du côté de l'institution scolaire il est conseillé à Esmeralda de s'uniformiser — de passer presque inaperçue —, la mère de la narratrice encourage sa fille, notamment dans sa façon de s'habiller, à ne pas respecter les prérogatives données par les multiples acteurs de l'école. La protagoniste se retrouve dans une situation problématique inéluctable : correspondre à ce qu'attend le jury étatsunien d'une jeune fille étatsunienne ou continuer de perpétuer des pratiques culturelles héritées de son environnement familial. C'est donc habillée d'une robe aux couleurs voyantes qu'Esmeralda se présente aux auditions contre l'avis de sa professeure : « Remember, Mrs Johnson said, when you shop for your audition dress, look for something very simple in dark colors. Mami bought me a red plaid wool jumper with a crisp white shirt, my first pair of stockings, and penny loafers⁸⁴⁹. » Nous remarquons que, s'ils servent à homogénéiser en partie le caractère étranger de certains aspects de la narratrice, les conseils évoqués par l'enseignante dénommée Johnson constituent aussi une voie d'évitement consistant à détourner Esmeralda du stress qui inévitablement va l'envahir. En effet, dès ses premiers mots, la protagoniste reprend ses habitudes quotidiennes, devenant une véritable caricature d'elle-même : « But the moment I faced these three impeccably groomed women, I forgot my English and Mrs. Johnson's lessons on how to behave like a lady⁸⁵⁰. » Elle perd ses moyens jusqu'à ne pas comprendre ce qui lui est dit : « In the agony of trying to answer their barely comprehensible questions, I jabbed my hands here and there, forming words with my fingers because the words refused to leave my mouth⁸⁵¹. » Cette situation amène Esmeralda à réinterpréter le monologue qui lui est assigné. À ce moment de la narration, le texte est écrit de façon phonétique, illustrant ainsi l'intrusion de l'accent d'un Portoricain hispanophone qui s'exprime en anglais. La différenciation entre les deux écritures permet de considérer la performance d'Esmeralda comme une réécriture du passage de la pièce d'Howard :

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 262.

⁸⁴⁹ *Idem.*

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 264.

⁸⁵¹ *Idem.*

I closed my eyes and breathed deeply, walked to the middle of the room, and began my monologue. “Ju bee lonh 2 a type dats berry cómo in dis kuntree, Meessees Felps. A type off selfcent red self pee tee in sun de boring tie gress wid on men shon ah ball pro klee bee tees on de side.⁸⁵²”

Si l’audition de la narratrice semble un désastre, le récit explique plutôt que c’est la spécificité de la présentation d’Esmeralda qui l’a rendu unique, son caractère liminaire. Une décennie plus tard, une des jurés avoue à la protagoniste à la fois l’admiration que le jury ressentait face à cette adolescente qui parlait à peine l’anglais, à la fois les moqueries fomentées par les membres du corps professoral durant l’audition :

She told me that the panel had had to ask me to leave so that they could laugh, because it was so funny to see a fourteen-year-old Puerto Rican girl jabbering out a monologue about a possessive mother-in-law at the turn of the century, the words incomprehensible because they went by so fast⁸⁵³.

Outre pour Iliana dans l’œuvre de Pérez, les personnages féminins principaux ont poursuivi leurs études à l’université, transgressant la destinée enfermatoire qui façonne les ghettos étatsuniens. Ils restent cependant des exceptions. En effet, les aventures d’Esmeralda se closent sur la réussite de celle-ci : « A decade after my graduation from Performing Arts, I visited the school. I was by then living in Boston, a scholarship student at Harvard University⁸⁵⁴. » La narratrice énonce néanmoins que, de la fratrie de onze dont elle provient, elle est la seule à évoluer en dehors des limites de Brooklyn à travers un parcours universitaire. En ce sens, la pratique artistique constitue, dans le corpus à l’étude, une façon de se forger une place de force, même liminaire, dans un système receveur peu enclin à l’insertion. D’ailleurs, Iliana, laquelle n’a aucune accointance artistique, illustre les difficultés éprouvées pour terminer ses études. Au moment du récit, elle a abandonné son cursus universitaire sans savoir si elle le reprendra un jour. La représentation de l’art dans les romans concernés montre que ce dernier favorise un apprentissage subversif de la culture étatsunienne, des références qui la constituent.

⁸⁵² *Idem*. La version originale se déclame comme suit : « “You belong to a type that’s very common in this country, Mrs. Phelps — a type of self-centered, self-pitying, son-devouring tigress, with unmentionable proclivities suppressed on the side.” » *Ibid.*, p. 261.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 269.

⁸⁵⁴ *Idem*.

5.2.2 Le résultat du transfert culturel

L'œuvre littéraire participe ainsi à effectuer des croisements culturels entre les États-Unis et les communautés diasporiques diverses qui composent cette nation; cependant, ils ne sont pas reconnus, légitimés par le système receveur dans lequel évoluent les protagonistes. Dans les textes analysés, nous observons l'intégration de références culturelles variées qui permettent d'abord de repenser la culture étatsunienne pour ensuite détourner cette dernière en l'associant à des références culturelles considérées comme étrangères dans l'environnement des personnages féminins principaux. Par exemple, au sein de *The House on Mango Street*⁸⁵⁵, Esperanza fait le rapprochement entre la beauté de sa tante et celle de l'icône cinématographique mondiale du XX^{ème} siècle, à savoir Joan Crawford. Il ne s'agit pas seulement de combiner les deux imaginaires, mais bien de les imbriquer jusqu'à ce que l'un se confonde dans l'autre. Les standards de beauté associés aux stéréotypes de la femme d'origine hispano-américaine s'entremêlent à ceux incarnés par l'actrice de cinéma, dévoilant les reprises des codes de la mode autant chez les vedettes que chez les gens du quotidien : « Her name was Guadalupe and she was pretty like my mother. Dark. Good to look at. In her Joan Crawford dress and swimmer's legs⁸⁵⁶. »

Dans un autre ordre d'idée, Esperanza compare aussi les yeux de sa camarade Sally à ceux de la reine égyptienne Cléopâtre, soulignant de ce fait leur noirceur : « Sally, who thought you to paint your eyes like Cleopatra⁸⁵⁷? » Ici, la narratrice ouvre une perspective qui s'étend au-delà des frontières culturelles étatsuniennes, rappelant, là encore, la cyclicité des appareils féminins à travers les époques. Nous remarquons donc que, dans les deux cas, le principe de comparaison enrichit les conceptions des représentations culturelles des États-Unis à la fois en illustrant que les modèles majeurs de la culture populaire de ces derniers sont repris dans les communautés diasporiques, à la fois en suggérant d'autres modèles d'inspiration débordant des limites de la nation contemporaine.

En revanche, les propositions identitaires forgées par ces combinaisons culturelles sont difficilement assimilées par la société étatsunienne, ce qui creuse le caractère liminaire des protagonistes. Le besoin de s'extraire, de découvrir le monde hors de son *barrio*, que ressent

⁸⁵⁵ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, op. cit.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 81.

Esperanza s'accorde avec les lectures qu'elle exécute, notamment celle du conte de Charles Kingsley, *The Waterbabies*⁸⁵⁸, qui raconte l'histoire du jeune Tom, ramoneur, tombé dans une rivière où il est transformé en bébé d'eau : « I liked the book *The Waterbabies*. [...], a beautiful color picture of the water babies swimming in the sea⁸⁵⁹. » La lecture de ce texte par Esperanza signale, par ailleurs, les relations existantes entre la littérature du Royaume-Uni et la culture anglophone étatsunienne. Il s'agit de constater les ponts établis par ces deux systèmes culturels possédant la même langue. Nous soulignons l'influence de la littérature dans la jeunesse des protagonistes au sein d'autres textes du corpus à l'étude.

Ainsi, nous l'observons dans le roman d'Álvarez à travers la figure de la mère qui raconte qu'elle a enseigné à Yo de la poésie dès sa plus tendre enfance, lui apprenant le poème « Annabel Lee⁸⁶⁰ » d'Edgar Allen Poe. Selon elle, cela a contribué à tracer la voie littéraire de Yolanda :

“She had a circle of people around her, listening to her reciting poem! As a matter of fact, it was a poem I'd taught her. Maybe you've heard of it? It's by that guy who wrote that poem about the blackbird.” [...] “Three years old and already drawing crowds. Of course, she became a poet.” [...] “The poet was about a princess who lived by the sea or something.”⁸⁶¹”

Nous soulignons ici comment la culture étatsunienne entre dans la famille de la Torre bien avant son immigration définitive, alors que l'inverse n'est pas à l'œuvre. Cela n'est pas anodin d'appréhender la littérature par le biais d'une langue étrangère d'un pays encore inconnu pour Yolanda. En ce sens, il semble que la destinée de celle-ci soit déjà tracée dans le système linguistique anglophone, la protagoniste semblant évoluer de façon plus sereine dans sa langue d'adoption. Tout au long de ses aventures, Yo associe les lectures qu'elle fait à sa philosophie de pensée, voire de vie, du moment : « I was a poet, a bohemian, et cetera. I'd had a couple of lovers. [...] Funky and low-down, the kind inspired by reading too much Carlos Castaneda and Rilke and Robert Bly and dropping acid with a guy who claimed to be my cosmic mate from a past life⁸⁶². » Par conséquent, dans sa phase de découverte du féminisme, Yolanda témoigne de ses

⁸⁵⁸ Charles Kingsley, *The Waterbabies*, Mineola, Dover Publications, 2017 [1863], 272 p.

⁸⁵⁹ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁶⁰ Edgar Allen Poe, « Annabel Lee », *Poetry Foundation*, en ligne, <https://www.poetryfoundation.org/poems/44885/annabel-lee>, consulté le 7 septembre 2023.

