

# Misogyne, Rulfo ?

MARIE CORDOBA

Université Paris 8

«**V**iejas carambas, viejas infelices, viejas de los mil judas, viejas hijas del demonio, floripondios engarruñados, ni una siquiera pasadera, viejas indinas, viejas feas como pasmadas de burro » – à cette litanie d'épithètes peu amènes digne des insultes proférées par un capitaine Haddock qu'on peut lire dans *El Llano en llamas*, Elena Poniatowska, s'érigeant en porte-parole des femmes répond par une mise en accusation de l'auteur :

Así que ponte en juicio, / Juan Nepomuceno Carlos Pérez / Rulfo Vizcaíno / hijo de María Vizcaíno y / de Juan Nepomuceno Rulfo, / Ya comimos en casa / de La Torcacita. / Tenemos algunos pendientes / nosotras y tú. / Muchos pendientes<sup>1</sup>.

La cause semble être entendue tant il est vrai que les femmes dans l'œuvre de Rulfo sont soit absentes (inexistantes dans 6 des 17 contes de *El Llano*, défuntes évoquées dans « No oyes ladrar los perros » et « La herencia de Matilde Arcangel »), soit réduites à des stéréotypes de mère (la mère de Natalia, la mère de Tacha, Matilde, Agripina...) ou putain (la Tambora, la Arremangada, la Tránsito...). Pas d'autre place possible à moins de s'installer dans la folie comme Susana San Juan. Rien de bien original somme toute : « la sufrida madre mexicana » et La Malinche, la maman et la putain, Ève et Marie... l'histoire est vieille comme le monde. Et dans le Mexique de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle celles qui essayèrent d'affirmer une identité hors de ces modèles furent mises à l'index et eurent à payer le prix fort : suicide pour Antonieta Rivas Mercado, folie pour Nahui Olín, exil pour Tina Modotti... Femmes de chair et de sang et pas seulement femmes d'encre et de papier, raison pour laquelle, peut-être, E. Poniatowska mêle fiction (« Ya comimos en casa de la Torcacita » et « Así que ponte en juicio » font partie d'un discours adressé à Lucas Lucatero par l'une des dix femmes du conte « Anacleto Morones ») et réalité (« tenemos algunos pendientes nosotras y tú. Muchos pendientes » s'adresse directement à Juan Rulfo). Comme si l'homme Juan Rulfo, participait par le truchement de son personnage Lucas Lucatero, à ce lynchage des femmes. Le poids des mots !...

Tout accusé a droit à un avocat, fût-il du diable. Le présent article ne prétend pas être une étude exhaustive des personnages féminins dans l'œuvre de Rulfo mais présenter quelques pistes de réflexion qui pourraient constituer les lignes de force d'une plaidoirie dans ce procès pour misogynie. Le clivage mère/putain sous-tend en fait une vision de la société où la famille nucléaire (parents/enfants) est perçue comme un idéal que l'existence des non

<sup>1</sup> E. Poniatowska, *Ay, vida no me mereces*, [1985], México, Joaquín Mortiz, 1991, p. 155.

mères menacerait. C'est pourquoi il nous paraît nécessaire d'analyser les diverses situations familiales présentées dans *El Llano* ainsi que les différentes catégories de femmes qui ne s'inscrivent pas dans ce modèle.

### LES MÈRES DE FAMILLE

Dans l'ensemble des situations familiales évoquées on dénombre deux contes où la mère est absente car décédée (« No oyes ladrar los perros » et « La herencia de Matilde Arcángel »), deux où le père est absent du processus éducatif (« En la madrugada » et « El Llano en llamas ») et deux où père et mère élèvent ensemble leurs enfants (« Es que somos muy pobres » et « Luvina »). Il convient de signaler également la situation familiale atypique de « Macario » où les fonctions économiques et nourricière respectivement dévolues au père et à la mère sont exercées par deux femmes.

La mort est donc le seul motif pour que les femmes ne soient pas aux côtés de leurs enfants, mais même dans ce cas extrême, elles continuent de peser sur le cours des vies de leurs proches. Ainsi dans « No oyes ladrar los perros », le père ne secourt son fils qu'au nom de la mère : « Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre[ . . . ] Ella me reconveniría si yo lo hubiera dejado tirado allí [ . . . ] Es ella la que me da ánimos »<sup>2</sup>.

Mais cette mère, morte en tentant de mettre au monde un deuxième enfant, s'avère impuissante à sauver son aîné qui meurt sur le dos de son père.

Toute autre est la situation dans « La herencia de Matilde Arcángel ». Matilde est l'un des rares personnages féminins à avoir une certaine densité. On peut tout d'abord noter qu'elle est dotée d'une identité complète et doublement signifiante. La dimension prophétique du patronyme « Arcángel » est suffisamment claire pour qu'il n'y ait pas lieu à glose. Quant au prénom, il peut évoquer celui de Sainte Mathilde, reine de Germanie au 10<sup>e</sup> siècle, qui fut une jeune fille très belle, très intelligente et très pieuse. Après la mort de son mari elle renonça à son héritage en faveur de ses enfants. De Matilde Arcángel nous savons qu'elle fut d'abord « una muchachita que se filtraba como el agua entre todos nosotros » avant de devenir clairement envoûtante :

Pero el día menos pensado, y sin que nos diéramos cuenta de qué modo, se convirtió en mujer. Le brotó una mirada de semisueño que escarbaba clavándose dentro de uno como un clavo que cuesta trabajo desclavar. Y luego se le reventó la boca como si se la hubieran desflorado a besos. Se puso bonita la muchacha, lo que sea de cada quien.<sup>3</sup>

Elle fut tout d'abord fiancée au narrateur de l'histoire, Tranquilino Herrera « con quien ella se comprometió de abrazo y beso y toda la cosa » avant de se marier avec Euremio Cedillo, « dueño de las Animas ». Mais le fiancé éconduit ne lui en tient pas rigueur, allant jusqu'à trouver des circonstances atténuantes dans sa trop grande générosité :

<sup>2</sup> J. Rulfo, *El Llano en llamas*, « No oyes ladrar los perros », Madrid, Cátedra, 2004, p. 139.

<sup>3</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « La herencia de Matilde Arcángel », p. 152.

