



HAL
open science

Stories of the barrio ou les aventures d'une forme à succès

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Stories of the barrio ou les aventures d'une forme à succès. Publije, 2012, Lire le récit bref. hal-04489412

HAL Id: hal-04489412

<https://univ-lemans.hal.science/hal-04489412v1>

Submitted on 5 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



2012-n°1

Patricia Eichel-Lojkine. Lire le récit bref. Problématiques

« Stories of the barrio ou les aventures
d'une forme à succès »

Crystel Pinçonat (Professeure de Littérature Générale et Comparée à Aix-Marseille Université)



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

Depuis 1978, date à laquelle parut le premier recueil de nouvelles pour la jeunesse qui portait le titre *Stories from El Barrio*, œuvre de Piri Thomas, on a pu constater la récurrence d'intitulés assez proches dans la production des écrivains nord-américains d'origine hispanique. En 1995, Judith Ortiz Cofer publiait *An Island Like You*, sous-titré *Stories of the Barrio* et, en 2001, Margarita B. Velez *Stories from the Barrio and Other 'Hoods*. Comme en attestent ces titres, le mot *barrio*, soit « le quartier » en espagnol, est désormais passé en anglais. Son glissement d'une langue à l'autre montre certes la dimension identitaire du terme, mais aussi sa profonde ambivalence sémantique dont ne saurait rendre compte une simple traduction du mot en anglais. Le *barrio* possède, d'une part, des connotations négatives. C'est l'univers « des *vatos locos*¹, des drogués, des délinquants de tout poil », « une plaie béante » au flanc de la société nord-américaine ; il « représente l'envers inavouable du prestigieux système qui la régit² », écrivait Marcienne Rocard dans *Les Fils du soleil. La Minorité mexicaine à travers la littérature des États-Unis* en 1980. Le *barrio* traduit l'existence d'une enclave hispanique reléguée dans les périphéries de la ville, un corps à part, étranger et marginalisé, marqué dans la langue par l'emploi d'un hispanisme. En cela, l'écriture du *barrio* explore une réalité urbaine spécifique : la métropole non pas comme *melting-pot*, mais comme « mosaïque de petits mondes qui se touchent sans s'interpénétrer³ ». À cette première acception dépréciative, répond d'autre part une représentation beaucoup plus positive du *barrio*, radicalement différente. D'un point de vue interne, le *barrio* constitue en effet un lieu communautaire, comme le notait en 1982 Charles Tatum, en préface à *Chicano Literature* :

Littéralement traduit le barrio désigne le voisinage urbain mais, [...] il comporte une connotation émotionnelle plus profonde et évoque généralement des souvenirs plaisants, des images. Le barrio, collage de spectacles, d'odeurs et de sons réconfortants, est source de continuité culturelle et linguistique pour le Chicano⁴ qui peut trouver, en retournant dans ses rues, une retraite face au monde anglo-américain qui lui est étranger⁵.

¹ Littéralement « types fous », « mecs dingues ». L'expression était récurrente dans cette littérature, en particulier pour désigner les membres de gangs.

² ROCARD M., *Les Fils du soleil. La Minorité mexicaine à travers la littérature des États-Unis*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1980, p. 350.

³ PARK R. E., *The City. Suggestions for Investigations of Human Behavior in the Urban Environment*, Chicago, Midway Reprint, 1984, p. 4.

⁴ L'appellatif « Chicano », terme utilisé pour désigner les Mexicains-Américains, ne recouvre ni historiquement ni même géographiquement, une réalité monolithique. Il est employé tant pour qualifier les populations qui vivaient dans les territoires conquis par les États-Unis en 1848 à la suite de la guerre contre le Mexique que les groupes issus des flux migratoires contemporains.

⁵ TATUM C. M., « Préface », *Chicano Literature*, Boston, Twayne Publishers, 1982, texte non paginé.

L'emploi du terme *barrio* n'est toutefois pas réservé à la communauté *chicana*, il est également utilisé pour désigner des quartiers peuplés d'Hispaniques d'autres origines nationales : les Dominicains, les Cubains ou les Portoricains, pour ne citer que les groupes les plus importants. Dans cette perspective, le *barrio* ce serait « une manière de “petit pays” reconstitué aux [États-Unis] pour prolonger le “grand pays” natal⁶ ».

Malgré la dimension profondément subjective du *barrio* que soulignent de telles approches, depuis les années soixante-dix – en particulier dans la littérature *chicana* – le thème du *barrio* est devenu central dans le discours militant et nationaliste. À travers lui, les romanciers et les poètes s'attachaient à la « sensibilité de *los de abajo*⁷ » (ceux d'en bas). Son univers était traduit par une esthétique réaliste qui insistait sur l'insularité du quartier, îlot miséreux à l'habitat insalubre et à la population quasi invisible, parce que refoulée dans les marges de la ville nord-américaine. Il rendait compte des « sentiments d'aliénation et d'égarement » du peuple *chicano* « historiquement dépossédé de ses terres, de sa langue et de sa culture⁸ ». Dès 1947, Mario Suárez écrivait par exemple dans un récit intitulé « El Hoyo » (« Le trou ») :

À l'exception de quelques grands arbres, que personne ne s'est jamais soucié d'identifier, de soigner ou de détruire, il est bien connu que les principales choses qui poussent dans l'ensemble de cette zone, ce sont les mauvaises herbes, les tas d'ordures, les chavalos (gamins) aux yeux foncés et les chiens⁹.