⁸⁶¹ Julia Álvarez, *op. cit.*, p. 49-50.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 102.

connaissances sur le sujet quand elle nomme des figures féminines importantes tirées de ses lectures : « Yoyo begins by asking him if he's ever heard of Mary Wollstonecraft. How about Susan B. Anthony? Or Virginia Woolf⁸⁶³? »

Si dans *Dreaming in Cuban*⁸⁶⁴ il n'est pas tant question de références littéraires que picturales — voire musicales —, le seul ouvrage mentionné caractérise les liens tumultueux qui unissent Lourdes Puente et sa fille, entre autres en ce qui concerne leurs divergences politiques. Là encore, la lecture s'assimile non seulement aux opinions personnelles des personnages, mais illustre parallèlement l'apport intellectuel individuel et collectif qu'entraîne la littérature : « Last Christmas, Pilar gave her a book of essays on Cuba called *A Revolutionary Society*. The cover showed cheerful, cleancut children gathered in front of a portrait of Che Guevara. Lourdes was incensed⁸⁶⁵. » Plus particulièrement dans le cas de Pilar, son tempérament rebelle se reflète dans la musique qu'elle écoute. En ce sens, ses choix en matière de musique s'écartent de ceux politiques puisque la discographie prisée de Pilar, et des gens que cette dernière fréquente, est totalement étatsunienne, balançant entre le blues et le rock amalgamés aux jeunes générations contestataires des années 1970. Son artiste musical favori, Lou Reed, la protagoniste le décrit comme celui qui chante à propos des marginaux, des gens qu'elle considère avoir le même statut liminaire qu'elle parce qu'ils se composent de plusieurs facettes identitaires : « Lou has about twenty-five personalities. I like him because he sings about people no one else sings about — drug addicts, transvestites, the down-and-out. Lou jokes about his alter egos discussing problems at night⁸⁶⁶. » Pilar explique qu'elle participe à détourner les pratiques artistiques, s'inspirant du son pour reproduire des images, des couleurs. Il s'agit d'une véritable combinaison des sens :

I play Lou and Iggy Pop and this new band the Ramones whenever I paint. I love their energy, their violence, their incredible grinding guitars. It's like an artistic form of assault. I try to translate what I hear into colors and volumes and lines that confront people, [...] ⁸⁶⁷.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁶⁴ Cristina García, *op. cit.*

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁶⁷ *Idem.*

Le premier petit ami de Pilar, lui-même musicien de blues et de hard rock, initie celle-ci à l'écoute des bluesmen de Chicago⁸⁶⁸ de l'après-Deuxième Guerre mondiale qui ont révolutionné la musique étatsunienne : « They do Howlin' Wolf and Muddy Waters [...]»⁸⁶⁹. » En ce sens, la protagoniste est une adolescente de son époque, dans les combats de cette dernière. Elle en incorpore tous les codes : « Recently, Mom picked up a Jim Nabors album of patriotic songs in honor of the bicentennial. I mean, after Vietnam and Watergate, who the hell wants to hear “The Battle Hymn of the Republic”»⁸⁷⁰? » Cependant, non seulement elle réfléchit à sa propre pratique artistique — qu'elle incorpore aisément à d'autres disciplines —, Pilar utilise aussi ses connaissances de la musique cubaine. De ce fait, le lecteur croise des références à Beny Moré ou à Celia Cruz, rappelant l'importance de la culture musicale cubaine dans l'histoire de la musique mondiale :

In the last bin, I find an old Beny Moré album. [...] When I thank him in Spanish, he's surprised and wants to chat. We talk about Celia Cruz and how she hasn't changed a hair or a vocal note in forty years. She's been fiftyish, it seems, since the Spanish-American War⁸⁷¹.

Si la révolution castriste a bouleversé Cuba, le fait que Pilar intègre des figures emblématiques de la musique de l'île de son enfance à son évolution identitaire étatsunienne maintient des relations culturelles entre les deux nations et, par la peinture de l'adolescente, crée de nouvelles formes artistiques. Enfin, l'étape de l'insertion au sein des œuvres du corpus sélectionné dévoile une complexité qui dépasse le principe de passation. Nous avons montré, *a contrario*, le mouvement de sillonnement, de dévoiement, que rencontrent les personnages féminins principaux lors de leurs aventures. La réaction de rejet du système receveur enclenche le besoin de subvertir ce dernier, créant un rejet définitif des protagonistes au sein de la société étatsunienne. De ce point de vue, l'adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire souligne une construction identitaire liminaire inextricable pour les personnages féminins principaux.

Nous pouvons brièvement conclure que le déplacement n'entraîne pas *de facto* une phase d'insertion sans heurts. Bien au contraire, les protagonistes pensent trouver dans le système

⁸⁶⁸ Voir David Whiteis, *Blues Legacy : Tradition and Innovation in Chicago*, Urbana, University of Illinois Press, 2019, 305 p. Voir encore Arti Funaro et Artie Traum, *Chicago Blues Guitar*, New York, Oak Publications, 1983, 95 p.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 197.

receveur, à savoir la société étatsunienne, une échappatoire au rejet qu'elles ont effectué à l'encontre d'une partie des enseignements procurés par l'environnement familial. Elles y trouvent plutôt une marginalisation de leur propre culture donatrice comme de leur propre personne. En effet, selon Hélène Beauchamp *et al.*, « toutes les manifestations de la pensée, tous les modes de la représentation peuvent constituer des objets pour celui qui tente de penser en termes de transmission, d'adaptation, d'appropriation ou de rejet les échanges qui lient différentes aires culturelles⁸⁷² ». Les personnages féminins principaux sont, en fait, des incarnations du processus de transfert culturel pour le système receveur. En ce sens, ils y sont difficiles à intégrer. Dans le cas du corpus examiné, il est clair que le déplacement accentue le statut liminaire des protagonistes, qui commence à se bâtir dès la sous-étape de rejet de la phase du prélèvement. Nous rejoignons donc les propos de Beauchamp *et al.* qui soulignent que « bien que le transfert ne coïncide pas toujours avec la migration d'un groupe de personnes, celle-ci peut être l'un des principaux facteurs à l'origine du phénomène de déplacement culturel⁸⁷³ ». Nous voyons principalement deux caractéristiques d'exclusion relatées dans les romans sélectionnés pour la présente recherche : la structure en ghettos dépeinte pour décrire les espaces géographiques étatsuniens dans lesquels évoluent les protagonistes; la ségrégation communautaire, essentiellement culturelle, qui force ceux-ci à être identifiés telles des étrangères malgré, bien souvent, des années passées à vivre aux États-Unis. L'analyse des fictions à l'étude suggère que les petites filles, les adolescentes et les jeunes femmes agissant tels des personnages principaux, pour contrer la construction identitaire divergente de ces citoyens pas comme les autres, utilisent des pratiques artistiques afin de subvertir la vision de la culture étatsunienne qui leur semble homogène, ne faisant peu, voire pas, de place à des situations liminaires. Nous sommes là au cœur des enjeux portés par les recherches sur le concept de transfert culturel, c'est-à-dire observer sur les limites du principe de nation :

[...] Les études transférentielles, en cherchant à faire surgir la part de l'étranger dans des espaces culturels où l'on n'avait pas l'habitude de la mettre en valeur, sont indissociables, sinon de l'idée de nation comme ensemble constitué, du moins de celle de conscience nationale⁸⁷⁴.

⁸⁷² Hélène Beauchamp *et al.*, « Présentation », *Mélanges de la Casa de Velásquez. Nouvelle série*, t. 38, no 2, 2008, p. 9.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

Au terme de nos réflexions, nous pouvons affirmer les protagonistes représentées dans les œuvres littéraires du présent corpus assument de transgresser la structure communautarisée de la culture étatsunienne en en maîtrisant chacune des composantes. Elles dénoncent les difficultés d'assimilation à la société étatsunienne. Elles pointent les injustices qui façonnent leur marginalisation à certains égards, alors même qu'elles contribuent à la nation que forment les États-Unis.

CONCLUSION

Dans son ouvrage *Qu'est-ce que la littérature?*⁸⁷⁵, Jean-Paul Sartre postule que l'acte d'écriture en lui-même se définit comme une forme d'engagement, une volonté d'obtenir une certaine émancipation : « Ainsi de quelque façon que vous y soyez venu, quelles que soient les opinions que vous ayez professées, la littérature vous jette dans la bataille; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté, si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé⁸⁷⁶. » Cependant, il semble qu'il y ait des pratiques scripturales plus engagées que d'autres, parfois indépendamment des objectifs initiaux établis par l'écrivain. Comme l'explique Etel Adnan, le choix d'une langue, avant l'acte d'écriture, s'inscrit dans une posture d'implication : « C'est très important cette histoire de langue, parce que la langue ce n'est pas que des mots. C'est l'histoire d'un pays⁸⁷⁷. » En ce sens, selon la place occupée par un écrivain dans son champ littéraire national ou au sein de son système linguistique, les niveaux d'engagement peuvent diverger.

L'analyse que nous avons proposée d'œuvres d'écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine s'inscrit dans une perspective novatrice de repenser le concept de transfert culturel afin d'effectuer une analyse littéraire. L'adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire se concentre à considérer le texte de fiction sous deux angles : d'abord, observer dans l'œuvre littéraire une capacité de représentation de ce qu'est un transfert culturel; puis, analyser les implications particulières de l'œuvre littéraire par rapport à ce dernier. Il s'agit de mettre le texte littéraire au centre du transfert culturel en soustrayant la problématique de la lecture biographique soulevée par des études contemporaines sur des corpus qui traitent, en effet, de contextes similaires entre l'expérience de l'écrivain et celle relatée dans leurs textes. De ce fait, notre recherche doctorale a, dans un premier temps, examiné la spécificité du champ littéraire des États-Unis pour constater avant tout un fonctionnement sous l'égide du fragment, héritier de la structure en communautés à la base de la construction nationale. Les écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine sont associées à ces modalités structurelles du champ de la littérature des États-Unis. Participant à apporter des nuances historiques à cette dernière, elles impliquent aussi, par leur

⁸⁷⁵ Jean-Paul Sartre. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 1948, 374 p.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁷⁷ Etel Adnan. « La langue ce n'est pas que des mots », *Un printemps inattendu : entretiens*, Paris, Galerie Lelong & co, 2019, p. 145.

présence, à mettre en évidence une situation d'exclusion de l'écrivaine comme femme de Lettres, encore plus marginalisée si elle est confinée à une appartenance communautaire non WASP.

Ce positionnement littéraire particulier a engendré des grilles de lecture, desquelles découlent une catégorisation de ces écrivaines dont le travail littéraire est étudié par l'entremise de la concordance des niveaux d'analyse, soit celui du hors-texte et celui du texte. Une adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire focalise sur le deuxième niveau, détiissant la superposition inférée par des types d'interprétation partant du premier niveau d'analyse. Elle permet, de la sorte, de rendre compte à la fois de la spécificité des sujets traités au cœur des œuvres — à savoir une trame de fond relevant du déplacement migratoire —, à la fois de la diversité des expériences vécues — celle qui témoigne d'une hétérogénéisation des diasporas d'origine hispano-américaine. Le texte littéraire se déploie donc d'abord comme une représentation d'un transfert culturel, dont les trois étapes proposées par Moser⁸⁷⁸ sont observables sous des conditions spécifiques à la littérature, puis une dénonciation de reconnaissance du transfert culturel par le système receveur.