...en condiciones de hambre cualquier animal se sale del corral ; y ella no estaba muy bien alimentada que digamos ; en parte porque a veces éramos tantos que no alcanzaba la ración, en parte porque siempre estaba dispuesta a quitarse el bocado de la boca para que nosotros comiéramos.<sup>4</sup>

Tranquilino, toujours amoureux de la belle Matilde, accepte d'être le parrain de son enfant afin de ne pas la perdre complètement. C'est au retour du baptême que se produit l'accident de cheval qui coûte la vie à Matilde et c'est à Tranquilino qu'il incombe de lui fermer les yeux qui n'ont rien perdu de leur éclat : « a mí me tocó cerrar aquella mirada todavía acariciadora, como cuando estaba viva ».

Mais l'issue de l'accident aurait pu ne pas être fatale ; dans sa chute plutôt que de se protéger la mère a choisi de protéger son fils : « Se hizo arco, dejándole un hueco al hijo como para no aplastarlo », ce dont son dernier regard semble témoigner : « Tenía la mirada abierta, puesta en el niño... Y parecía haber muerto contenta de no haber apachurrado a su hijo en la caída, ya que se le traslucía la alegría en los ojos ».

Matilde meurt « sembrada no muy lejos de allí y con la cara metida en un charco de agua »<sup>5</sup>, suggérant ainsi un nouvel ensemencement qui, grâce à la présence de l'eau, ne tardera guère à produire ses fruits. Avec cette mort, en partie choisie, le bébé Euremio est investi de tout l'amour maternel et devient un objet de haine pour son père qui démembrer ses propriétés qu'il troque contre des bouteilles d'une mauvaise eau-de-vie « con el único fin de que el muchacho no encontrara cuando creciera de donde agarrarse para vivir ». Il ne restera donc au jeune Euremio que l'héritage de sa mère : douceur, amour, générosité, valeurs en tous points opposées à celles du père : désir de vengeance, haine, égoïsme. Ce sont ces valeurs léguées par la mère qui triompheront au terme d'un combat qui opposera le père et le fils et se soldera par la mort du père. Euremio fils intègre une troupe de rebelles tellement discrets que le seul son perceptible est celui de la flûte d'Euremio. Ces rebelles sont poursuivis par les troupes fédérales auxquelles se joint Euremio père, désireux de régler ses comptes avec ce fils détesté : « Parece que contó que tenía cuentas pendientes con uno de aquellos bandidos que iban a perseguir... Salió de su casa a caballo y con el rifle en la mano, galopando para alcanzar a las tropas ».

Fusil et flûte vont s'affronter pendant plusieurs jours dans les montagnes voisines à la suite de quoi l'un des groupes traverse à nouveau le hameau :

Cuando ya parecía que había terminado el desfile de figuras oscuras... comenzó a oírse, primero apenas y después más clara, la música de una flauta. Y a poco rato, vi venir a mi ahijado Euremio montado en el caballo de mi compadre Euremio Cedillo. Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Id.*, p. 153.

<sup>6</sup> *Id.*, p. 156.

Ce tableau qui peut faire penser à la descente au tombeau de Jésus autorise à filer la métaphore de l'inversion : Matilde se substitue à l'archange Gabriel pour annoncer l'avènement d'une nouvelle ère, celle du fils. Pour cela il est nécessaire que le père meure, y compris au prix d'un parricide. Matilde Arcángel est loin d'être « la madre abnegada y mujer objeto » que d'aucuns ont cru déceler en elle. Comparons maintenant les situations parentales dont les deux mères mortes ont été partie prenante et dont les épilogues inversés (le fils meurt sur le dos du père / le fils transporte le cadavre du père sur la croupe de son cheval) soulignent la parenté. Dans « No oyes ladrar los perros » le couple parental reste uni malgré la disparition de la mère, le père relayant la compassion de la mère mais ce modèle échoue. La situation faite au fils dans « La herencia de Matilde Arcángel » pouvait paraître au départ plus défavorable car il grandit non seulement sans amour mais contre la volonté du père. C'est lui seul qui trouve sa voie et à qui il appartiendra de définir un nouveau modèle.

Cinq sont les mères vivantes dans les contes de *El Llano*... : la mère de Margarita dans « En la madrugada », celle de Tacha dans « Es que somos muy pobres », celle de Natalia dans « Talpa », celle de « Pichón » junior dans « El Llano en llamas » et Agripina dans « Luvina ». On remarque qu'à l'exception d'Agripina, ce sont toutes des femmes anonymes ce qui semble les réduire à leur condition de mère.

Margarita porte un nom de fleur ce qui accentue son innocence, un nom de princesse aussi, sorte de belle au bois dormant qu'on voit toujours endormie ou en larmes. Elle est victime d'un inceste perpétré par son oncle maternel Justo Brambila. Sa mère clouée au lit par un accident ne peut que constater cette situation dont elle semble rendre sa fille responsable : « Serían las once de la mañana cuando entró Margarita en el corral, buscando a Justo Brambila, llorando porque su madre le había dicho después de mucho sermonearla que era una prostituta »<sup>7</sup>.

La mère s'avère donc impuissante à secourir sa fille et l'oncle maternel qui aurait dû se substituer au père absent est celui qui commet l'inceste et détruit par là même l'unité familiale.

Bien différente est la situation présentée par l'autre conte du recueil où le père est absent de l'éducation de l'enfant. Parce qu'il donne son titre au recueil et qu'il occupe une place centrale dans celui-ci, il convient de considérer avec une attention particulière la vision des femmes que propose le conte « El Llano en llamas ». Le premier constat est qu'elles sont totalement absentes du récit des combats qui opposèrent pendant plusieurs années partisans de Petronilo Flores et de Pedro Zamora. Elles n'apparaissent que dans la dernière partie du récit de Pichón, ancien compagnon d'armes de Pedro Zamora. Il leur impute plus ou moins clairement la responsabilité de la mort du chef : « Dicen que se fue a México detrás de una mujer y que por allá lo mataron »<sup>8</sup>. Soit l'homme se laisse séduire par la femme ce

<sup>7</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « En la madrugada », p. 70.