En partant de ces différents constats, je me suis demandé comment un motif aussi marqué culturellement et politiquement – que je connaissais pour l'avoir déjà travaillé dans une approche généraliste¹⁰ – était passé dans la littérature pour la jeunesse et quelles modifications ce glissement avait entraîné. Qu'y restait-il de la parole rebelle par laquelle les écrivains *chicanos* s'ingéniaient à perturber les formes canoniques en cassant, par exemple, l'homogénéité linguistique et en produisant une poésie bilingue, comme chez Alurista ?

⁶ SAYAD A., *La Double absence. Des Illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999, p. 64.

⁷ ROSALES J., *La narrativa de Alejandro Morales. Encuentro, historia y compromiso social*, New York, Peter Lang, 1999, p. 42.

⁸ Cf. COTA-CÁRDENAS M., « The Faith of Activists: Barrios, Cities, and the Chicana Feminist Response », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 14, n° 2, 1994, p. 51-80, p. 52.

⁹ SUÁREZ M., « El Hoyo », *Arizona Quarterly*, III, été 1947, p. 112-115. Cité par ROCARD M., *Les Fils du soleil*, *op. cit.*, p. 248.

¹⁰ Cf. PINÇONNAT C., « El imaginario del “barrio”, enclave de las minorías hispánicas en los Estados Unidos », trad. de HAUTCŒUR G., PERIS LLORCA J., HERRÁEZ M. et VERES L. (dir.), *Literatura e imaginarios sociales: España y Latinoamérica*, sous la direction de Valencia, Moncada, 2003, p. 73-83 et « Hispaniques aux États-Unis: écriture du *barrio* et de l'entre-deux », Godeau F. (dir.), *Figures de l'exclu*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 227-237.

*Nuestro barrio
en las tardes de paredes grabadas
los amores de Pedro con Virginia
en las tardes
barriendo*

*Dust about
swept away in the wind of our breath
el suspiro de dios por nuestras calles*

*gravel side streets of solitude [...]
en el barrio sopla la vejez de Chon
y la juventud de Juan madura
en la tarde de polvo [...] ¹¹*

Dans un recueil construit autour du *barrio* – qu’il s’agisse ou non de littérature pour la jeunesse – le *barrio* tient à la fois lieu de matrice spatiale et de réservoir d’histoires. *The House of Mango Street (La petite fille de la rue Mango)* de Sandra Cisneros, œuvre publiée en 1984 qui a remporté un grand succès et qui est désormais passée dans le courant dominant aux États-Unis, exemplifie cette démarche.

Ce recueil, composé de quarante-cinq récits brefs, a pour ainsi dire consacré la formule. À travers chacune des vignettes (terme souvent utilisé par le discours critique, du fait de la brièveté des nouvelles), la narratrice, une petite fille rebelle, dépeint, par le biais de saynètes d’inspiration naïve, son univers, le *barrio*, sa famille, ainsi que le peuple des *comadres* : amies et diverses figures féminines du quartier. Chez S. Cisneros, cette écriture fragmentaire, proche du poème en prose, traduit dans une ronde de portraits l’enfermement des femmes, dont l’univers se limite souvent à la cuisine et à la chambre. Ces femmes, cependant, constituent aussi la communauté à partir de laquelle Esperanza, la narratrice, se construit et bâtit son récit de vocation.

À cette première dimension féministe, s’ajoute un second élément rattachant ce recueil à la tradition *chicana*. S. Cisneros y reprend en effet, tout en la modernisant radicalement pour en donner une version à la fois urbaine et féministe, la structure d’un texte *chicano* fondateur : ...y *no se lo tragó la tierra* (1970) de Tomás Rivera, ensemble de nouvelles racontant la vie itinérante d’un groupe de travailleurs saisonniers mexicains au Texas.

¹¹ *Ma traduction (aucune des œuvres que j’étudie n’étant traduites, je suis l’auteur de toutes les traductions) :*

« *Notre barrio / les après-midi de murs tagués / les amours de Pedro et de Virginia / les après-midi / en balayant / la poussière / balayée par le vent de notre souffle / le soupir de dieu dans nos rues / contre-allées gravelées de solitude [...] / dans le barrio souffle la vieillesse de John / et la jeunesse de Juan mûrit / dans l’après-midi de poussière [...]* »

(ALURISTA, « *Nuestro barrio* », poème cité par TIMM L. A., « *Bilingual Code Switching : An Overview of Research* », MERINO B. J., TRUEBA H. T., SAMANIEGO F. A. (dir.), *Language and Culture in Learning : Teaching Spanish to Native Speakers of Spanish*, p. 93-112, p. 105).