Par conséquent, nous avons repensé le concept de transfert culturel pour l'adapter à l'exercice de l'analyse littéraire. En effet, les trois étapes de déroulement du transfert définies par Moser⁸⁷⁹ n'expliquent pas la formation et le maintien des savoirs transférés/ transférables tout au long du processus. Notre recherche doctorale montre alors que le prélèvement, le déplacement et l'insertion — qui constituent l'essence du transfert culturel — se subdivisent en sous-étapes participant non pas à créer des citoyens étatsuniens, mais bien à perpétuer des identités liminaires que la narration exploite. Le modèle adapté du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire se déploie de la sorte : le prélèvement qui est constitué par deux phases, l'apprentissage à partir du système donateur suivi d'un rejet partiel de celui-ci; le déplacement, essentiellement migratoire dans un premier temps et symbolique dans un deuxième temps; l'insertion qui est façonnée elle aussi par deux phases, un rejet partiel du système receveur suivi d'un apprentissage des codes de ce dernier. Ce que la démarche d'analyse littéraire a illustré, c'est bien que le processus de transfert culturel représenté dans les œuvres des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine se conclut par une appropriation des codes culturels du système receveur. Nous rappelons ainsi la

⁸⁷⁸ Walter Moser, « Pour une grammaire du concept de “transfert” appliqué au culturel », *op. cit.*

⁸⁷⁹ *Idem.*

proposition de modèle de transfert culturel adapté à l'analyse littéraire suggéré dans le deuxième chapitre de la présente thèse.

Les personnages féminins principaux montrent, par leurs aventures narratives, qu'ils sont coincés dans une identité symbolisée par un déplacement migratoire qui, dans les faits, emprisonne l'individu dans une liminarité inextricable parce qu'il devient symbolique à travers les années. Le transfert culturel représenté dans le corpus à l'étude aboutit donc à consolider cette liminarité. L'œuvre littéraire, de cette façon, dénonce un transfert culturel compliqué découlant d'un acte migratoire. La proposition conceptuelle que notre recherche doctorale apporte, c'est bien de considérer le texte littéraire comme une contestation d'un aboutissement sans heurt du transfert des savoirs culturels dont le déroulement ne se résume pas à l'insertion d'un élément prélevé après un déplacement.

Bien au contraire, le corpus analysé suggère que, aux étapes de prélèvement et d'insertion du transfert culturel, le texte littéraire porté par des personnages liminaires rend compte de processus de rejet qui modifient le but de la trajectoire de transfert. Nous avons ainsi montré que le prélèvement au sein du système donateur, représenté par l'environnement familial dans les romans étudiés, définit un apprentissage de la différence chez les protagonistes. En effet, la famille est le lieu d'un premier rejet, celui des destinées fabriquées par les figures d'autorité qu'incarnent les femmes à travers leurs fonctions de mère, d'épouse, de sœur, etc. de même que leur pendant masculin père, époux, frère, etc. En ce sens, l'étape du prélèvement représentée dans les œuvres littéraires est complexifiée. Les savoirs acquis, avant qu'il y ait déplacement, sont déjà remis en question par des individus ne correspondant pas aux attentes du système donateur. De ce fait, le corpus examiné se focalise tout autant sur les angles morts du transfert culturel, soit ceux qui témoignent d'une pré-sélection de ce qu'un individu ne désire pas hériter de son propre système donateur, que du processus en soi. Nous pouvons affirmer alors que la narration s'inscrit dans une perspective dépassant le récit mimétique d'un transfert culturel. Comme le précise Sartre, « si écrire consiste à *communiquer*, l'objet littéraire apparaît comme la communication *par-delà le langage* par le silence non signifiant qui s'est refermé par les mots bien qu'il ait été produit par eux⁸⁸⁰ ».

⁸⁸⁰ Jean-Paul Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2020, p. 118. L'auteur souligne.

Par conséquent, dans les œuvres des écrivaines étatsuniennes d'origine hispano-américaine, le déplacement, principalement migratoire, au cœur du transfert ne se caractérise non pas tellement par les décalages culturels engendrés par une expérience territoriale nouvelle, mais plutôt par l'esthétique mémorielle qui résulte d'une position liminaire indépassable dont la problématique linguistique en fait partie. Il ne fait donc pas le pont entre deux cultures : il consolide avant tout la liminarité des individus déplacés. L'acte lié au mouvement géographique n'a d'intérêt dans le transfert culturel que parce qu'il produit un récit sur lui-même de la part des protagonistes. Il réunit donc les niveaux de représentation à celle de narration dans un jeu mêlant fond et forme. Nous rejoignons là la vision sartrienne de la littérature, à savoir une dialectique qui fonde les relations de l'individu au collectif dans une dynamique de réciprocité :

Son sujet, c'est l'unité du monde sans cesse remise en question par le double mouvement de l'intériorisation et de l'extériorisation ou, si l'on préfère, par l'impossibilité pour la partie d'être autre chose qu'une détermination du tout et de se fondre au tout qu'elle nie par sa détermination (*omnis determinatio est negatio*) qui pourtant lui vient par le tout⁸⁸¹.

Notre analyse conclut donc que l'étape du déplacement permet à l'individu qui s'est volontairement extrait de sa collectivité donatrice de tenter d'évoluer dans un autre système, celui qui lui donne l'occasion de transférer le meilleur de ce qu'il a conservé de ses apprentissages initiaux. Or, nous avons constaté que l'insertion culturelle dans l'œuvre littéraire se distingue par une première réaction de rejet de la part du système receveur, sous-étape qui achève de maintenir les protagonistes dans un espace liminaire, laquelle est, en fait, définitive. Ainsi, les récits de notre corpus dévoilent la perpétuation de deux classes de citoyens occupant le territoire des États-Unis : celles légitimes versus celles illégitimes. La structure historique du ghetto refait surface ici dans chacun des romans étudiés. Les violences issues de l'apprentissage de la différence dans l'environnement familial sont directement transposées dans le fonctionnement de la communauté. Le texte littéraire pointe, à juste titre, la concentration de l'exclusion de l'Autre au sein des organisations emprisonnantes que sont les ghettos. Aucune homogénéisation donc d'un quelconque groupe « hispanique » ou « latino » n'est à constater; *a contrario*, chaque communauté protège la seule identité qui lui est accordée, c'est-à-dire celle de sa culture d'origine. Cela s'explique, entre

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 125.

autres, parce que les étiquettes identitaires ne proviennent pas des communautés concernées. L'aspect « étranger » d'un individu, ou de la collectivité à laquelle il appartient, devient un processus de survivance dans un système receveur verrouillé. Quel avenir pour le transfert culturel alors qu'il semble avoir été coupé court durant cette sous-étape? Les fictions soulignent, parallèlement à cette impasse, le rôle des multiples pratiques artistiques — écriture, peinture, musique, théâtre, etc. — dans une forme d'émancipation passant par la maîtrise des apprentissages du système receveur et d'autres cultures. Les personnages féminins principaux ne semblent posséder qu'une option : détourner la légitimité culturelle dominante qui construit la société étatsunienne. De cette manière, ils subvertissent les fondements même d'une identité unie à la base de la culture des États-Unis. Par ailleurs, cette position dénonciatrice des protagonistes creuse un peu plus la liminarité de leur position. Joseph Jurt explique à ce sujet que « l'accueil de la culture étrangère n'a pas seulement une fonction externe pour la définition de l'identité culturelle de la culture d'accueil. Le fait de disposer de certains éléments de la culture étrangère confère à l'acteur culturel un poids interne supplémentaire⁸⁸² ». Ainsi, la figure de l'Autre dans la société étatsunienne conforte celle-ci dans une forme de supériorité culturelle alors même qu'elle est la cause directe des déplacements migratoires relatés.

L'adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire souligne aussi la diversité des expériences des communautés culturelles répertoriées aux États-Unis, notamment parmi celles d'origine hispano-américaine. Dans *The House on Mango Street*⁸⁸³, nous observons la confusion identitaire qui règne autour des problématiques entourant les *Chicanos* et les immigrants d'origine mexicaine, ainsi que ceux qui sont le produit d'une combinaison des deux communautés. La protagoniste témoigne de l'indifférenciation communautaire qui la dessert puisque, finalement, le transfert culturel fait prisonnière Esperanza de sa ghettoïsation tant géographique qu'identitaire. C'est bien son faciès qui est jugé de prime abord, voire définitivement, plutôt que son appartenance à la société étatsunienne alors même qu'elle y évolue. Le transfert culturel se dépeint comme une liminarité indépassable.

⁸⁸² Joseph Jurt, « Traduction et transfert culturel », dans Christine Lombez et Rotraud von Kulesa (dir.), *De la traduction et des transferts culturels*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 102.

⁸⁸³ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, op. cit.

Dans *How the García Girls Lost Their Accents*⁸⁸⁴, le processus de transfert culturel se déploie de manière différente. Il n'y a aucune ambiguïté sur le fait qu'il y a eu un acte migratoire. La famille García de la Torre s'exile aux États-Unis de la République dominicaine pour fuir le régime trujilliste. Dans le récit d'Álvarez, le transfert culturel est raconté par le biais de multiples points de vue. Ce que nous constatons pour les personnages de cette famille aisée, c'est que le déclassement social rend le transfert culturel plus compliqué dans un premier temps, voire plus difficile à accepter dans un deuxième temps quand il n'aboutit à rien. Cette situation contraste avec celle d'une autre famille dominicaine représentée, celle d'Iliana dans *Geographies of Home*⁸⁸⁵. En effet, celle-ci ne subit aucun déclassement social; au contraire, elle se maintient dans une pauvreté déconcertante qui trahit les attentes sociales des membres la composant. En ce sens, nous soulignons que le transfert culturel illustré dans le roman de Pérez est d'autant plus voué à créer des liminarité que celui des García, la pauvreté économique du Brooklyn dépeint les enfermant définitivement au sein de leur ghetto. Le racisme lié à la couleur de peau de la famille d'Iliana rejoint alors celui perpétré auprès des communautés noires étatsuniennes, voire portoricaines.

C'est le cas dans *When I Was Puerto Rican*⁸⁸⁶, œuvre dans laquelle nous avons pu analyser les embûches reliées au transfert culturel quand ce dernier a lieu dans un quartier façonné par des figures marginales. Comment s'insérer dans un endroit conçu pour exclure? En ce sens, l'analyse du transfert culturel dans le texte de Santiago illustre l'hétérogénéité des communautés marginalisés dans les ghettos. Elle pointe aussi l'exception identitaire portoricaine à la fois toujours une colonie étatsunienne, à la fois une diaspora qui a beaucoup plus de latitudes que d'autres notamment dans les déplacements opérés entre les territoires continental et insulaire. Nous avons pu comparer cette situation avec celle de la communauté cubaine représentée dans *Dreaming in Cuban*⁸⁸⁷. Les dissensions politiques entre les États-Unis et Cuba n'ont pas les mêmes répercussions sur le transfert culturel que celles entre les premiers et Porto Rico. L'exil des Puente crée des conflits intergénérationnels, les plus jeunes ne comprenant pas l'exclusion qui se perpétue

⁸⁸⁴ Julia Álvarez, *How the García Girls Lost Their Accents*, op. cit.