<sup>8</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « El Llano en llamas », p. 102.

qui entraîne sa perte, soit il s'impose à la femme par la violence. C'est cette deuxième option qu'avait privilégiée Pichón qui est arrêté non pour sa participation à la guérilla mais « por la mala costumbre que yo tenía de robar muchachas » L'une de ses victimes occupe une place particulière dans la vie du narrateur : lors de la mise à sac du village de Telcampana, Pichón enlève la jeune fille qui se défend à coups de dents pendant que l'un de ses compagnons tue le père. Pichón se souvient qu'elle lui opposa une vive résistance « me dio mucha guerra y me costó buen trabajo amansarla ». Aussi, quand à sa sortie de prison Pichón voit que cette jeune femme est en train de l'attendre, sa première pensée est qu'elle se trouve là pour le tuer. Il n'en est rien, bien au contraire puisqu'elle l'informe de l'existence d'un fils qui a hérité du surnom « también a él le dicen el Pichón » et de quelques traits physiques « era igualito a mí y con algo de maldad en la mirada ». Cependant le rôle médiateur de la mère, seule responsable de l'éducation de l'enfant pendant que le père était en prison a contrecarré les effets de cette ressemblance puisque le fils « no es ningún bandido ni ningún asesino. Él es gente buena ». Le couple se reconstitue donc, sur l'initiative de la femme. On pourrait y voir le signe d'une grande soumission à l'homme, même si celui-ci est un violeur, et l'affirmation de la famille comme valeur fondamentale.

Cette situation n'est pas sans rappeler celle qu'évoque « El rebozo de Soledad » film mexicain de Roberto Gavaldón de 1952. Soledad se retrouve enceinte après avoir été violée par Roque. Ce dernier, soucieux de remplir ses obligations d'homme, la demande en mariage parce que :

No son hombres los que dejan hijos por el mundo, lejanos y tristes. Déjame darles, a ti y a mi hijo, amparo y sombra en la vida. Cásate conmigo

et Soledad lui répond :

«*Ansina* será, Roque. Mi corazón te recibe como quien eres, el papá del *guache* que habré de tener<sup>9</sup>.

Ce dialogue met en évidence les rôles respectifs au sein du couple : la mère donne la vie mais seul le père peut fournir la protection, nécessaire à la vie dans la société. Seule la famille nucléaire garantit donc l'avenir de l'enfant, ce qui demeure l'objectif premier des mères. Il est cependant une différence de taille entre ces deux femmes qui ont un enfant, produit d'un viol, et qui acceptent leur violeur comme mari. Dans le film, la scène qui suit la demande en mariage montre Soledad qui marche dans une attitude de soumission derrière Roque en direction du magasin où il va choisir le châle qu'elle portera le jour du mariage. Il lui parle rudement « *Pérame* ahí ! » pour lui enjoindre de l'attendre sous les portiques pendant qu'il entre seul dans la boutique. Elle laisse clairement entrevoir ce que sera la position de Soledad dans le couple. Dans le conte, en revanche, c'est la jeune femme qui semble prendre le contrôle de la situation : le récit de la sortie de prison de Pichón se termine par « Yo agaché la cabeza », phrase qui est aussi la clôture du conte. Quand la femme énonce que le fils (« gente buena ») est différent du père (« bandido y asesino ») Pichón répond en

<sup>9</sup> J. Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, México, Colmex/Piem/Imc, 1998, p. 137.

baissant la tête, signe d'assentiment et de soumission. Et pour bien souligner qu'il ne s'agit pas là d'un comportement de circonstance, induit par la crainte de Pichón, Rulfo prend soin de préciser que ce récit a lieu trois ans après les faits rapportés « Yo salí de la cárcel hace tres años » et que dans le présent de l'énonciation Pichón tient toujours un discours positif sur sa femme : « Ahora vive conmigo una de ellas, quizá la mejor y más buena de todas las mujeres que hay en el mundo<sup>10</sup> ».

En réussissant seule l'éducation de son fils la jeune femme de « El Llano en llamas » a redéfini les rôles au sein du couple.

On pourrait penser que la présence des deux parents garantit un meilleur avenir aux enfants. Pourtant, la jeune Tacha de « Es que somos muy pobres » semble être condamnée à la prostitution et ce, avant même que l'inondation n'emporte la vache et le veau présentés comme la seule autre alternative au chemin de perdition emprunté par ses sœurs. Tacha a beau être le diminutif de Natalia les deux prénoms ne renvoient pas la même image. Si Natalia évoque la nativité, l'amour, Tacha signale le défaut, « la cosa que deshonra o humilla ». Comme si les parents avaient pressenti dès le plus jeune âge de leur fille que de l'amour elle ne connaîtrait que la honte, jamais la pureté. Le projet de cette famille est de vouloir empêcher que l'histoire ne se répète et que Tacha ne suive le chemin de ses sœurs : « Según mi papá, ellas se habían echado a perder porque éramos muy pobres en mi casa y ellas eran muy retobadas »<sup>11</sup>.

La vache que le père a achetée au prix d'importants sacrifices doit sauver Tacha à la fois en lui servant d'objet transitionnel « con qué entretenerse mientras le da por crecer y pueda casarse con un hombre bueno, que la pueda querer para siempre » et en lui constituant une dot « pues no hubiera faltado quien se hiciera el ánimo de casarse con ella, sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita » Que ce soit une autre façon d'acheter l'amour n'entre pas en ligne de compte.

Mais la pluie qui tombe en si grande quantité qu'elle s'apparente à un châtement divin en a décidé autrement en entraînant la disparition de la vache, ce qui semble sceller le destin de Tacha. Demeure toutefois un faible espoir, car si la mort de la vache a été confirmée, on ne sait rien de son petit veau : « la única esperanza que nos queda es que el becerro esté todavía vivo. Ojalá no se le haya ocurrido pasar el río detrás de su madre. Porque si así fue, mi hermana Tacha está tantito así de hacerse piruja »<sup>12</sup>.

Lorsque le narrateur imagine que le veau a suivi les pas de sa mère et qu'il a ainsi trouvé la mort, il conclut en guise d'oraison : « Si así fue, que Dios los ampare a los dos »<sup>13</sup>. C'est également cette phrase que prononce la mère lorsqu'elle pense à ses deux filles qui ont

<sup>10</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « El Llano en llamas », 2004, p. 103.

<sup>11</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « Es que somos muy pobres », p. 54.

<sup>12</sup> *Id.*, p. 55.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 54.

mal tourné alors que dans sa famille « todos fueron criados en el temor de Dios y eran muy obedientes y no le cometían irreverencias a nadie. [...] Que Dios las ampare a las dos »<sup>14</sup>.