En intitulant leur recueil « *stories of/from the barrio* », les auteurs pour la jeunesse réinvestissent cette forme pour prolonger cette veine et faire du *barrio* un espace source qu'ils se proposent de dépeindre avec ses personnages typiques, et ce à partir d'une forme présentant l'avantage – comme la structure en damier de la ville américaine – de contenir la matière humaine du quartier, en la quadrillant par une succession de gros plans. En s'attachant au *barrio*, la littérature pour la jeunesse tend donc à renverser la vision qu'en donnait M. Suárez dans « El hoyo ». Du trou, lieu d'une filiation monstrueuse, d'où sortiraient, telles de mauvaises herbes, des enfants orphelins, sans famille et sans lien, l'écrivain pour la jeunesse fait non seulement du *barrio* un lieu de vie, mais *son* lieu, une sorte de pays natal, un territoire de l'enfance et de l'adolescence sur lequel il pose un regard empreint de nostalgie. Les cinq recueils de nouvelles pour la jeunesse que j'ai retenus ici, parce qu'ils incluent le mot *barrio* dans leur titre (à une exception près, exception sur laquelle je reviendrai) présentent ces mêmes caractéristiques. Cependant, tout en déclinant une même formule, la série que composent *Stories from El Barrio* de P. Thomas, *Living Up the Street* de Gary Soto, *The Storyteller With Nike Airs and other Barrio Stories* de Kleya Forté-Escamilla, *An Island Like You* de J. Ortiz Cofer et *Stories from the Barrio and Other 'Hoods* de M. Velez fait parallèlement apparaître un fonctionnement de type intertextuel tout à fait remarquable. Les cinq recueils semblent en effet se développer en se répondant les uns les autres. L'un s'enchaîne avec l'autre en en prenant le contrepied, dans une suite de contrepoints successifs. C'est donc à ce travail de reprise contradictoire que j'ai choisi de m'intéresser ici, processus dont je tenterai de rendre compte de façon synthétique.

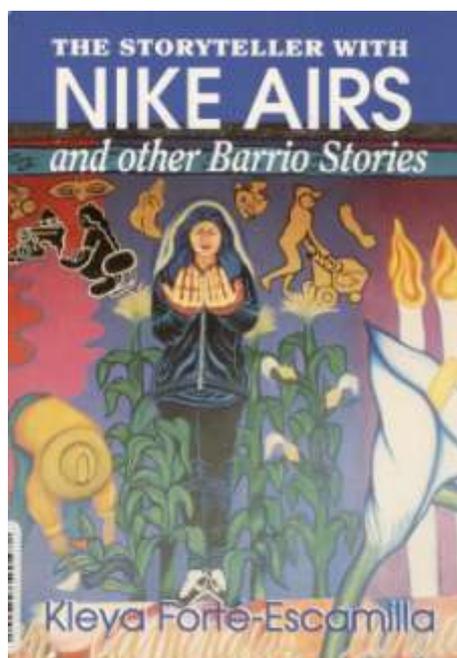


Illustration n° 1: *The Storyteller with Nike Airs and other Barrio Stories*, Forté-Escamilla Kleya © Aunt Lute Books, 1994.

I. Un marqueur culturel

Le succès des titres et sous-titres incluant des expressions comme « *stories of the barrio* », « *stories from the barrio* » ou « *barrio stories* » est à replacer dans la vogue identitaire qui a marqué le marché éditorial nord-américain, ces dernières décennies. Le livre est un objet essentiel de ce marché, il offre une forme d'identité pratique, parce que réduite et « portable¹² » dont les consommateurs américains sont friands. On a ainsi vu fleurir les livres de cuisine et les recueils de nouvelles frappés de divers labels identitaires minoritaires, parfois d'ailleurs conjugués (*women, colored, gay, lesbian, etc.*). Comme l'écrit Lori Ween :

On a souvent associé l'américanité au fait d'acheter des choses, y compris des livres dont les stratégies de marketing consistent à vendre des identités ethniques. La puissance de l'industrie éditoriale tient à la capacité des éditeurs et publicitaires à identifier les images qui circulent sur une communauté et à y piocher en publiant des livres qui exploitent ce créneau¹³.

Parmi les trois principales catégories ethniques prioritairement ciblées par le marché : les Hispaniques, les Asiatiques et les Afro-Américains, il est vraisemblable que le motif du *barrio* – d'abord caractéristique du discours militant – ait été repéré comme bon marqueur identitaire hispanique. Quant à la forme courte de la nouvelle, elle paraît particulièrement adaptée à un public de jeunes lecteurs. Elle convient non seulement à une lecture ponctuelle et discontinue, mais elle est également immédiatement utilisable dans le cadre du travail de classe, et évite la question délicate du découpage propres aux morceaux choisis. L'enfant et même le bébé constituent, en outre, des cibles privilégiées par le marché. Comme l'écrit Marilyn Halter, dans son ouvrage *Shopping for Identity. The Marketing of Ethnicity* :

Rien peut-être n'illustre mieux combien le renouveau ethnique a pénétré notre culture que la fracassante déclaration du célèbre pédiatre T. Berry Brazelton, expert de la petite enfance : « Tout bébé devrait avoir accès à son héritage ». Parmi les fondamentaux de l'éducation de l'enfant en cette fin de siècle, l'apprentissage des racines passe même devant l'apprentissage du pot¹⁴.

La dimension marchande du label « *stories of the barrio* » me paraît confirmée par le fait que d'autres procédés participent aux stratégies d'authentification qui accompagnent généralement la mise en circulation d'un produit ethnique. Comme l'écrit là encore Marilyn Halter : « Quand des individus achètent quelque chose jugé représentatif d'une culture – qu'il s'agisse d'un morceau de leur propre héritage ou qu'ils se connectent à celui d'autrui – un certain degré de légitimité est attendu¹⁵. » Dans ces ouvrages, tout l'appareil paratextuel travaille à construire cette légitimité : le nom de l'écrivain, bien sûr, voire sa photographie parfois reproduite en quatrième de couverture, éléments qui certifient en quelque sorte son appartenance au groupe,

¹² HALTER M., *Shopping for Identity. The Marketing of Ethnicity*, New York, Schocken Books, 2000, p. 9.