⁸⁸⁵ Loida Maritza Pérez, *Geographies of Home*, op. cit.

⁸⁸⁶ Esmeralda Santiago, *When I Was Puerto Rican*, op. cit.

⁸⁸⁷ Cristina García, *Dreaming in Cuban*, op. cit.

aux États-Unis alors que leurs parents leur avaient expliqué les changements positifs que l'acte migratoire entraînerait.

En bref, les œuvres littéraires analysées en adaptant le concept de transfert culturel nous permettent ainsi de mettre en lumière le déroulement de ce phénomène lequel produit, finalement, des situations liminaires tant dans la représentation de ce dernier que dans les effets suscités par la narration.

Vers des pistes complémentaires

Enfin, nous émettons la possibilité que l'adaptation du concept de transfert culturel à l'analyse littéraire peut être utile dans des littératures nationales autres que celle des États-Unis, la multiplication diasporique se présentant ailleurs. Si la structure fragmentée façonne le champ littéraire étatsunien, la présence de communautés diverses dans une société, notamment dans sa représentation littéraire, se retrouve ailleurs à travers des configurations différentes. Ainsi, le processus de transfert culturel existe tout autant, entre autres dans des œuvres littéraires ou dans des littératures nationales composées d'écrivains assimilés à des cultures minoritaires.

C'est le cas, par exemple, pour les nations européennes⁸⁸⁸ dont les colonisations antérieures ont produit des déplacements migratoires créant, dans les anciens empires, des communautés déplacées. Les changements des délimitations frontalières des siècles précédents, qui se poursuivent par ailleurs, ont eux aussi bouleversé certaines populations qui soit n'ont pas bougé géographiquement, devenant par défaut minoritaires, soit se sont déplacées vers des territoires plus stables

⁸⁸⁸ Consulter Fridrun Rinner *et al.* « Transnationalité & Transculturalité — L'expérience de l'ailleurs », *MaLiCE*, no 7, 2016, en ligne, <https://cielam.univ-amu.fr/malice/transnationalite-transculturalite-lexperience-lailleurs>, consulté le 25 avril 2024. Voir aussi Sandra Vlasta, *Contemporary Migration Literature in German and English*, Leyde, Brill, 2016, 296 p.

politiquement. Nous pensons entre autres au Royaume-Uni⁸⁸⁹, à la France⁸⁹⁰, à l'Allemagne⁸⁹¹, à l'Espagne⁸⁹², à l'Italie⁸⁹³, etc. Dans un registre plus proche géographiquement des États-Unis, le champ littéraire canadien produit déjà un certain nombre de travaux liés à l'hétérogénéité de la production littéraire (écrivains canadiens d'origine hispano-américaine ou d'origine brésilienne, écrivains issus des Premières Nations, etc.) à partir de textes relatant des déplacements migratoires (immigration, déportation, etc.) ainsi que les transferts culturels qui en découlent⁸⁹⁴. Les études en littérature québécoise, notamment, possèdent, depuis plusieurs décennies, un large éventail de travaux sur la littérature produite par des immigrants en provenance d'Haïti ou d'Italie⁸⁹⁵. Elles réfléchissent aussi à la place des littératures des Premières Nations dans sa construction identitaire à la base complexe en Amérique du Nord⁸⁹⁶.

⁸⁸⁹ Voir Josephine McDonagh, *Literature in a Time of Migration : British Fiction and the Movement of People, 1815-1876*, Oxford, Oxford University Press, 2021, 352 p. ainsi que Carmen Zamorano Llena, *Fictions of Migration in Contemporary Britain and Ireland*, Londres, Palgrave Macmillan, 2020, 220 p.

⁸⁹⁰ Consulter Anne-Rosine Delbart, « Littératures de l'immigration : un pas vers l'interculturalité? », *Carnets*, vol. 1, no 2, 2010, pp. 99-110. De plus, voir Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner, *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Honoré Champion, 2012, 968p. ainsi que Anne Schneider et al. *Écritures contemporaines de la migration. Frontières, passages, errances, tragiques*, Lausanne, Peter Lang, 2023, 612 p.

⁸⁹¹ Saša Stanišić, « Three Myths of Immigrant Writing : A View from Germany », *Words Without Borders*, 2008, en ligne, <https://wordswithoutborders.org/read/article/2008-11/three-myths-of-immigrant-writing-a-view-from-germany/>, consulté le 24 avril 2024. Consulter aussi Leslie A. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Towards a New Critical Grammar of Migration*, Berlin, Springer, 2005, 264 p.

⁸⁹² Voir Barbara Rostecka et Carmen Ascanio-Sánchez, « Migrant literature in Spain: approaches, discourses and analysis », *OCNOS*, vol. 20, no 3, 2021, en ligne, <https://www.revistaocnos.com/index.php/ocnos/article/view/204/321>, consulté le 24 avril 2024. Voir aussi Raquel Vega-Durán, *Emigrant Dreams, Immigrant Borders. Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2018, 300 p.

⁸⁹³ Consulter Goffredo Polizzi, *Reimagining the Italian South : Migration, Translation and Subjectivity in Contemporary Italian Literature and Cinema*, Liverpool, Liverpool University Press, 2022, 224 p.

⁸⁹⁴ Voir en ce sens Hugh Hazelton, *Latinocanáda : A Critical Study of Ten Latin American Writers of Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2007, 312 p. Consulter aussi Norman Cheadle et Lucien Pelletier, *Canadian Cultural Exchange/ Échanges culturels au Canada. Translation and Transculturation/ Traduction et transculturation*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2007, 432 p. ainsi que Licia Soares de Souza, *Imaginaires transculturels entre le Canada et la Brésil*, Bayonne, Néopol, 2018, 236 p.

⁸⁹⁵ Voir, à propos de la littérature québécoise produite par des immigrants haïtiens, Najib Redouane, « Écrivains haïtiens au Québec. Une écriture du dépassement identitaire », *Revue internationale d'études québécoises*, vol. 6, no 1, 2003, pp. 43-64 et Józef Kwaterko, « Les fictions identitaires des romanciers haïtiens du Québec », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, no 302, 2002, pp. 212-229. De plus, concernant la littérature québécoise produite par des immigrants italiens, voir aussi Gilles Dupuis et Dominique Garand, *Italie-Québec. Croisements et coïncidences littéraires*, Montréal, Nota Bene, 2009, 296 p.

⁸⁹⁶ Voir, par exemple, Isabelle St-Amand, « Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec », *Studies in Canadian Literature/ Études en littérature canadienne*, vol. 35, no 2, 2010, pp. 30-52.

De plus, il est possible de repenser la définition même du déplacement. Dans les cas analysés au sein du corpus circonscrit, il fut question d'acte migratoire. Cependant, il existe d'autres formes de déplacement dont nous pouvons nous demander si elles altèrent le processus de transfert culturel. Il faut considérer ainsi que les évolutions technologiques ont une influence sur ce dernier puisqu'elles entraînent de profonds changements dans les façons de se déplacer⁸⁹⁷, voire transforment la définition même de ce qu'est un déplacement. Par exemple, est-ce qu'un déplacement à pied, en avion, en bateau ou en automobile affecte les étapes de prélèvement ou d'insertion? Ainsi, notre recherche doctorale ouvre la voie à d'autres réflexions sur le concept de transfert culturel, sur sa structure, sur ses représentations littéraires, sur les processus que le déterminent en fonction des littératures dans lesquelles il est abordé.

⁸⁹⁷ Consulter notamment Bertrand Montulet, « Au-delà de la mobilité : des formes de mobilités », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 1, no 118, 2005, pp. 137-159.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Álvarez, Julia. *How the García Girls Lost Their Accents*, New York, Algonquin Books, 2019 [1991], 313 p.

Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*, New York, Vintage Contemporaries, 2009 [1984], 110 p.

García, Cristina. *Dreaming in Cuban*, New York, Ballantine Books, 2017 [1992], 258 p.

Pérez, Loida Maritza. *Geographies of Home*, New York, Penguin Books, 1999, 321 p.

Santiago, Esmeralda. *When I Was Puerto Rican*, Cambridge, Da Capo Press, 1993, 278 p.

Corpus secondaire

Cather, Willa. *O Pioneers!*, Mineola, Dover Publications, 1993, 128 p.

Cisneros, Sandra. *Woman Hollering Creek and Other Stories*, New York, Random House, 1991, 165 p.

Cooper, James Fenimore. *The Pioneers*, Scotts Valley, CreateSpace Independent Publishing Platform, 450 p.

Cortázar, Julio. *Rayuela*, Madrid, Cátedra, coll. « Letras Hispánicas », 1986 [1963], 752 p.

Cruz, Angie. *Dominicana*, New York, Flatiron Books, 322 p.

Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*, New York, Harper & Brothers, 1925, en ligne, <https://gutenberg.org/cache/epub/71853/pg71853-images.html>, consulté le 22 avril 2024.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*, New York, Vintage Español, 2017 [1967], 400 p.

Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*, Mexico, Éditons Joaquín Mortiz, 1963, 286 p.

Kingsley, Charles. *The Waterbabies*, Mineola, Dover Publications, 2017 [1863], 272 p.

Poe, Edgar Allen. « Annabel Lee », *Poetry Foundation*, en ligne, <https://www.poetryfoundation.org/poems/44885/annabel-lee>, consulté le 7 septembre 2023.

Proust, Marcel. « Du côté de chez Swann », *À la recherche du temps perdu*, t.1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, pp. 1-351.

Santiago, Esmeralda. *América's Dream*, Londres, Virago, 1997, 336 p.

Starova, Luan. « Le Polyglotte », *Poèmes de Carthage*, Trois-Rivières/ La Réunion, Écrits des Forges/ Grand Océan, 2002, p. 15.

Corpus critique

A Penguin Readers Guide, « An Introduction to *Geographies of Home* », *Geographies of Home*, New York, Penguin Books, 1999, pp. 1-4.

Adams, Rachel. « “Un dominican-York” : Immigrants and Aliens in *How the García Girls Lost Their Accents* », *South Atlantic Review*, vol. 81, no 3, 2016, pp. 3-20.

Alonso Gallo, Laura P. et Antonia Domínguez Miguela, « Performative Fathers and the Inessential Macho : Fatherhood in Contemporary Latino/ Latina Literature », dans Eva Paulina *et al.*, *Naming the Father : Legacies, Genealogies, and Explorations of Fatherhood in Modern and Contemporary Literature*, Lanham, Lexington Books, 2000, pp. 67-95.