Si le veau se perd en suivant les traces de sa mère et les filles en ne les suivant pas, n'est-ce pas suggérer qu'il faut inventer un autre modèle familial que celui où le père semble être seul à exercer l'autorité sur les enfants alors que la mère est confite en religion ? Les deux parents se révèlent impuissants à consoler leur fille : la mère pleure et le père semble se résigner : « Y acabará mal ; como que estoy viendo que acabará mal ». C'est le jeune narrateur qui essaie de suppléer les déficiences des deux parents : il joue à la fois le rôle du père dont il reproduit le discours tout en essayant de découvrir le sort du veau et celui de la mère en s'efforçant de consoler Tacha.

Ce conte, qui met en scène une famille nucléaire dont le père faisait vivre tant bien que mal tous les membres et où la mère élevait ses enfants dans la crainte de Dieu en reproduisant sa propre éducation qui était aussi répétition d'un modèle « desde su abuela para acá », montre clairement les limites de ce modèle.

Si « Luvina » présente également une famille de ce type, les rôles parentaux s'y dessinent différemment. Seule la mère est pourvue d'une identité ce qui nous amène à l'interroger. Dans son ouvrage, *Les signes de la naissance*, Nicole Belmont, interroge l'étymologie du prénom Agrippa qui était donné à Rome aux enfants nés par les pieds. L'étymologie latine (« aegre partos ») tout comme l'étymologie indo-européenne (« agri-ped ») se réfèrent à l'accouchement où l'enfant se présente par les pieds au lieu de se présenter par la tête, forme d'accouchement la plus courante. Alors que l'expression indo-européenne est purement descriptive, le nom latin est connoté négativement puisque « aegre partos », formulation choisie par Pline pour se référer à ce type de naissance, signifie « né péniblement »<sup>15</sup>. Mais ailleurs, notamment en Espagne, « nacer de pie » est un heureux présage. Il semble aussi que ce soit le cas dans certains pays d'Amérique Latine puisque Gutiérrez Tibón dans son *Dictionnaire des noms propres* attribue aux Agripina la caractéristique suivante « la que nació de pie, o la que saca los pies por delante, es decir la que se adelanta »<sup>16</sup>. Si tout prénom est doté d'une charge symbolique, *nomen est omen* – le nom est présage – affirmait un adage latin, celui qui signifierait clairement une particularité de naissance (par les pieds dans le cas qui nous occupe) imposerait en quelque sorte une destinée particulière à l'enfant qui le porte. Agripina nous ramène à la figure de l'inversion que nous avons déjà mentionnée à propos d'autres contes.

À son arrivée à Luvina, le narrateur déconcerté par l'hostilité de l'environnement se tourne vers sa femme : « En qué país estamos, Agripina ?<sup>17</sup> ». Pas plus que son mari la femme ne possède de réponse et elle manifeste son ignorance par un haussement d'épaules qu'elle

<sup>14</sup> *Id.*, p. 55.

<sup>15</sup> N. Belmont, *Les signes de la naissance*, Paris, Plon, 1971, p. 131.

<sup>16</sup> G. Tibón, cité par Y. Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*, México, Colmex, FCE, 1990, p. 107.

<sup>17</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « Luvina », p. 116.

réitérera en d'autres occasions. En dépit de cette totale méconnaissance du lieu, l'homme délègue à sa femme le soin de partir en reconnaissance pour trouver le gîte et le couvert pendant que lui reste avec les enfants, du moins avec les deux aînés. Cette inversion des rôles au sein du couple rappelle, en l'inversant à son tour, la situation engendrée par la Révolution quand les hommes s'enrôlaient avec leurs aînés pendant que les femmes restaient à la maison avec les plus jeunes. Elle s'oppose également à la norme de Luvina où les hommes partent en quête de meilleures conditions de vie. Agripina va donc trouver un nouvel espace – celui de l'église – qui permet à la famille de se reconstituer. En endossant le rôle traditionnellement dévolu à l'homme Agripina n'abandonne pas pour autant ses prérogatives maternelles. En effet, quand elle part à l'aventure elle ne se sépare pas de son dernier né et lorsque la famille est à nouveau réunie mais que les enfants sont apeurés par les bruits de la nuit elle retrouve naturellement sa fonction consolatrice : « Y mi mujer, tratando de retenerlos a todos entre sus brazos. Abrazando su manojo de hijos » Confronté à cette nouvelle donne au sein du couple qu'il a lui-même créée l'homme établit un constat d'impuissance : « Y yo allí sin saber qué hacer »<sup>18</sup>.

L'inversion qui caractérise Agripina se manifeste dans un lieu qui ne tarde pas à démentir les attentes dont son nom était porteur : « San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre... Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros<sup>19</sup> »

Dans cet entre-deux qu'est le purgatoire, il y a encore une place pour l'espoir, incarné par Agripina qui, comme la femme de « El Llano en llamas », redessine les rôles au sein de la famille nucléaire.

Cette rapide lecture de quelques contes du recueil a permis de mettre en évidence des binômes de femmes-mères : les mères mortes (« No oyes... » et « La herencia... »), les mères qui ont été seules pour élever leur enfant (« En la madrugada » et « El Llano.. »), les mères au sein de la famille nucléaire (« Es que somos... » et « Luvina »). Chacun de ces binômes a fait apparaître une femme impuissante et une femme « forte », suggérant ainsi que pour une même situation ce qui fait la différence ce sont les individus et diminuant par là même le poids du déterminisme socio-économique. On peut par contre considérer que la Révolution a jeté les bases d'un ordre nouveau (celui « annoncé » dans « La herencia... » ?) en bouleversant la structure familiale. En effet, s'il est souvent impossible de préciser le temps historique où se déroule l'action des contes ce n'est le cas ni de « El Llano en llamas » ni de « Luvina » qui sont ceux qui mettent en scène l'inversion des rôles au sein de la famille. Les leaders des deux bandes qui s'affrontent dans « El Llano... », Petronilo Flores et Pedro Zamora furent réellement actifs autour des années 1913. Le narrateur, Pichón, dit avoir servi sous les ordres de Zamora pendant cinq ans environ puis être resté un certain temps en prison dont il sortit trois ans avant d'entreprendre son récit qu'on peut donc

<sup>18</sup> *Id.*, p. 117.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 120.

situer dans la décennie 1920-1930. Quant à « Luvina » il peut renvoyer à deux moments de la Révolution, soit la première campagne d'alphabétisation lancée par José Vasconcelos sous la présidence d'Alvaro Obregón (1920-1924), soit au programme d'éducation socialiste conçu par Lázaro Cárdenas (1934-1940) comme tentative pour en finir avec les soulèvements des « cristeros ».