¹³ WEEN L., « This Is Your Book : Marketing America to Itself », *America, The Idea, The Literature*, PMLA, vol. 118, janv. 2003, n° 1, p. 90-102, p. 93.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

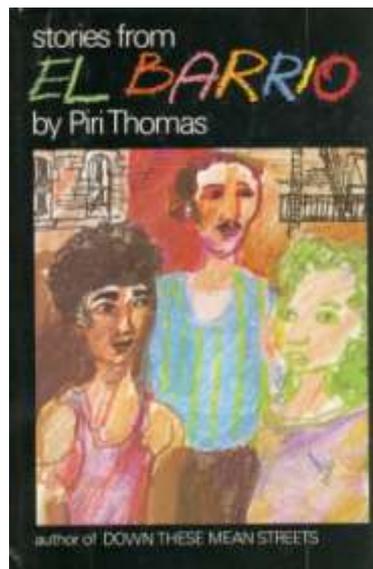
¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

ainsi que l'illustration choisie pour la couverture, les motifs culturels qu'elle draine, le texte de la quatrième de couverture et la dédicace. Ce sont là des éléments essentiels auxquels je souhaite m'attacher pour chacun des recueils du corpus.

II. Stratégies d'affichage et de retournement

1. *Stories from El Barrio* de P. Thomas

P. Thomas est le premier écrivain d'origine portoricaine à avoir acquis une certaine notoriété aux États-Unis. Il la doit au succès de *Down These Mean Streets* (1967), récit autobiographique où le romancier retrace sa trajectoire à New York, dans le Spanish Harlem, depuis l'âge de 12 ans jusqu'à son expérience de la prison. Avec *Stories from El Barrio*, première occurrence – à ma connaissance – d'une telle expression en guise de titre à un recueil, P. Thomas change de forme et s'adresse désormais à un public de jeunes lecteurs. Sur la jaquette du livre, le syntagme « EL BARRIO » se détache.



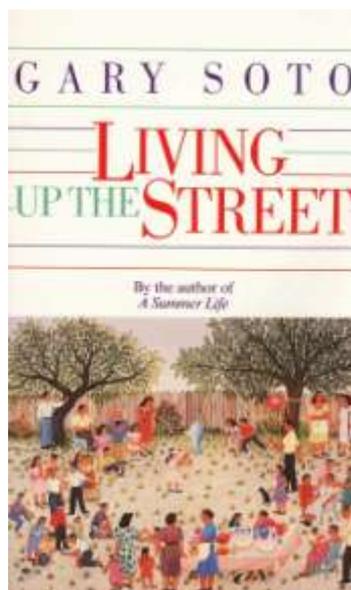
En lettres majuscules multicolores sur fond noir, il est inscrit comme à la craie, imitant un graffiti. Les trois personnages représentés, dans un dessin encadré sous le titre, sont coloriés dans les mêmes tons vifs que les lettres du mot BARRIO. Ils évoquent, dans le tracé visible du coloriage et leur traitement en aplat, un dessin d'enfant. Au centre dominant légèrement les deux autres, un homme moustachu aux cheveux frisés et au polo bleu vif rayé de vert, une figure de père vraisemblablement, à sa droite un jeune homme, typé, coiffé à l'afro, en débardeur. Il regarde sur sa gauche, une jeune femme au visage surligné de vert vif. D'emblée le trio annonce une structure conflictuelle : une présence tutélaire surveille une potentielle rencontre amoureuse dans un décor urbain, décor qui s'inscrit dans les angles hauts du cadre par le biais de dessins à l'encre qui rappellent l'affiche de la comédie musicale *West Side Story* – des

escaliers de secours métalliques donnant sur des fenêtres d'immeuble. Tous les éléments de marquage identitaires sont fort efficacement réunis : personnages typés, allusion à un décor urbain facilement identifiable dans la mémoire du lecteur, le tout encore renforcé par la photographie en noir et blanc de P. Thomas en quatrième de couverture.



2. *Living Up the Street* de G. Soto

Comparativement, la couverture de *Living Up the Street* (1985) de G. Soto – poète américain d'origine mexicaine qui a beaucoup écrit pour la jeunesse – est bien plus sobre. Dans la moitié basse de la jaquette du livre apparaît un dessin au traitement naïf, mais d'une grande finesse d'exécution.



Il s'agit d'une scène d'anniversaire qui réunit diverses familles pour un goûter. Plusieurs générations sont réunies. Les invités dessinent un large cercle qui entoure une petite fille aux yeux bandés. Elle s'apprête à faire éclater à coups de batte une *piñata*, l'une de ces effigies en forme d'animaux, faites de papier crépon coloré et remplies de bonbons. Au dos, en quatrième de couverture, les références à l'univers du *barrio* sont explicites : « *It is a boy's coming of age in the barrio* » ; « *a warm, human, forgiving (but not forgetting) account of growing up in the barrio*¹⁶ », écrit Russell Banks.