Alvarez, Maria Antonia. « Chicana Deconstruction of Cultural and Linguistic Borders », *Interactions : Ege Journal of British and American Studies/ Ege İngiliz ve Amerikan İncelemeleri Dergisi*, vol. 14, no 1, 2005, pp. 49-59.

Andouard-Labarthe, Elyette. « Chapitre 2. Du réel à la représentation : frontière et identité nationale dans l'espace littéraire chicano », dans Yves-Charles Granjeat *et al.* (dir.), *Écritures hispaniques aux États-Unis : mémoire et mutations*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, pp. 41-63.

Aparicio, Frances R. « Writing Migrations : The Place(s) of U.S. Puerto Rican Literature », dans Deborah L. Madsen, *Beyond the Borders. American Literature and Post-Colonial Theory*, Londres, Pluto Press, 2003, pp. 151-166.

Armengol-Carrera, Josep M. « Where Are Fathers in American Literature? Re-visiting Fatherhood in U.S. Literary History », *Journal of Men's Studies*, vol. 16, no 2, 2008, pp. 211-226.

Augustyn, Adam. *American Literature From 1945 Through Today*, New York, Rosen Educational Services, 2011, 240 p.

Barrio-Vilar, Laura. « Neocolonialism, Migration, and Black Women's Bodies : Transnational Experiences in African American and Afro-Caribbean Women's Fiction », Thèse de doctorat, Philosophy, University of Kentucky, 2011, 217 f.

Bolf, Victoria Anne. « Somos Familia : Family as Organizing Trope in 20th-21st Century Latina/o Literature », Thèse de doctorat, Philosophy, Loyola University Chicago, 2015, 209 f.

Brown Ruoff, A. LaVonne et Jerry W. Ward Jr., *Redefining American Literary History*, New York, The Modern Language Association of America, 1990, 406 p.

Cabrera-Polk, Victoria. « No Home : Addressing the Failure of "Mestiza Consciousness" in Julia Alvarez's *How the García Girls Lost Their Accents* », *Label me Latina/o*, vol. VII, 2017, en ligne, <https://labelmelatin.com/?p=685>, consulté le 13 janvier 2022.

Calabrese, Claudio César et Ethel Junco, « El fondo de la memoria : *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro », *Revista Chilena de Literatura*, no 105, 2022, pp. 369-394.

Castells, Ricardo. « The Silence of Exile in *How the Garcia Girls Lost Their Accents* », *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 26, no. 1, 2001-2002, pp. 34-42.

Cisneros, Sandra. « Talk to the Nation : New and Established Writers Redefine Chicano Lit. », *NPR*, 2011, en ligne, <https://www.npr.org/2011/01/27/133277380/New-And-Established-Writers-Redefine-Chicano-Lit>, consulté le 11 janvier 2022.

Cocco, Simona et Laura Sanfelici, « Autobiografía, autotraducción y transculturación en dos escritoras puertorriqueñas », *Glosas*, vol. 8, no 7, 2015, pp. 16-28.

Criado, Miryam. « Lenguaje y otredad sexual/ cultural en *How the García Girls Lost Their Accents* de Julia Álvarez », *The Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*, vol. 23, no 3, 1998, pp. 195-205.

Dalleo, Raphael. « How Cristina García Lost Her Accent, and Other Latina Conversations », *Latino Studies*, vol. 3, no 1, pp. 3-18.

Das, Amrita. « Gaze of the Outsider/Insider : US Latino Authors Writing of Latin America », *Hipertexto*, no 13, 2011, pp. 159-167.

Davis, Rocío G. « Back to the Future : Mothers, Languages, and Homes in Cristina García's *Dreaming in Cuban* », *World Literature Today*, vol. 74, no 1, 2000, pp. 60-68.

Douglas, Christopher. « "All in the Family". Ancestral Voices and Ancestral Gods in 1970s Multiculturalism », dans Kirk Curnutt (dir.), *American Literature in Transition, 1970-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 72-87.

Eudave, Cecilia. « La memoria como escenario de la tragedia mexicana en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro », *Romance Notes*, vol. 57, no 1, 2017, pp. 15-24.

Fagan, Allison. « Translating in the Margins : Attending to Glossaries in Latino/a Literature », *Journal of Modern Literature*, vol. 39, no 3, 2016, pp. 57-75.

Flores-Rodriguez, Daynalí. « Toward a Trans-Caribbean Poetics : A New Aesthetics of Power and Resistance », Thèse de doctorat, Philosophy in Comparative Literature, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011, 204 f.

Gac-Artigas, Priscilla. « Yo soy yo y mi circunstancia : La hibridez como mecanismo de supervivencia », *Diálogo*, vol. 15, no 1, 2012, pp. 17-22.

Gagnier, Regenia. « Review Essay : Feminist Autobiography in the 1980s », *Feminist Studies*, vol. 17, no 1, 1991, pp. 135-148.

García, Elizabeth. « Race, Class, and Masculinity in Julia Alvarez's *How the García Girls Lost Their Accents* », *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. 43, no 2, 2022, pp. 88-106.

García, Elizabeth. *Healing Memories. Puerto Rican Women's Literature in the United States*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2018, 168 p.

García-Avello, Macarena. « Beyond the Latina Boom : New Directions within the Field of US Latina Literature », *Atlantis : Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, vol. 41, no 1, 2019, pp. 69-87.

Gil-Naveira, Isabel. « "If She is to Write Fiction" : Buchi Emecheta and Sandra Cisneros Revisit Virginia Woolf », *Babel-AFIAL*, vol 27, 2018, pp. 105-125.

Kelley, Margot. « 4. A Minor Revolution : Chicano/a Composite Novels and the Limits of Genre ». Dans Julie Brown (dir.), *Ethnicity and the American Short Story*, New York/ Londres, Garland Publishing Inc., 1997, pp. 63-84.

Krause, Jennifer. « Madness, Entropy, Paradox : The Legacy of Political Violence in Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home* », *Journal of American Studies*, vol. 50, no 2, 2016, pp. 329-345.

Lam, C. Christina. « Trauma and Testimony : Embodied Memory in Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home* », *Rocky Mountain Review*, vol. 69, no 1, 2015, pp. 37-48.

Lauter, Paul. « The Literatures of America : A Comparative Disciplines », dans A. LaVonne Brown Ruoff et Jerry W. Ward Jr. (dir.), *Redefining American Literary History*, New York, The Modern Language Association of America, 1990, pp. 48-97.

Layfield, Allison. « Effects of Multicultural Education on Small Presses and Commercial Publishing : A Case Study of *The House on Mango Street* », *Children's Literature in Education*, vol. 52, no 2, 2021, pp. 217-230.

López, Iraida H. « "... And There Is Only My Imagination Where Our History Should Be" : An Interview with Cristina García », *Michigan Quarterly Review*, vol. 33, no 3, 1994, pp. 605-617.

Machado Sáez, Elena. « The Global Baggage of Nostalgia in Cristina Garcia's *Dreaming in Cuban* », *MELUS*, vol. 30, no 4, 2005, pp. 129-147.

Madsen, Deborah L. « Counter-Discursive Strategies in Contemporary Chicana Writing », dans Deborah L. Madsen (dir.), *Beyond the Borders. American Literature and post-Colonial Theory*, Londres, Pluto Press, 2003, pp. 65-76.

Maiorana, Roxane. « La dominicanité critiquée. Regards migrants sur la construction de l'identité dominicaine dans la littérature étatsunienne », *Cahier ReMix*, no 16, 2021, en ligne, <https://oic.uqam.ca/fr/remix/la-dominicanite-critiquee-regards-migrants-sur-la-construction-de-lidentite-dominicaine-dans>, consulté le 28 mars 2023.

Mayock, Ellen C. « The Bicultural Construction of Self in Cisneros, Álvarez, and Santiago », *Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*, vol. 23, no 3, 1998, pp. 223-229.

McGee, Anne M. « Two *niñas traumatizadas* : Points on Contact between Nellie Campobello's *Cartucho* and Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* », *Journal of Ethnic American Literature*, no 8, 2018, pp. 80-108.

Mitchell, David T. « The Accent of "Loss" : Cultural Crossings as Context in Julia Alvarez's *How the García Lost Their Accents* », dans Timothy B. Powell (dir.), *Beyond the Binary : Reconstructing Cultural Identity in a Multicultural Context*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1999, pp. 165-184.

Mitchell, David T. « National Families and Familial Nations : Communista Americans in Cristina Garcia's *Dreaming in Cuban* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 15, no 1, 1996, pp. 51-60.

Molina-Naar, José. « Current Sociopolitical, Sociocultural, and Sociolinguistic Issues of Latino Immigrants in Julia Álvarez's Novel *How the García Girls Lost Their Accents* », *Journal of Latinos and Education*, vol. 15, no 3, 2016, pp. 253-258.

Moreno, Marisel C. *Family Matters. Puerto Rican Women Authors on the Island and the Mainland*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2012, 248 p.

Nikodinovska, Jelena. « Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* : (Collective) Memory Resonating from "the Barrio" », *Kultura (Skopje)*, vol. 3, no 4, 2014, pp. 195-202.

Noguerol, Francisca. « Narrar sin fronteras », dans Jesús Montoya Juárez et Ángel Estaban (dir.), *Entre lo local y lo global*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, coll. « Nexos y diferencias », 2008, pp. 19-33.

Ochoa Fernández, Luisa. « Family as the Patriarchal Confinement of Women in Sandra Cisneros' *The House on Mango Street* and Loida M. Pérez' s *Geographies of Home* », dans Laura P. Alonso Gallo et Antonia Domínguez Miguela (dir.), *Evolving Origins, Transplanting Cultures : Literary Legacies of the New Americans*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002, pp. 119-128.

Payant, Katherine B. « From Alienation to Reconciliation in the Novels of Cristina García », *MELUS : Multi-Ethnic Literature of the United States*, vol. 26, no 3, 2001, pp. 163-182.

Pinçonat, Crystel. *Endofiction et fable de soi. Écrire en héritier de l'immigration*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2016, 398 p.

Pinçonat, Crystel. « Hispaniques aux États-Unis : Écriture du barrio et de l'entre-deux ». Dans Jacqueline Sessa, *Figures de l'exclu. Actes du Colloque International de Littérature Comparée (2-3-4 mai)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Traversière », 1999, pp. 227-237.

Quintana, Alvina Eugenia. *Reading U. S. Latina Writers. Remapping American Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, 212 p.

Quintana, Alvina Eugenia. *Home Girls. Chicana Literary Voices*, Philadelphie, Temple University Press, 1996, 176 p.

Quintana, Alvina Eugenia. « Chicana discourse: Negations and mediations », Thèse de doctorat, University of California at Santa Cruz, 1989, 436 f.

Ramond Jurney, Florence. « Between Nostalgia and Exile : Picturing the Island in Cristina García's Fiction », *Journal of Caribbean Literatures*, vol. 7, no 1, 2011, pp. 91-103.