Mais, même lorsque leur comportement remet en cause le fonctionnement de la famille, toutes ces femmes sont exclusivement présentées comme mères et semblent exclues de toute sexualité. À l'inverse, l'activité sexuelle semble être l'élément fédérateur d'une autre catégorie de femmes que, faute de mieux, nous appellerons :

### LES HORS-LA-LOI

Sous cette bannière se rangent des femmes qui ont des statuts différents, célibataire, mariée, voire mère. On constate que, à l'exception de Micaela dans « Anacleto Morones », toutes les femmes qui ont des relations sexuelles en dehors du mariage sont assimilées à des prostituées, soit directement (Margarita, les sœurs de Tacha, Tacha elle-même dans un avenir proche) soit symboliquement du fait de leur surnom (La Berenjena, La Tambora, la Arremangada). L'autre groupe à menacer la famille est celui des femmes adultères : Natalia, Tránsito, la fille d'Anacleto Morones.

Le discours patriarcal a longtemps présenté la prostitution comme l'alternative à la maternité et si aucune prostituée ne joue un rôle de premier plan dans les contes, elles sont néanmoins présentes comme l'indispensable contrepoint.

Dans « Es que somos... » plane la menace de la prostitution qui a déjà fait tomber dans ses rets les deux aînées et à laquelle semble promise la jeune Tacha après l'inondation qui a emporté la vache devant lui servir de dot. Si la prostitution est associée à un ailleurs plus ou moins lointain et inconnu : « Ellas se fueron para Ayutla o no sé para dónde pero andan de pirujas »<sup>20</sup> elle est aussi présente dans le village comme le suggèrent le surnom de *La Tambora* et les mots par lesquels le narrateur s'y réfère : « esa mujer que le dicen *La Tambora* »<sup>21</sup>. De la désignation de l'instrument de musique notamment utilisé dans les « merengues », danse longtemps considérée comme lascive, on passe à celle de la prostituée. L'expression « tambora de indios » s'emploie d'ailleurs pour se référer à « algo muy manoseado o que todos se creen con derecho de tomar ».

D'autres personnages féminins apparaissent avec des surnoms qui ne les désignent pas directement comme prostituées mais les dotent d'une sexualité qui se vit en dehors du mariage. Ainsi, dans « Acuérdate », la mère de Urbano Gómez est appelée *la Berenjena*, surnom qui se réfère aux conséquences désastreuses des relations extra conjugales. Le nom « berenjena » évoque en effet l'expression « meterse en un berenjenal », autrement dit

<sup>20</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « Es que somos muy pobres », p. 55.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 53.

dans une situation difficile. Or dans le cas de cette femme, ces difficultés trouvent toujours leur origine dans ses relations avec les hommes : « Acuérdate que a su madre le decían *la Berenjena* porque siempre andaba metida en líos y de cada lío salía con un muchacho<sup>22</sup> ». Pour comble de malheur, ces enfants meurent tous en bas âge et le petit capital dont disposait la mère disparaît au fil des funérailles. Seuls survécurent deux enfants, dont Urbano, qui vécut dans la pauvreté et connurent très peu leur mère qui mourut lors d'un dernier accouchement. Cette femme est plutôt présentée comme une victime que comme une coupable, comme si son statut de mère rachetait son activité sexuelle. En effet, elle a le souci constant de ses enfants, soit en veillant à leur salut éternel en payant des messes somptueuses, soit, lorsqu'elle est réduite à la pauvreté, en cherchant dans les poubelles : « alguno que otro cañuto de caña < para que se les endulzara la boca a sus hijos > ».

Un autre personnage du même conte se définit par son activité sexuelle. Le narrateur mentionne deux sœurs « muy juguetonas : una prieta y chaparrita, que por mal nombre le decían *la Arremangada*... »<sup>23</sup> suggérant ainsi une propension à retrousser ses jupes. Quant à la nature des jeux auxquels elle s'adonne, aucun doute n'est possible : « lo encontraron con su prima *la Arremangada* jugando a marido y mujer detrás de los lavaderos, metidos en un aljibe seco »<sup>24</sup>.

Cet épisode vaudra au cousin, Urbano Gómez, une sévère correction qui le poussera à quitter le village, comme si l'une des conséquences de la sexualité en dehors du mariage était le bannissement.

En dépit de ces trois surnoms qui se réfèrent explicitement à une activité sexuelle régulière, ces trois femmes n'apparaissent pas comme des prostituées, à l'exception peut-être de *La Tambora* qui n'est pourtant pas nommée comme telle et semble avoir les préoccupations de n'importe quel habitant du village : « iba y venía... echando a la calle sus gallinas para que se fueran a esconder a algún lugar donde no les llegara la corriente »<sup>25</sup>. Comme si, dès lors qu'elle est intégrée dans le village, la prostitution perdait son caractère infamant. Mais comme il demeure nécessaire de la présenter comme une malédiction il importe de ne pas nommer comme telle celle qui est familière car la prostitution cesserait dès lors d'apparaître comme le mal dont il convient de se protéger. Le jeune narrateur de « Es que somos muy pobres » ne cesse ainsi d'évoquer le sombre destin de ses sœurs condamnées à la prostitution mais est incapable de reconnaître dans *La Tambora* une prostituée.

Natalia, dans « Talpa » pourrait être l'emblème du sous groupe des hors-la-loi que constituent les femmes adultères.

<sup>22</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « Acuérdate », p. 133.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Id.*, p. 135.

<sup>25</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « Es que somos muy pobres », p. 53.

Le conte s'ouvre sur la vision de Natalia pleurant dans les bras de sa mère avant de fournir un embryon d'explication à ce chagrin avec le récit de l'enterrement de son mari, Tanilo, dont la mort est présentée comme un crime conçu par Natalia et le narrateur :

Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino ; pero así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos.<sup>26</sup>

Ainsi énoncé cela s'apparente au crime parfait où l'intention suffit à engendrer le résultat sans que le criminel ait à se compromettre dans la réalisation. Des questions restent cependant sans réponse car on ne voit pas comment la victime a pu accomplir le long voyage « tanto camino », contre son gré. La suite du récit apporte des précisions qui vont atténuer la responsabilité du narrateur et de Natalia dans la mort de Tanilo.