Si j'ai conservé cet ouvrage dans le corpus, bien que le mot *barrio* n'apparaisse ni dans le titre ni dans le sous-titre du recueil, c'est parce qu'il constitue une véritable charnière. *Living Up the Street* paraît en 1985. C'est le premier ouvrage en prose de G. Soto, le plus vendu à ce jour. Composé de vingt-et-une vignettes, G. Soto le décrit comme « un ensemble de souvenirs d'enfance en prose avec très peu de commentaire ; je préfère montrer et non dire certaines choses concernant la pauvreté, l'enfance¹⁷ ». Le recueil a reçu l'*American Book Award*, récompense qui a également été octroyée la même année à *The House on Mango Street* de S. Cisneros. Ce double succès institutionnel couronne et installe, me semble-t-il, une même forme : le recueil de vignettes, à travers lequel un enfant du *barrio* livre son récit de vocation. G. Soto a eu le coup de génie de donner à son premier ouvrage en prose un titre qui reprend tout en le renversant celui de P. Thomas, *Down These Mean Streets (Dans ces rues dangereuses/misérables)*. Avec *Living Up the Street*, il retourne la connotation dysphorique du « *down* » par un « *up* », pour narrer une enfance dans le *barrio*, traitée de façon humoristique et poétique. Le recueil s'ouvre sur une nouvelle dont je ne peux croire que le titre soit un pur hasard : « *Being Mean* », nouvelle qui s'ingénie dès son *incipit* à prendre le contrepied de l'univers des *vatos locos* mis en scène par P. Thomas : « *We were terrible kids, I think. My brother, sister, and I felt a general meanness begin to surface from our tiny souls while living on Braly Street, which was in the middle of industrial Fresno*¹⁸ ». Après cette introduction quelque peu ambiguë, nous apprenons qu'un jour d'ennui de 1957, le narrateur, cinq ans, son frère Rick, six ans, et Debra, leur petite sœur de quatre ans, ont mis le feu à la maison familiale, après avoir vu une émission à la télévision sur la prévention des incendies. Rien n'a été laissé au hasard, les enfants se sont entraînés au préalable :

¹⁶ Trad. : « C'est l'histoire d'un petit garçon qui grandit dans le *barrio* » ; « un récit chaleureux, humain, qui pardonne (mais n'oublie pas) et narre une éducation dans le *barrio* ».

¹⁷ SOTO G. cité par ABRAMS D., *Gary Soto*, New York, Chelsea House Publishers, « Who Wrote What ? », 2008, p. 69.

¹⁸ SOTO G., *Living Up the Street*, New York, Bantam Doubleday Books, coll. « Laurel Leaf Books », 1985, p. 1 (« Nous étions des gamins terribles, je crois. Chez mon frère, ma sœur et moi, un goût particulier pour les mauvais coups commençait à faire son chemin depuis nos âmes minuscules. Nous vivions alors rue Braly, en plein dans la zone industrielle de Fresno »).

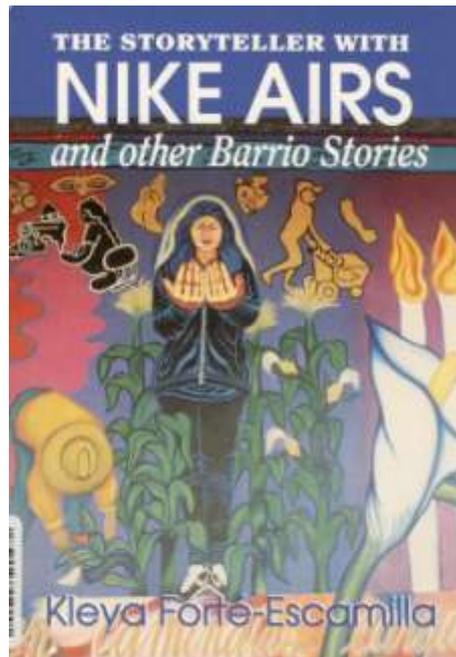
Just after the program Rick and I set fire to our first shoe box, in which we imagined were many people scurrying to get out. [...] Later, we got very good at burning shoe boxes. We crayoned windows, cut doors on the sides, and dropped ants into the boxes, imagining they were people wanting very badly to live¹⁹.

Comme l'explique ce passage, l'adjectif *mean* n'a plus du tout le même sens ici que dans le titre de l'autobiographie de P. Thomas. Dans ce recueil, il qualifie les enfants, et non les rues et leurs lois, comme c'était le cas chez P. Thomas. Ici G. Soto pose un regard rétrospectif et moqueur – savoureux, il faut l'avouer, pour le lecteur – sur la cruauté des enfants et leur plaisir sadique à imaginer la souffrance d'autrui, sans la moindre entrave morale. Avec *Living Up the Street*, G. Soto s'inscrit donc dans la filiation de P. Thomas, tout en bousculant toutefois l'horizon d'attente du lecteur.

3. The Storyteller With Nike Airs and other Barrio Stories de K. Forté-Escamilla

The Storyteller With Nike Airs and other Barrio Stories de K. Forté-Escamilla est paru en 1994. Il s'agit d'un livre publié par la *Aunt Lute Foundation*, soit une maison d'édition spécialisée dans la littérature consacrée à des femmes appartenant à des minorités. Le recueil n'est pas explicitement étiqueté « pour la jeunesse ». Pourtant certaines de ses nouvelles, dont « Coming of Age », ont été publiées dans *Join in Multiethnic Short Stories by Outstanding Writers for Young Adults*. K. Forté-Escamilla opte ici pour des nouvelles résolument féministes qui célèbrent les femmes *chicanas*, leur capacité de résistance, en s'attachant en particulier à des personnages de jeunes filles qui puisent leurs forces dans le fonds traditionnel mexicain et la puissance du réalisme merveilleux. L'illustration de la jaquette est d'inspiration résolument *chicana*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 4-5 (« Juste après l'émission, Rick et moi mêmes le feu à notre première boîte à chaussures, dans laquelle nous imaginions des gens affolés, se bousculant pour sortir. [...] Plus tard, nous étions devenus experts dans l'art de faire brûler les boîtes à chaussures. Nous dessinions des fenêtres au crayon, découpons des portes sur les côtés et faisons tomber des fourmis dans les boîtes en imaginant que c'étaient des gens qui s'accrochaient à la vie à toute force »).