Ryan, Marya Mae. « Gender and Community : Womanist and Feminist Perspectives in the Fiction of Toni Morrison, Amy Tan, Sandra Cisneros, and Louise Erdrich », Thèse de doctorat, Philosophy in English, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1995, 262 f.

Saldívar-Hull, Sonia. *Feminism on the Border : Chicana Gender Politics and Literature*, Berkeley, University of California Press, 2000, 214 p.

Savin, Ada. « Le dialogisme poétique de Sandra Cisneros », *Revue Française d'Études Américaines*, no 66, 1995, pp. 576-584.

Schneiderman, Jon L. « Creation of Identity as a Bridge Between Cultures in Cristina García' *Dreaming in Cuban* », Mémoire de maîtrise, English, University of North Carolina Wilmington, 2007, 114 f.

Stefanko, Jacqueline. « New Ways of Telling : Latinas' Narratives of Exile and Return », *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. 17, no 2, 1996, pp. 50-69.

Stoneham, Geraldine. « U.S. and US : American Literatures of Immigration and Assimilation », dans Deborah L. Madsen (dir.), *Beyond the Borders*, Londres, Pluto Press, 2003, pp. 238-248.

Torres-Robles, Carmen L. « Esmeralda Santiago : Hacia una (re)definición de la puertorriqueñidad », *Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*, vol. 23, no 3, 1998, pp. 206-213.

Vellón-Benítez, Susan. « Palabras de mujer : Convergencias en el discurso femenino en la narrativa caribeña de origen Hispano escrita en los Estados Unidos », Thèse de doctorat, Philosophy, Florida State University, 2003, 130 f.

Corpus théorique

Abu-Laban, Yasmeeen et Victoria Lamont, « Crossing Borders : Interdisciplinarity, Immigration and the Melting Pot in the American Cultural Imaginary », *Canadian Review of American Studies/ Revue canadienne d'études américaines*, vol. 27, no 2, 1997, pp. 23-43.

Adelson, Leslie A. *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Towards a New Critical Grammar of Migration*, Berlin, Springer, 2005, 264 p.

Adnan, Etel. « La langue ce n'est pas que des mots », *Un printemps inattendu : entretiens*, Paris, Galerie Lelong & co, 2019, pp. 141-155.

Amilhat Szary, Anne-Laure. *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Hors collection », 2015, 164 p.

Amossy, Ruth. *La présentation de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'Interrogation philosophique », 2010, 236 p.

Anderson, Benedict. *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/ New York, Verso, 1991 [1983], 224 p.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2012 [1987], 300 p.

Ardant, Philippe. « Le néo-colonialisme : thème, mythe et réalité », *Revue française de science politique*, no 15, 1965, pp. 837-855.

Arensberg, Conrad M. « American Communities », *American Anthropologist*, vol, 57, no 6, 1955, pp. 1143-1162.

Aron, Paul et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2006, 128 p.

Atkins, G. Pope et Larman C. Wilson, *The United States and the Trujillo Regime*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1972, 245 p.

Báez, Fernando. *Nueva historia universal de la destrucción de libros. De las tabillas sumerias a la era digital*, Barcelone, Océano, 2013, 452 p.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1978, 496 p.

Baran, Dominika. *Language in immigrant America*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, 372 p.

Bermejo Cabrero, José Luis. « Sobre nobleza, señoríos y mayorazgos », *Anuario de Historia del Derecho Español*, no 55, 1985, pp. 253-306.

Barthes, Roland. « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002 [1968], pp. 40-45.

Barszewska Marshall, Joanna. « “Boast now, chicken, tomorrow you’ll be stew” : Pride, Shame, Food, and Hunger », *MELUS*, vol. 32, no 4, 2007, pp. 47-68.

Beauchamp, Hélène *et al.*, « Présentation », *Mélanges de la Casa de Velásquez. Nouvelle série*, t. 38, no 2, 2008, pp. 9-14.

Bermann, Sandra. « “Mapping the World” and Translation ». Dans Steven Tötösy de Zepetnek et I-Chun Wang (dir.), *Mapping the World, Culture, and Border-crossing*, Kaohsiung, National Sun Yat-sen University, coll. « Humanities and Social Sciences Series », 2010, pp. 4-16.

Bertucci, Marie-Madeleine et Isabelle Boyer, « Présentation », dans Marie-Madeleine Bertucci et Isabelle Boyer (dir.), *Transfert des savoirs et apprentissage en situation interculturelle et plurilingue*, Paris, L’Harmattan, 2010, pp. 9-18.

Betz, Hans-Georg, *États-Unis : une nation divisée. Guerre culturelle idéologique*, Paris, Autrement, 2008, 229 p.

Boes, Tobias. *Formative Fictions : Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*, Ithaca, Cornell University Press, 2012, 202 p.

Bogue, Ronald. « Minor Writing and Minor Literature », *Symplokē*, vol. 5, nos 1/ 2, 1997, pp. 99-118.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Sociologie Libre examen », 1992, 492 p.

Bourdieu, Pierre. « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, pp. 3-46.

Broomans, Petra. « The Importance of Literature and Cultural Transfer – Redefining Minority and Migrant Cultures », dans Petra Broomans *et al.* (dir.), *Battles and Borders. Perspectives on Cultural Transmission and Literature in Minor Language Areas*, Eelde, Barkhuis, 2015, pp. 9-38.

Buckner Armstrong, Julie. « 5. Civil Rights Movement Fiction », dans Julie Armstrong (dir.), *The Cambridge Companion to American Civil Rights Literature*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 2015, pp. 85-103.

Cabán, Pedro A. « Puerto Rico : State Formation in a Colonial Context », *Caribbean Studies*, vol. 30, no 2, 2002, pp. 170-215.

Capanema, Silvia *et al.* « Introduction, Oscillations : le métissage et les sciences sociales », dans Michel Molin *et al.* (dir.), *Du transfert culturel au métissage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, en ligne, <https://books.openedition.org/pur/89350>, consulté le 6 avril 2023.

Casanova, Pascale. « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », *Littératures classiques*, no 31, 1997, pp. 233-247.

Castillo, Debra A., *Redreaming America. Toward a Bilingual American Culture*, Albany, SUNY Press, coll. « Latin American and Iberian Thought and Culture », 2004, 232 p.

Certeau, Michel de. *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2005, 212 p.

Cheadle, Norman et Lucien Pelletier, *Canadian Cultural Exchange/ Échanges culturels au Canada. Translation and Transculturation/ Traduction et transculturation*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2007, 432 p.

Chiung-huei Chang, Joan. *Transforming Chinese American Literature : A Study of History, Sexuality, and Ethnicity*, New York, Peter Lang, 2000, 202 p.

Clavero, Bartolomé. *Mayorazgo. Propiedad feudal en Castilla 1369-1836*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, coll. « Historia », 1974, 473 p.

Crawford, Margo Natalie. *What is African American Literature?*, Hoboken, John Wiley & Sons Inc., 2021, 182 p.

Dan, Anca. « Les transferts culturels dans le temps : rétrospectives diachroniques et anachroniques », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 41, no 1, 2015, pp. 313-318.

Danaux, Stéphanie et Nova Doyon, « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *Mens : Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, no 2, 2012, pp. 7-16.

Davis, Carole et Etta Saltos, « Dietary Recommendations and How They Have Changed Over Time », dans U.S. Department of Agriculture, Economic Research Service, Food and Rural Economics Division (dir.), *America's Eating Habits : Changes and Consequences*, 1999, pp. 33-50.

De Marco, Alessandra. « Italian American Literature », *Literature Compass*, vol. 13, no 11, 2016, pp. 693-700.

Declercq, Elien. « “Écriture migrante”, “littérature (im)migrante”, “migration literature” : réflexions sur un concept aux contours imprécis », *Revue de littérature comparée*, vol. 3, no 339, 2011, pp. 301-310.

Delbart, Anne-Rosine. « Littératures de l'immigration : un pas vers l'interculturalité? », *Carnets*, vol. 1, no 2, 2010, pp. 99-110.

Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, 187 p.

Descombes, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 368 p.

Dresden, Sem. *Persecution, Extermination, Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 1995, 237 p.

Drouet, Guillaume. « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, vol. 3, no 145, 2009, pp. 11-23.

Duany, Jorge. « Nation, migration et identité : repenser le colonialisme et le transnationalisme à propos du cas de Porto Rico », dans Cédric Audebert, André Calmont et GÉODE Caraïbe (dir.), *Dynamiques migratoires de la Caraïbe*, Paris, Karthala, coll. « Terres d'Amérique », 2007, pp. 221-238.

Dupuis, Gilles et Dominique Garand, *Italie-Québec. Croisements et coïncidences littéraires*, Montréal, Nota Bene, 2009, 296 p.

Durpaire, François. « Chapitre VII. La diversité sans l'unité (1960-1980) », *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2019, pp. 82-93.

Espagne, Michel. « Des Juifs allemands aux Juifs français : judaïsme et transferts culturels », *Archives juives*, vol. 46, no 2, 2013, pp. 11-29.

Espagne, Michel. « Du présent vivant au mouvement réel. Marxisme et transfert culturel chez Tran Duc Thao », dans Jocelyn Benoist et Michel Espagne (dir.), *L'itinéraire de Tran Duc Thao. Phénoménologie et transfert culturel*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, pp. 230-247.

Espagne, Michel. « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, no 1, 2013, en ligne, <https://journals.openedition.org/rsl/219>, consulté le 26 mars 2023.

Espagne, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques », 1999, 286 p.

Espagne, Michel. « La fonction de la traduction dans les transferts culturels franco-allemands aux XVIII^e et XIX^e siècles. Le problème des traducteurs germanophones », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 3, no 97, 1997, pp. 413-427.

Espagne, Michel *et al.* « La théorie des transferts culturels appliquée à l'Asie centrale », dans Michel Espagne *et al.* (dir.), *Asie centrale. Transferts culturels le long de la Route de la soie*, Paris, Vendémiaire, 2016, pp. 7-18.

Fadda-Conrey, Carol. *Arab-American Literature : Transnational Reconfigurations of Citizenship and Belonging*, New York, NYU Press, 2014, 272 p.

Farebrother, Rachel et Miriam Thaggert, *A History of the Harlem Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, 432 p.

Ferrer, Carolina. « La place des écrivaines dans la littérature mondiale : cartographie métacritique de la marginalisation des femmes », *Pontos de Interrogação*, vol. 9, no 2, 2019, pp. 13-33.

Ferrer, Carolina. « Étudier la transmission littéraire à l'ère du numérique : des grands écrivains à l'analyse des citations », *Trans-*, 2017, en ligne, <<http://trans.revues.org/1719>>, consulté le 5 avril 2022.