Le voyage à Talpa répond en fait à une demande, plusieurs fois réitérée, de Tanilo : « desde hacía años que estaba pidiendo que lo llevaran » qui espère que la vierge de Talpa guérira les mystérieuses blessures qui martyrisent ses membres. L'espoir qui l'anime s'avère plus fort que les difficultés de l'entreprise dont Tanilo est pleinement conscient : « Aunque sabía que Talpa estaba lejos y que tendríamos que caminar mucho debajo del sol de los días y del frío de las noches de marzo, así y todo quería ir »<sup>27</sup>.

Le narrateur et Natalia ne font donc que céder à l'insistance de Tanilo et dans un premier temps ce voyage est pour eux un devoir qu'ils ne sauraient éluder et qui n'est un parcours de santé pour personne :

Yo tenía que acompañar a Tanilo porque era mi hermano. Natalia tendría que ir también, de todos modos, porque era su mujer. Tenía que ayudarlo llevándolo del brazo, sopesándolo a la ida y tal vez a la vuelta sobre sus hombros, mientras él arrastrara su esperanza.<sup>28</sup>

Il advient un moment cependant où Tanilo, à bout de forces, manifeste son désir de rebrousser chemin sans pour autant convaincre son frère et sa femme qui objectent qu'ils ont déjà parcouru plus de la moitié du chemin. Ce refus peut constituer une circonstance aggravante, rapidement atténuée cependant par le comportement de Tanilo qui tendrait à faire passer son souhait de retourner à Zezontla davantage comme l'expression d'un découragement passager que d'une volonté bien arrêtée. En effet, il ne cesse de s'infliger des pénitences supplémentaires : couronne d'épines, pieds entravés par les manches de chemise, yeux bandés, « en los últimos trechos del camino, se hincó en la tierra, y así, andando sobre los huesos de sus rodillas y con las manos cruzadas hacia atrás llegó a Talpa aquella cosa que era mi hermano Tanilo Santos »<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « Talpa », p. 73.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Id.*, p. 78.

Arrivé à Talpa il semble retrouver des forces puisqu'il propulse son corps meurtri dans une série de danses endiablées sous les yeux de son frère et de Natalia qui tentent de le protéger de lui-même : « lo sacamos a rastras, esperando defenderlo de los pisotones de los danzantes »<sup>30</sup>.

À partir de ces quelques exemples qui rythment le récit de la mort de Tanilo, force est de constater que Natalia et son beau-frère ne portent pas une grande responsabilité dans cette mort. On peut donc se demander s'ils ne s'accusent pas d'un crime qu'ils n'ont pas commis pour ne pas avoir à avouer ce dont ils se sont réellement rendus coupables, à savoir l'adultère. Cet aveu n'intervient en effet qu'après le récit du retour à Zenzontla, l'affirmation qu'ils ont tué Tanilo et l'exposé du motif du pèlerinage à Talpa.

La liaison de Natalia et son beau frère, antérieure au pèlerinage (« Yo sabía desde antes lo que había dentro de Natalia. . . . Habíamos estado juntos muchas veces ; ») se poursuit tout au long du voyage :

Mis manos iban detrás de ella ; iban y venían por encima de ese como rescoldo que era ella ; primero suavemente, pero después la apretaban como si quisieran exprimirla la sangre. Así una y otra vez, noche tras noche, hasta que llegaba la madrugada y el viento frío apagaba la lumbre de nuestros cuerpos.<sup>31</sup>

Cette description de l'accouplement qui avait été précédée par l'évocation des jambes de Natalia, « redondas, duras y calientes como piedras al sol de mediodía », est tout à fait exceptionnelle dans les contes du recueil. Dépourvue de toute vulgarité cette union sexuelle semble même être en total accord avec la nature :

Siempre sucedía que la tierra sobre la que dormíamos estaba caliente. Y la carne de Natalia, la esposa de mi hermano Tanilo, se calentaba en seguida con el calor de la tierra. Luego aquellos dos calores juntos quemaban y lo hacían a uno despertar de su sueño.<sup>32</sup>

Quant à l'origine de la liaison, le narrateur suggère qu'elle a plus à voir avec un profond désarroi qu'avec la lubricité :

Y la soledad aquella nos empujaba una al otro. A mí me ponía entre los brazos el cuerpo de Natalia y a ella eso le servía de remedio. Sentía como si descansara ; se olvidaba de muchas cosas y luego se quedaba adormecida y con el cuerpo sumido en un gran alivio.<sup>33</sup>

Comme si Natalia puisait dans ces étreintes les forces indispensables pour pouvoir continuer à s'occuper de son mari malade.

Du vivant de Tanilo il semble bien que leur liaison n'ait pas engendré de culpabilité chez les deux amants. Tanilo représentait seulement un obstacle : « Habíamos estado juntos muchas veces ; pero siempre la sombra de Tanilo nos separaba » dont ils souhaitaient plus

<sup>30</sup> *Id.*, p. 79.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 75.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Id.*, p. 74.

ou moins inconsciemment la disparition : « Y así sería siempre mientras él estuviera vivo. ». Quand leur souhait se voit exaucé ils en ressentent une grande culpabilité qui renvoie à ce désir mais non à des actes : les deux amants ne portent pas de responsabilité directe dans la mort de Tanilo et leur relation n'est jamais présentée comme condamnable en elle-même. S'il pressent que Tanilo mort risque de s'avérer plus pesant que Tanilo vivant, le narrateur refuse pour autant de mettre fin à sa relation avec Natalia : « y luego seguiremos caminando. No sé para dónde ; pero que tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo »<sup>34</sup>.

À première vue, le cas de l'épouse de Lucas Lucatero, elle aussi femme adultère « ... se fue con uno de ellos. Que dizque la quería<sup>35</sup> » est moins susceptible d'éveiller la compassion que celui de Natalia. Son mari n'a de cesse de la présenter comme une dévergondée prête à suivre tout ce qui porte pantalon : « Debe de andar por esos rumbos, desfajando pantalones »<sup>36</sup>.