Au centre une jeune femme dont la silhouette reprend celle de la vierge de Guadalupe, icône mariale mexicaine,



tout en la modernisant : elle porte un survêtement et des baskets Nikes. La figure du paysan qui sarcle la terre, les plants de maïs en épis, la fleur d'arome, quant à eux, sont autant de motifs traditionnels que l'on retrouve, par exemple, dans certaines toiles du peintre Diego Rivera, sans oublier les petites figurines en haut de l'image : des *ex-voto*, autres motifs culturels typiques. Je ne m'attarderai pas sur ce recueil, mais il me paraît intéressant à signaler dans la mesure où il renverse à nouveau ce qu'avaient établi les précédents. Malgré le motif du *barrio* et les Nikes de la narratrice, la culture urbaine est ici secondaire. Le texte s'ancre définitivement dans le Sud Ouest américain, un territoire indien désertique, et réinvestit toutes les figures féminines de la tradition : le couple grand-mère et petite fille, mais aussi des personnages comme la *curandera*

(la guérisseuse) dans une prose résolument bilingue. Par ce biais, le texte travaille à l'initiation des jeunes lectrices, initiation à une langue, à un fonds culturel, mais aussi à des émois amoureux lesbiens.



Illustration n°2 : RIVIERA Diego, *La fiesta del Maiz*, 1923-1924

4. An Island Like You. Stories of the Barrio de J. Ortiz Cofer

Avec *An Island Like You. Stories of the Barrio* (1995), J. Ortiz Cofer, écrivain d'origine portoricaine, également auteur d'ouvrage de fiction pour adultes et d'une autobiographie destinée à un public de jeunes lecteurs s'attache résolument, quant à elle, au monde urbain, comme le signale l'illustration de la jaquette

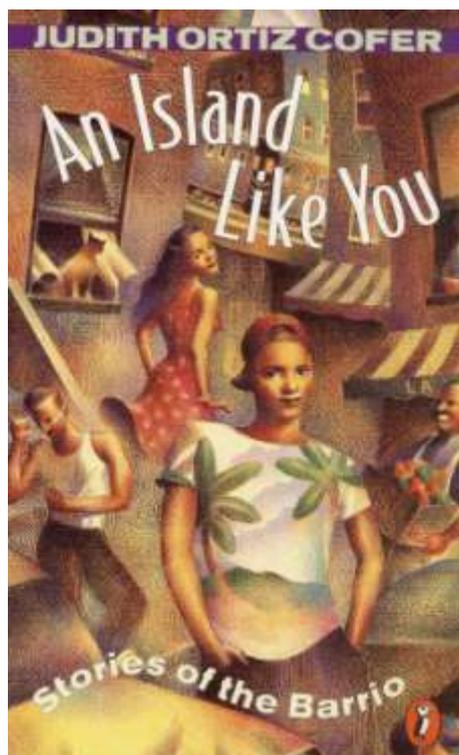


Illustration n°3 : ©1995 by Raul Colon

Le traitement de la couleur dans des tons bruns évoque une toile pointilliste. En figure centrale, un personnage de jeune fille moderne : casquette à la visière portée à l'arrière, *T-shirt* court flottant, imprimé de palmiers. Elle est entourée d'un paysage new-yorkais – métro aérien, façades d'immeubles – décor où évoluent différents personnages : un épicier portant un carton rempli de fruits colorés, un homme en débardeur semblant danser un *mambo* et une jeune femme dont la position suggère aussi le mouvement de la danse. Le tout se veut d'ailleurs rythmé : la perspective est cassée, titres et sous-titres dans leur graphisme dessinent un mouvement de vague. Comme l'indique l'illustration, J. Ortiz Cofer remplace les personnages de jeunes garçons que mettait en scène P. Thomas par des filles, ce que suggère d'ailleurs l'image éminemment féminine de l'île qui s'inscrit dans le titre. Ici c'est, pour l'essentiel, l'aspect intime et chaleureux du *barrio* qui est souligné, un îlot certes, comme l'indique le titre *An Island Like You*, mais un espace adapté au sujet, parce que conçu à son image. Un univers *nuyorikain*²⁰ accueillant et familier y est mis en scène, un monde ouvert à tous, qui refuse toute forme de discrimination tant sexuelle que générationnelle. De fait, tout le recueil joue sur la construction d'une certaine familiarité entre le lecteur et certains personnages qui, entrevus dans une nouvelle, reviennent au premier plan dans une autre.

²⁰ J'adapte ici au français le terme « *Nuyorican* », substantif ou adjectif souvent utilisé en anglais pour évoquer la communauté portoricaine de New York.