Ferrer, Carolina. « El boom hispanoamericano : del texto a la pantalla », *Nuevas aproximaciones al cine hispánico : Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-2010)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011, pp. 79-101.

Ferrer, Carolina et Roxane Maiorana, « Les écrivaines dans les littératures mineures des États-Unis : du *melting pot* à la ghettoïisation », *Pontos de Interrogação*, vol. 9, no 2, 2019, pp. 149-166.

Forte, Maximilian C. « Extinction : The Historical Trope of Anti-Indigeneity in the Caribbean », *Issues in Caribbean Amerindian Studies*, vol. VI, no 4, 2004-2005, en ligne, <https://indigenouscaribbean.wordpress.com/wp-content/uploads/2008/05/forteatlantic2005.pdf>, consulté, le 25 novembre 2024.

Franco, Dean J. *Race, Rights, and Recognition : Jewish American Literature since 1969*, Ithaca, Cornell University Press, 2012, 239 p.

Funaro, Arti et Artie Traum, *Chicago Blues Guitar*, New York, Oak Publications, 1983, 95 p.

Garcia, Gervasio Luis. « I am the Other : Puerto Rico in the Eyes of North American, 1898 », *The Journal of American History*, vol. 87, no 1, 2000, pp. 39-64.

García Peña, Lorgia. *The Borders of Dominicanidad. Race, Nation, and Archives*, Durham/ Londres, Duke University Press, 2016, 288 p.

Gavoille, Élisabeth et François Guillaumont, « Introduction », dans Élisabeth Gavoille et François Guillaumont (dir.), *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives Littéraires », 2015, pp. 13-29.

Gerke, Amanda Ellen et Luisa María González Rodríguez, *Latinidad at the Crossroads. Insights into Latinx Identity in the Twenty-First Century*, Leiden/ Boston, Brill/ Rodopi, 2021, 185 p.

Gerke, Amanda Ellen et Luisa María González Rodríguez, « Introduction. Revisiting Latinidad in the 21st Century », dans Amanda Ellen Gerke et Luisa María González Rodríguez (dir.), *Latinidad at the Crossroads. Insights into Latinx Identity in the Twenty-First Century*, Leiden/ Boston, Brill/ Rodopi, 2021, pp. 1-23.

Gonzalez, Juan. *Harvest of Empire. A History of Latinos in America*, New York, Penguin Books, 2000, 368 p.

Gonzalez-Cruz, Michael. « The U. S. Invasion of Puerto Rico : Occupation and Resistance to the Colonial State, 1898 to the Present », *Latin American Perspectives*, vol. 25, no 5, 1998, pp. 7-26.

Goody, Jack. *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 1986, 232 p.

Graham, Hugh Davis. *The Civil Rights Era. Origins and Development of National Policy 1960-1972*. New York/ Oxford, Oxford University Press, 1990, 590 p.

Graham, Sarah. *A History of the Bildungsroman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 352 p.

Hamouda, Yossra. « When Subcultures Turn into Ghettos : The Conceptual Ghetto and Oppression », *Sociology and Anthropology*, vol. 5, no 8, 2017, pp. 577-583.

Hazelton, Hugh. *Latinocanáda : A Critical Study of Ten Latin American Writers of Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2007, 312 p.

Hoffman, Abramam. *Unwanted Mexican Americans in the Great Depression: Repatriation Pressures, 1929-1939*, Tucson, University of Arizona Press, 1974, 223 p.

Holte, James Craig. *The Ethnic I*, New York, Greenwood Press, 1988, 216 p.

Imbert, Patrick. « Introduction », dans Patrick Imbert (dir.), *Les transferts culturels : problèmes et problématiques*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : Canada : Enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir, coll. « Le Canada et les Amériques », 2016, pp. 9-16.

Jeffries, Hasan Kwame. *Understanding and Teaching the Civil Rights Movement*, Madison, University of Wisconsin Press, 2019, 264 p.

Jørgensen, Steen Bille et Hans-Jürgen Lüsebrink, *Cultural Transfer Reconsidered. Transnational Perspectives, Translation Processes, Scandinavian and Postcolonial Challenges*, Leiden/ Boston, Brill/ Rodopi, 2021, 249 p.

Joyeux-Prunel, Béatrice. « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 1, no 6, 2003, pp. 149-162.

Jurgenson, Luba et Atinati Mamatsahvili. *Des écrivains face à la persécution, au massacre de masse et au génocide*, Paris, PETRA, 2020, 204 p.

Jurt, Joseph. « Traduction et transfert culturel », dans Christine Lombez et Rotraud von Kulesa (dir.), *De la traduction et des transferts culturels*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 93-111.

Jurt, Joseph. « La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature », dans Bart Keunen et Bart Eeckhout (dir.), *Literature and Society : The Function of Literary Sociology in Comparative Literature*, Bruxelles, P. I. E.-Peter Lang S.A., 2001, pp. 43-55, en ligne, <https://d-nb.info/1116298295/34>, consulté le 10 octobre 2023.

Kami, Hideaki. *Diplomacy meets migration : U. S. Relations with Cuba during the Cold War*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 2018, 360 p.

Krupat, Arnold. *The Voice in the Margin : Native American Literature and the Canon*, Berkeley, University of California Press, 2022, 272 p.

Kwaterko, Józef. « Les fictions identitaires des romanciers haïtiens du Québec », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, no 302, 2002, pp. 212-229.

Lee, Everett S. « A Theory of Migration », *Demography*, vol. 3, no 1, 1966, pp. 47-57.

Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 368 p.

Ling, Jinqi. *Asian American Literature*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2022, 240 p.

Locke, Don C. *Increasing Multicultural Understanding : A Comprehensive Model*, Newbury Park, Sage Publications, 1992, 166 p.

Lu, Han Victor. « “Melting Pot” et métissage. Les femmes et le tabou de la miscégenation aux États-Unis », *L’Homme & la société*, vol. 1, no 191, 2014, pp. 113-138.

Lüsebrink, Hans-Jürgen. « Les transferts culturels : théorie, méthodes d’approche, questionnements », dans Pascal Gin et al. (dir.), *Transfert. Exploration d’un champ conceptuel*, Ottawa, Les Presses de l’Université d’Ottawa, 2014, en ligne, consulté le 1er avril 2023.

Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, 113 p.

Maiorana, Roxane. « Représentations identitaires et mémorielles sous les violences d’État dans *Les années inutiles* et *Lost City Radio* », Mémoire de maîtrise, Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2018, 104 f.

Majaj, Lisa Suhair. « Arab-American Literature : Origins and Developments », *American Studies Journal*, no 52, 2008, en ligne, <http://www.asjournal.org/52-2008/arab-american-literature-origins-and-developments/>, consulté le 10 décembre 2023.

Martínez-Fernández, Luis. « Puerto Rico in the Whirlwind of 1898 : Conflict, Continuity, and Change », *OAH Magazine of History*, vol. 12, no 3, 1998, pp. 24-29.

Massey, Douglas S. « The Mexico-U.S. Border in the American Imagination », *Proceedings of the American Philosophical Society Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge*, vol. 160, no 2, 2016, pp. 160-177.

Mathis-Moser, Ursula et Birgit Mertz-Baumgartner, *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Honoré Champion, 2012, 968p.

McDonagh, Josephine. *Literature in a Time of Migration : British Fiction and the Movement of People, 1815-1876*, Oxford, Oxford University Press, 2021, 352 p.

McDowell, Linda. *Gender, Identity & Place*, Minneapolis, University of Minnesota, 1999, 296 p.

Meed, Douglas V. *Essential Histories. The Mexican War 1846-1848*, New York/ Londres, Routledge/ Taylor and Francis Group, 2003, 96 p.

Melero Muñoz, Isabel María. « El mayorazgo », *Encrucijada de mundas : Identidad, imagen y patrimonio de Andalucía en los tiempos modernos*, 2022, en ligne, <https://grupo.us.es/encrucijada/el-mayorazgo/>, consulté le 11 février 2024.

Mertes, Cara. « There's no place like home: women and domestic labour », dans J. Fuenmayer *et al.* (dir.), *Dirt and Domesticity : Constructions of the Feminine*, New York, Whitney Museum of American Art, 1992, pp. 57-72.

Meserve, Walter J. « Sidney Howard and the Social Drama of the Twenties », *Modern Drama*, vol. 6, no 3, 1963, pp. 256-266.

Meyer, Jean-André. *La Cristiada. La Guerre du peuple mexicain pour la liberté religieuse*, Paris, CLD Éditions, 2014, 211 p.

Meyer, Jean-André. *Apocalypse et Révolution au Mexique : la guerre des Cristeros 1926-1929*, Paris, Gallimard, 1974, 243 p.

Miller, Todd. *Empire of Borders : The Expansion of the US Border around the World*, Londres, Verso, 2019, 304 p.

Moody, Joycelyn. *African American in Transition*, XV tomes, Cambridge, Cambridge University Press, 2022-2023.

Moreau, Ahou Bakr. « Des zones de non droits aux États-Unis : le ghetto noir-américain. Historique et état des lieux », *Cahiers de sociologie économique et culturelle*, no 33, 2000, pp. 39-53.

Moser, Walter. « Pour une grammaire du concept de “transfert” appliqué au culturel », dans Pascal Gin *et al.* (dir.), *Transfert. Exploration d'un champ conceptuel*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2014, en ligne, consulté le 1^{er} avril 2023.

Muñoz, Carlos. *Youth, Identity, Power : the Chicano Movement*, Londres/ New York, Verso, 1989, 216 p.

Napoli, Donna Jo. « Italian-American Literature : Respected? », *Altre Modernità*, no 22, 2019, pp. 182-190.

Nonko, Emily. « Redlining : How One Racist, Depression-Era Policy Still Shapes New York Real Estate », *Brick Underground*, 2016, en ligne, https://www.brickunderground.com/blog/2015/10/history_of_redlining, consulté le 2 janvier 2022.

Nouss, Alexis. « Littérature, exil et migration », *Hommes & migrations*, no 1320, 2018, pp. 161A-164A.

Onfray, Michel. *Autodafés. L'art de détruire les livres*, Paris, Éditions J'ai lu, 2023, 155 p.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Alianza Editorial, 2014 [1914], 408 p.

Pérez Firmat, Gustavo. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, Miami, Ediciones Universal, 2000, 122 p.

Polizzi, Goffredo. *Reimagining the Italian South : Migration, Translation and Subjectivity in Contemporary Italian Literature and Cinema*, Liverpool, Liverpool University Press, 2022, 224 p.

Poplack, Shana. « Sometimes I'll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL : toward a typology of code-switching », *Linguistics. An Interdisciplinary Journal of the Language Sciences*, vol. 18, nos 7-8, 2009, pp. 581-618.