Pourtant elle ne tarde guère à apparaître essentiellement comme une victime, d'abord de son père qui a abusé d'elle, puis de son mari qui, après avoir tué son père la met à la porte. Lorsque la Pancha lui fait valoir qu'Anacleto Morones lui a donné sa fille pour se perpétuer, Lucas rétorque « Sí, pero me la dio ya perpetuada » avant d'expliciter sans ambages la situation : « Adentro de la hija de Anacleto Morones estaba el hijo de Anacleto Morones »<sup>37</sup>.

Et si, au début du conte Lucas Lucatero affirme à plusieurs reprises qu'il a mis sa femme à la porte en raison de son comportement aguicheur envers la gent masculine, on peut s'interroger sur la véracité de ces propos quand on apprend à la fin qu'elle vivait encore sous le même toit lorsque son père, enfui de prison, vint chercher de l'aide auprès de Lucas qui le tua avant de l'ensevelir dans sa cour.

L'affrontement verbal qui, dans « Paso del Norte », oppose père et fils les montre également en désaccord sur la personnalité de Tránsito, femme du fils. Alors que le père sous-entend plus ou moins explicitement qu'elle est une femme facile le fils soutient qu'elle n'a connu d'autre homme que lui.

Ainsi lorsque le fils présenta sa fiancée au père celui-ci, sans même la regarder, déclara que : « la conocía de íntimo, como si ella fuera una mujer de la calle »<sup>38</sup>. Il revient à la charge répondant à son fils qui insiste sur la jeunesse de sa femme « está rejuven » par « rejodida, dirás ». Et lorsque le fils revient après avoir échoué dans sa tentative de passage aux États-Unis, le père semble heureux de lui annoncer : « Se te fue la Tránsito con un arriero. Dizque era rebuena ¿ verdá ? »<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> *Id.*, p. 80.

<sup>35</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « Anacleto Morones », p. 167.

<sup>36</sup> *Id.*, p. 163.

<sup>37</sup> *Id.*, p. 167.

<sup>38</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « Paso del Norte », p. 127.

<sup>39</sup> *Id.*, p. 132.

Pour le fils en revanche, Tránsito est au-dessus de tout soupçon : « Yo fui su primer marido. Era nueva. Es buena »<sup>40</sup>. D'ailleurs dès que son père l'informe de son infortune, à savoir le départ de Tránsito avec un autre homme, il n'hésite pas une seconde à partir à sa recherche.

Vierge pour l'un, pute pour l'autre, c'est la première fois que ces deux caractéristiques sont réunies dans un même personnage. Nul doute que le père dont le goût pour les jeux verbaux est mentionné à deux reprises (« Usté se soltó hablando en verso », « Ni siquiera me enseñó usté a hacer versos, ya que los sabía<sup>41</sup> ») a trouvé dans la signification du nom commun « tránsito » prétexte à suggérer que sa bru était une femme très fréquentée. Quant au fils il est clair que pour lui sa femme s'apparente à la vierge du même nom (La Virgen del Tránsito, souvent célébrée le 13 août, n'est autre que la Vierge Marie en route vers l'Assomption).

À la fin du conte le fils pardonne à sa femme un éventuel écart de conduite et se montre décidé à la ramener n'hésitant pas à défier son père en le prenant au piège de son propre discours. Quand il demande à son père la direction dans laquelle est partie Tránsito celui-ci esquive la réponse : « Pos por ahi. No me fijé ». Mais quand le fils déclare : « Orita vengo, voy por ella » et que le père interroge « ¿ Y por onde vas, », le fils, pince-sans-rire répond : « pos por ahi, padre, por onde usté dice que se fue »<sup>42</sup>.

Après ce détour du côté des femmes adultères, force est de constater qu'elles ne font l'objet d'aucune condamnation, bien au contraire : Natalia qui conserve intact son nom symbole d'innocence semble plus à plaindre qu'à blâmer, la fille d'Anacleto dont le portrait est exclusivement à charge apparaît d'abord comme la victime de l'inceste perpétré par son propre père dont elle se retrouve enceinte avant d'être cédée comme épouse à l'associé de son père, le peu recommandable Lucas Lucatero. Quant à Tránsito dont l'adultère et l'abandon du domicile sont aggravés par sa condition de mère elle est absoute par la compréhension de son mari.

Il est à noter que ces trois femmes sont construites en tant que personnage par un discours exclusivement masculin : le beau-frère de Natalia, Lucas Lucatero pour la fille d'Anacleto et le duo père/fils en ce qui concerne Tránsito. Ce dernier cas est intéressant car cette bivocalité où le fils finit par avoir le dernier mot pourrait signifier un changement dans les mentalités qui prend davantage en compte la femme en tant qu'individu.

En choisissant ce prénom de Tránsito au signifiant si fortement antinomique, Rulfo tord le cou à la dichotomie mère/pute qui sert si souvent à enfermer les femmes dans des catégories. Nous avons vu que très souvent la sexualité qui se vit en dehors du mariage a pour corollaire l'exclusion – volontaire ou imposée – de la communauté (Urbano, les sœurs

---

<sup>40</sup> *Id.*, p. 129.

<sup>41</sup> *Id.*, p. 128.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 132.

de Tacha, la fille d'Anacleto, Natalia, Tránsito) ce qui signifie qu'elle est perçue comme une honte et/ou un danger. Pourtant, dans « Paso del Norte » le fils amorce un changement intéressant puisqu'il annonce son intention de ramener Tránsito dans le village qu'elle a quitté, établissant ainsi une sorte de parallélisme avec son propre départ à la recherche d'une vie meilleure, suivi de son retour.

Ce parallélisme esquissé se déploie pleinement dans « Anacleto Morones » dernier conte du recueil, où les femmes tiennent tête à Lucas Lucatero, jusqu'à avoir le dernier mot, ce que ne laissait guère présager leur première apparition. Toutes vêtues de noir, elles se déplacent en groupe « cantando entre rezos, entre el calor, con sus negros escapularios grandotes y renegridos<sup>43</sup> ». Pour Lucas, l'affaire est entendue et il est convaincu que pour tenir à distance ce groupe de bigotes, il lui suffit de baisser son pantalon et de feindre d'être occupé à la satisfaction de besoins naturels. Las ! Un « Ave María Purísima » et un signe de croix plus tard, et le voilà entouré de ces femmes qui ne manquent pas de souligner la position ridicule dans laquelle elles l'ont trouvé : « no nos figuramos que estabas tan adentro ; no en este lugar ni en estos menesteres »<sup>44</sup>. Il ne reste plus à Lucas qu'à remonter son pantalon, à faire asseoir ses visiteuses et à imaginer d'autres stratagèmes pour les empêcher d'exposer le but de leur visite qu'il semble redouter : « La cosa, pues, estaba en hacerles larga la plática, hasta que se les hiciera de noche, quitándoles la idea que les bullía en la cabeza »<sup>45</sup>.