Un autre élément contribue à la construction d'un univers positif dans le recueil. Il s'inscrit là encore explicitement par le biais d'un jeu intertextuel et contrapunctique avec l'autre recueil féminin qui fait référence aux États-Unis : *The House on Mango Street*. Tandis qu'avec la nouvelle intitulée « A House of My Own », l'ouvrage de S. Cisneros s'achève sur l'adieu d'Esperanza au monde du *barrio* et à ses habitants ; *An Island Like You* se clôt sur un mouvement inverse, qui renforce l'attachement sentimental et physique du personnage au lieu communautaire. La force de ce lien se manifeste essentiellement dans les deux dernières nouvelles. L'avant-dernière, « Home to El Building », raconte l'histoire d'Anita, une jeune fille qui s'apprête à délaissier l'appartement familial pour mener sa vie dans un autre quartier, auprès de son fiancé. Le texte s'ouvre sur son adieu au *barrio*, dépeint de façon humoristique comme « un univers alternatif » : « *That's what they call it on Stark Trek when the crew of the starship Enterprise find themselves in another world that may look like Earth, but where [...] none of the usual rules apply*²¹ ». La chute du texte renverse toutefois cette vision. *El Building*, édifice peuplé de Portoricains, où règnent des mœurs qu'Anita juge obsolètes, se transforme sous le regard de la jeune fille en un lieu protecteur qu'elle a hâte de retrouver : « *She's always thought that the old gray tenement building with its iron fire escapes hanging from its sides like bars made it look like a prison or an insane asylum. But right now she just want to let the place swallow her. She wants to be in its belly*²². ». La nouvelle « White Balloons » qui boucle le recueil se clôt, quant à elle, sur un symbole de réconciliation à la fois festif et solennel, qui rassemble toute la communauté. Dans un geste de repentir, tous les habitants réunis sur la plate-forme supérieure de l'immeuble participent à un lâcher de ballons blancs à la mémoire d'un fils du *barrio*, qui n'a jamais trouvé sa place parmi eux, parce qu'homosexuel et malade du SIDA.

5. *Stories from the Barrio and Other 'Hoods* de M. B. Velez

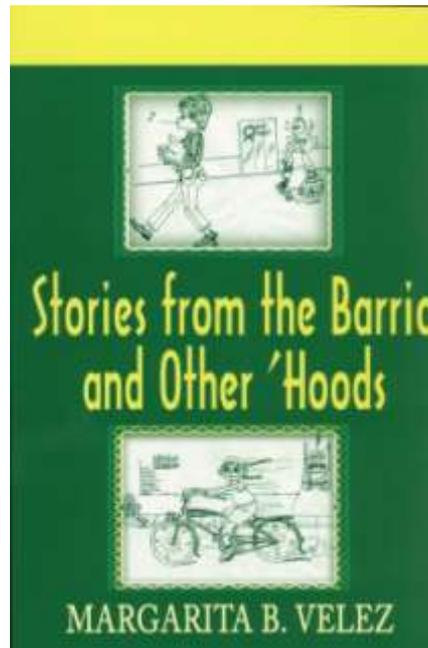
Stories from the Barrio and Other 'Hoods, recueil de Margarita B. Velez publié en 2001, est le livre qu'une grand-mère dédie à tous les siens : « *The stories belong to all the Mamas, Papas, brothers and sisters, Abuelitas, Abuelitos, Tios, Tias, comadres, compadres, cousins and transients who wandered through the neighborhood, struggled to move out and carry the barrio in their hearts*²³ ». Dans une succession de courts récits extrêmement bien-pensants, Margarita B. Velez

²¹ Judith Ortiz Cofer, *An Island Like You*, op. cit., p. 131 (« c'est comme ça qu'ils disent dans *Star Trek*, quand l'équipage du vaisseau *L'Entreprise* se retrouve dans un autre monde qui ressemble peut-être à la terre, mais [...] où aucune des règles habituelles n'a cours »).

²² *Ibid.*, p. 142 (« Elle a toujours pensé que ce vieil immeuble de location gris, avec ses escaliers de secours métalliques suspendus sur les côtés comme des barres ressemblait à une prison ou à un asile de fous. Mais maintenant, elle n'a qu'une envie : se laisser avaler par lui. Elle veut être dans son ventre »).

²³ VELEZ M. B., *Stories from the Barrio and Other 'Hoods*, San José, New York, Writers Club Press, 2001, p. v ; trad. : « Ces histoires appartiennent à tous, aux *Mamas, Papas*, frères et sœurs, *Abuelitas, Abuelitos, Tios*,

livre ses souvenirs, et célèbre ceux qui ont croisé son chemin et l'ont marquée. À l'image des deux dessins qui figurent en encart sur la jaquette,



le texte est assez peu intéressant, de qualité contestable et imprégné d'une morale religieuse pour le moins pesante... Ce recueil donne une version totalement édulcorée du paradigme. Il est révélateur d'une tendance qui traverse le cinéma hollywoodien contemporain, tendance qui consiste à idéaliser les classes laborieuses et à trouver en elles des figures ethniques, sources d'une rédemption possible pour la communauté. Ces figures – comme John Coffey, pour ne donner qu'un exemple explicite, le géant noir de *The Green Mile* (*Le Rayon vert*), film de Franck Darabont (2000) injustement accusé du viol et du meurtre de deux petites filles – sont les nouveaux martyrs de l'ère moderne. Leur cheminement humain, tout de sacrifices et de souffrances, initie leurs contemporains à la sainteté...

III. À l'origine du paradigme, une révision du Bildungsroman

Si du fait de l'ambivalence que j'ai soulignée l'écriture du *barrio* est, de manière générale, caractérisée par un discours bivocal (« *a double-voiced discourse* »), au sens où l'entend Margarita Cota-Cárdenas, soit « un discours qui suggère de façon répétée le paradigme "Je t'aime/Je te hais"²⁴ », la littérature pour la jeunesse est incontestablement le lieu où s'affirment la dimension positive du *barrio* et surtout l'attachement affectif qu'il suscite. Il s'agit moins là d'un simple phénomène d'édulcoration que l'on serait en droit d'attendre dans ce type de littérature, que – dans les textes les plus réussis – d'une véritable technique de contrepoint.