Powell, Timothy B. *Beyond the Binary. Reconstructing Cultural Identity in a Multicultural Context*, New Brunswick (New Jersey)/ Londres, Rutgers University Press, 1999, 294 p.

Privat, Jean-Marie et Marie Scarpa, « Présentation. La culture à l'œuvre », *Romantisme*, vol. 3, no 145, 2009, pp. 3-9.

Pulley, Raymond H. « The United States and the Trujillo Dictatorship, 1933-1940 : The High Price of Caribbean Stability », *Caribbean Studies*, vol. 5, no 3, 1965, pp. 22-31.

Redouane, Najib. « Écrivains haïtiens au Québec. Une écriture du dépassement identitaire », *Revue internationale d'études québécoises*, vol. 6, no 1, 2003, pp. 43-64.

Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 448 p.

Rinner, Fridrun *et al.* « Transnationalité & Transculturalité — L'expérience de l'ailleurs », *MaLiCE*, no 7, 2016, en ligne, <https://cielam.univ-amu.fr/malice/transnationalite-transculturalite-lexperience-lailleurs>, consulté le 25 avril 2024.

Rodríguez, Joseph A. « Becoming Latinos : Mexican Americans, Chicanos, and the Spanish Myth in the Urban Southwest », *Western Historical Quarterly*, vol. 29, no 2, 1998, pp. 165-185.

Rostecka, Barbara et Carmen Ascanio-Sánchez, « Migrant literature in Spain: approaches, discourses and analysis », *OCNOS*, vol. 20, no 3, 2021, en ligne, <https://www.revistaocnos.com/index.php/ocnos/article/view/204/321>, consulté le 24 avril 2024.

Said, Edward W. *Freud et le monde extra-européen*, Carleton-sur-Mer, Le Serpent à plumes, coll. « Essais/ Documents », 2004, 120 p.

Sapiro, Gisèle. « Le champ littéraire. Penser le fait littéraire comme fait social », *Histoire de la recherche contemporaine*, t. X, no 1, 2021, en ligne, <https://journals.openedition.org/hrc/5575#:~:text=Le%20concept%20de%20champ%20litt%C3%A9raire,dans%20certaines%20configuration%20socio%2Dhistoriques.>, consulté le 5 octobre 2023.

Sapiro, Gisèle. *La sociologie de la littérature*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Repères », 2014, 128 p.

Sapiro, Gisèle. « Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 5, no 200, 2013, pp. 70-85.

Sartre, Jean-Paul. *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2020, 160 p.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 1948, 374 p.

Scarpa, Marie. « L'ethnocritique de la littérature : présentation et situation », *Multilinguales*, no 1, 2013, en ligne, <http://journals.openedition.org/multilinguales/2808>, consulté le 10 avril 2023.

Scarpa, Marie. « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 3, no 145, 2009, pp. 25-35.

Schneider, Anne et al. *Écritures contemporaines de la migration. Frontières, passages, errances, tragiques*, Lausanne, Peter Lang, 2023, 612 p.

Schuman, Anthony W. « “Ghetto” : un mot et son US/age au XX^e siècle », dans Jean-Charles Depaule, *Les mots de la stigmatisation urbaine*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme/ Éditions UNESCO, coll. « Les mots de la ville », 2017, pp. 40-55.

Serrano Martín, Eliseo. « Milagros, devoción y política a propósito de la virgen del Pilar en la edad moderna », *e-Spania*, no 21, 2015, en ligne, <https://journals-openedition-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/e-spania/24814>, consulté le 14 avril 2024.

Sherrard-Johnson, Cherene. *A Companion to the Harlem Renaissance*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2015, 484 p.

S. N., *El Plan de Santa Barabara. A Chicano Plan for Higher Education*, Oakland, La Causa Publications, 1969, 155 p.

So, Richard Jean. *Redlining Culture. A Data History of Racial Inequality and Postwar Fiction*, New York, Columbia University Press, 2021, 240 p.

Soares de Souza, Licia. *Imaginaires transculturels entre le Canada et la Brésil*, Bayonne, Néopol, 2018, 236 p.

Söderberg, Eva. « L'héritage de Fifi Brindacier en Suède », *Cahiers du genre*, vol. 2, no 49, 2010, pp. 77-96.

St-Amand, Isabelle. « Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec », *Studies in Canadian Literature/ Études en littérature canadienne*, vol. 35, no 2, 2010, pp. 30-52.

St-Martin, Émilie. « (Dé)faire le malheur : Edmond Dantès, agent du sort dans *Le Comte de Monte-Cristo* », *Les vies de malheur(s) au XIXe siècle*, 2023, en ligne, <http://ethnocritique.com/index.php/fr/entree-de-carnet/defaire-le-malheur-edmond-dantes-agent-du-sort-dans-le-comte-de-monte-cristo>, consulté le 27 janvier 2024.

Stanišić, Saša. « Three Myths of Immigrant Writing : A View from Germany », *Words Without Borders*, 2008, en ligne, <https://wordswithoutborders.org/read/article/2008-11/three-myths-of-immigrant-writing-a-view-from-germany/>, consulté le 24 avril 2024.

Suleiman, Michael W. *Arab American Women : Representation and Refusal*, Syracuse, Syracuse University Press, 2021, 489 p.

Teuton, Sean Kicummah. *Native American Literature : A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2018, 152 p.

Thiesse, Anne-Marie. *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 2019, 440 p.

Thiesse, Anne-Marie. « Communautés imaginées et littératures », *Romantisme*, vol. 1, no 143, 2009, pp. 61-68.

Thorsson, Courtney. *The Sisterhood : How a Network of Black Women Writers changed American Culture*, New York, Columbia University Press, 2023, 280 p.

Tötösy de Zepetnek, Steven. « Migration, Diaspora, and Ethnic Minority Writing ». Dans Steven Tötösy de Zepetnek *et al.*, *Perspectives on Identity, Migration, and Displacement*, Taiwan, National Sun Yat-sen University, coll. « Humanities and Social Sciences », 2010, pp. 86-97.

Trodd, Zoe. « 1. The Civil Rights Movement and Literature of Social Protest », dans Julie Armstrong (dir.), *The Cambridge Companion to American Civil Rights Literature*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2015, pp. 17-34.

Turner, Frederick J. *The Frontier in American History*, New York, Henry Holt and Company, 1950 [1920], 375 p.

Vagnoux, Isabelle. *Les Hispaniques aux États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2000, 128 p.

Vega-Durán, Raquel. *Emigrant Dreams, Immigrant Borders. Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2018, 300 p.

Vigilante Manmino, Mary Ann et Justin Vitiello, *Breaking Open : Reflections on Italian American Women's Writing*, West Lafayette, Purdue University Press, 2003, 357 p.

Vlasta, Sandra. *Contemporary Migration Literature in German and English*, Leyde, Brill, 2016, 296 p.

Wacquant, Loïc. « Repenser le ghetto. Du sens commun au concept sociologique », *Idées économiques et sociales*, vol. 1, no 167, 2012, pp. 14-25.

Wacquant, Loïc. « “Une ville noire dans la blanche”. Le ghetto étatsunien revisité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 5, no 160, 2005, pp. 22-31.

Wade, Stephen. *Jewish-American Writing since 1945 : An Introduction*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1999, 224 p.

Werner, Michael. « Comparaison et raison. Sur quelques précautions méthodologiques dans l'étude des transferts », *Cahiers d'Études Germaniques*, vol. 2, no 41, 2001, pp. 9-18.

Werner, Michael. « Les usages de l'échelle dans la recherche sur les transferts culturels », *Cahiers d'Études Germaniques*, no 28, 1995, pp. 39-53.

Whiteis, David. *Blues Legacy : Tradition and Innovation in Chicago*, Urbana, University of Illinois Press, 2019, 305 p.

Wiget, Andrew. *Native American Literature*, Boston, Twayne Cop., 1985, 147 p.

Zamorano Llena, Carmen. *Fictions of Migration in Contemporary Britain and Ireland*, Londres, Palgrave Macmillan, 2020, 220 p.

Filmographie

« Bullying », *Mr. Iglesias*, [Série télévisée], États-Unis, Netflix, 21 juin 2019, 28 min.

Welles, Orson. *Touch of Evil*, États-Unis, Universal, 1958, 105 min.

Médiagraphie

Azam Zanganeh, Lila. « Les États-Unis traduisent encore trop peu les livres », *Le Monde*, 2008, en ligne, https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/10/09/les-etats-unis-traduisent-encore-trop-peu-de-livres_1104829_3260.html, consulté le 28 octobre 2023.

Dietrich, Sandy et Erik Hernandez, « Language Use in the United States : 2019 », dans U.S. Census Bureau (dir.), *American Community Survey Reports*, 2022, en ligne, <https://www.census.gov/content/dam/Census/library/publications/2022/acs/acs-50.pdf>, consulté le 13 octobre 2023.

Modern Language Association International Bibliography, <https://www.mla.org/Publications/MLA-International-Bibliography>, consulté le 30 mars 2023.

Romero, Dennis. « A Chicano Renaissance? A New Mexican-American Generation Embraces the Term », *NBC News*, 15 juillet 2018, en ligne, <https://www.nbcnews.com/news/latino/chicano-renaissance-new-mexican-american-generation-embraces-term-n869846>, consulté le 13 avril 2024.

S. N., « About us », *Arte Público Press*, en ligne, <https://artepublicopress.com/about/>, consulté le 30 décembre 2022.

S. N., « Día del Pilar : ¿Cuál es la historia de la Pilarica? Descubre todo y más », *RTVE*, 12 octobre 2023, en ligne, <https://www.rtve.es/television/20231012/virgen-pilar-celebracion-historia-gastronomia-aragon/2458104.shtml#:~:text=Seg%C3%BAn%20la%20tradici%C3%B3n%2C%20el%20,viene%20el%20nombre%20de%20Pilar.>, consulté le 14 avril 2024.

United States Census Bureau, *American Fact Finder*, 2017, en ligne <<https://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?src=bkmk>>, consulté le 5 avril 2017.

United States Census Bureau, *Selected Characteristics of the Native and Foreign-Born Populations*, en ligne, 2020, <https://data.census.gov/cedsci/table?t=Populations%20and%20People&tid=ACSST1Y2019.S0501&hidePreview=false>, consulté le 29 janvier 2021.

United States Census Bureau, *The Hispanic Population : 2010*, en ligne, 2011, p. 2, <https://www.census.gov/content/dam/Census/library/publications/2011/dec/c2010br-04.pdf>, consulté le 29 janvier 2021.

U. S. Department of Homeland Security, *Yearbook of Immigration Statistics 2019*, en ligne, https://www.dhs.gov/sites/default/files/publications/immigration-statistics/yearbook/2019/yearbook_immigration_statistics_2019.pdf, consulté le 5 août 2021.