Dans cette joute verbale les femmes ne sont pas en reste pour donner la réplique, y compris grivoise, à Lucas comme en témoignent les divers échanges autour des œufs. Lorsque Lucas leur offre les œufs qu'il a ramenés du poulailler il conseille aux femmes qui ont fait mine de les garder dans leur corsage : « Allí en el seno se pueden empollar, mejor déjenlos afuera », à quoi l'une d'elles répond : « No se te quita lo hablantín. Ni que estuviéramos tan calientes<sup>46</sup> ». Et lorsque Filomena, lasse d'entendre Lucas dire du mal d'Anacleto Morones, décide de partir elle laisse sur la chaise l'œuf que lui a offert Lucas mais recourt au pluriel plus suggestif pour prendre congé : « Ni tus huevos quiero ! Mejor me voy »<sup>47</sup>

Si ces femmes semblent à l'aise dans le discours à connotation sexuelle, c'est qu'elles assument pleinement leur droit à une sexualité, même si elles sont célibataires, allant, comme Micaela, jusqu'à affirmer qu'être encore vierge lorsque l'on a atteint un certain âge est un péché :

Soy soltera pero tengo marido. Una cosa es ser señorita y otra cosa es ser soltera. Tú lo sabes. Y yo no soy señorita, pero soy soltera. . . . Qué me ganaba con vivir de señorita. Soy

<sup>43</sup> J. Rulfo, *op. cit.*, « Anacleto Morones », p. 157.

<sup>44</sup> *Id.*, p. 158.

<sup>45</sup> *Id.*, p. 160.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Id.*, p. 166.

mujer. Y una nace para dar lo que le dan a una... Eso de tener cincuenta años y ser nueva es un pecado.<sup>48</sup>

D'ailleurs il semble entendu qu'Anacleto dont elles veulent obtenir la sanctification en a réconforté certaines. Dès lors, quand l'une d'elles déclare à Lucas : « Esperábamos que tú siguieras su obra »<sup>49</sup> il est tentant de penser qu'elles attendent de Lucas un réconfort analogue à celui que leur procurait Anacleto. Et quand Lucas propose à Pancha, restée seule après le départ progressif de ses neuf accompagnatrices, de passer la nuit avec lui, le seul souci de cette dernière est de sauvegarder les apparences :

Bueno me quedaré contigo ; pero nomás hasta que amanezca. Y eso si me prometes que llegaremos juntos a Amula, para yo decirles que me pasó la noche ruéguete y ruéguete. Si no, ¿ cómo lo hago ?<sup>50</sup>

Lucas semble sortir victorieux de cet échange puisqu'il va jusqu'à obtenir l'aide innocente de Pancha pour reconstituer le tas de pierres sous lequel il avait enterré Anacleto Morones. Mais par un dernier retournement de situation, Lucas est atteint dans sa virilité allant jusqu'à poser lui-même la question dont la réponse le disqualifie encore davantage. Au petit matin en effet, Pancha n'hésite pas à faire part de son insatisfaction :

– Eres una calamidad, Lucas Lucatero. No eres nada cariñoso. ¿ Sabes quién sí era amoroso con una ?

– ¿ Quién ?

– El Niño Anacleto. El sí que sabía hacer el amor.<sup>51</sup>

Ce dernier conte du recueil est donc extrêmement audacieux puisqu'on y voit les femmes dialoguer à part égale avec l'homme, revendiquer non seulement le droit à la sexualité mais aussi celui au plaisir, et ne pas hésiter à se plaindre de la mauvaise prestation de leur amant d'un soir.

Comme c'était le cas pour « El Llano en llamas », et pour « Luvina », deux contes qui mettent en scène une inversion des rôles au sein du couple parental, il est possible de dater approximativement « Anacleto Morones » où l'on assiste aussi à une inversion du rapport de forces. Quand l'une des femmes interroge Lucas Lucatero sur la date de sa dernière confession, ce dernier répond : « – Uh !, desde hace como quince años. Desde que me iban a fusilar los cristeros », ce qui permet de situer cette scène dans les années 1941-1944. Ainsi, ces trois contes postérieurs aux années de luttes révolutionnaires armées rendent compte à leur manière des changements induits par la révolution : l'absence de l'homme a contraint les femmes à s'impliquer dans des domaines auxquels elles n'avaient pas accès et après le retour du combattant elles n'ont pas abandonné les positions acquises.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 168.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Id.*, p. 169.

<sup>51</sup> *Id.*, p. 170.

À les regarder de plus près, comme nous nous y sommes essayée, les femmes du « Llano » sont loin de constituer une entité stéréotypée et il convient d'abandonner idées reçues et catégories d'analyse qui ne peuvent s'appliquer *urbi et orbi* pour s'en tenir à la matière première, le texte, rien que le texte, mais tout le texte.

Dans l'entretien où E. Poniatowska dialogue avec Rulfo en citant ses textes à plusieurs reprises pour illustrer sa vision stéréotypée des femmes (« ninguna mujer para ti funciona como una mujer de a de veras ») elle les passe toutes en revue, Natalia, Pancha, Micaela. Comme Rulfo semble ne plus bien se souvenir de qui est Micaela, Poniatowska reproduit le dialogue que nous avons cité plus haut (« Soy soltera . . . Eso de tener cincuenta años y ser nueva es un pecado ») et Rulfo qui jusqu'alors a subi en silence les reproches de Poniatowska tient là l'occasion de renverser la situation. Feignant de ne pas se reconnaître comme l'auteur des propos que cite Poniatowska il demande, faussement patelin : « – Oye, pues qué te pasa, ¿ por qué te enojas, a poco ya te hiciste feminista » et Poniatowska n'a d'autre option que de répondre « No, si sólo estoy repitiendo tus palabras »<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> E. Poniatowska, *Ay vida no me mereces*, [1985], op. cit.p. 163.