Pour comprendre le phénomène, il faut revenir à l'origine même de cette veine. Dès qu'elle voit

Tias, comadres, compadres, cousins et passants qui se promènent dans le voisinage, se battent pour avancer et portent le barrio dans leur cœur. »

²⁴ COTA-CÁRDENAS M., art. cité, p. 51.

le jour avec le recueil de P. Thomas, elle va de pair avec une technique contrapuntiste. Le procédé apparaît clairement si l'on confronte le titre de son tout premier texte, *Down These Mean Streets*, à celui de son recueil pour la jeunesse. L'expression « *stories from el barrio* » retourne littéralement le syntagme « *down these mean streets* ». Loin d'endosser la connotation de malveillance de l'expression « *these mean streets* » (« ces rues dangereuses/misérables »), hostilité encore renforcée par les sonorités sifflantes en [s] et [i:], « *stories from el barrio* » renvoie, en revanche, du fait de l'emploi de l'espagnol, au chez soi, à un lieu que l'on a fait sien.

Par ailleurs, en passant d'un récit autobiographique à un recueil de nouvelles, P. Thomas défait la trame de son premier texte reposant sur une trajectoire individuelle, pour privilégier, dans le second, l'ancrage spatial communautaire et, avec lui, la multiplication des récits (indiquée par le pluriel « *stories* »). *El Barrio* devient ainsi riche d'histoires variées, les unes tragiques, les autres comiques. La prolifération des intrigues va de pair avec celle des protagonistes. Si P. Thomas conserve pour personnages principaux de jeunes garçons ou adolescents portoricains, la forme du recueil lui permet de retravailler différemment chacune des questions qu'il avait déjà abordées dans *Down These Mean Streets*, questions plus ou moins attendues concernant la population *nuyoricaine* : pauvreté, situations d'échec scolaire et parascolaire, violence des gangs, petite criminalité et comportements machistes à l'égard de l'autre sexe.

Grâce à la structure du recueil, P. Thomas peut jouer sur différentes formes et différents tons (la nouvelle « La peseta », organisée en strophes, se donne à lire comme un poème ; « Mighty Miguel » fait intervenir le réel merveilleux). La ronde des nouvelles présente, en outre, l'avantage majeur d'éviter la construction déterministe qui menait de la rue à la prison dans *Down These Mean Streets*. Pour autant, P. Thomas refuse de ne produire que des récits humoristiques ou lénifiants, qui estomperaient radicalement la violence du *barrio*.

« The Blue Wings and the Puerto Rican Knights », nouvelle concernant les membres d'un gang, surprend. Rien ne prépare le lecteur à sa fin tragique. La nouvelle intervient, en effet, après quatre récits fort drôles et commence sur un même ton :

Jose's sneakers hardly made any sound as he winged down the steps, through the long hallway, and out into the street. The morning was sweltering under a boiling August sun. It took Jose several seconds to acclimate his naked eyes since his sun glasses had been busted in his last fist fight.

« *Damn that kid,* » Jose thought angrily. « *He didn't even give me time to take them off.* »²⁵»

²⁵ THOMAS P., *Stories from El Barrio*, New York, Alfred Knopf, 1978, p. 86 (« José dévala les escaliers à toute allure ; avec ses baskets, on l'entendait à peine. Il traversa le long corridor pour s'élancer dans la rue. Sous un bouillant soleil d'août, la matinée était étouffante. José mit quelques minutes à s'acclimater à la lumière. Il ne portait pas de lunettes de soleil, il s'était fait casser les siennes dans sa dernière bagarre).

– Putain de même, songea-t-il, en colère, il m'a même pas laissé le temps de les r'tirer. »

Dans la suite du récit, José rencontre ses différents camarades, parmi lesquels « Fat Louie » (« gros Louie »), le bien nommé, qui s’empiffre d’un *hot-dog*. Tous portent des surnoms humoristiques : « Johnny Four-Eyes » (« Johnny Quat’Zyeux »), « Jimmy Cara Palo » (« Jimmy Tête de Bois »), « Pedro Pistolas » (« Pedro la Gâchette ») et « Harry Horseface » (« Harry Tête-de-Cheval »), sobriquet que lui a valu la jalousie de ses camarades : « à dix-sept ans, c’était une version *latina* d’Errol Flynn, qui émouvait les cœurs de sa moustache, toujours impeccable²⁶ ». La nouvelle construit ainsi un horizon d’attente trompeur ; elle ne se retourne que dans les deux dernières pages, pour mieux asséner sa leçon : même si la journée a débuté dans la légèreté et les taquineries amicales, elle s’achève de façon tragique, sur la mort d’un des leurs, une mort stupide pour avoir défié les membres d’un autre gang.

Dans *Stories of El Barrio*, P. Thomas défait certes la forme autobiographique de *Down These Mean Streets*, mais il en reprend l’une des principales thématiques, en lui réservant néanmoins un traitement tout à fait particulier. *Down These Mean Streets* se donne à lire comme un roman d’éducation, avec toutefois ceci de spécifiquement portoricain qu’ici le *Bildungsroman* met en scène un jeune protagoniste qui « entreprend un combat avec sa propre identité raciale et ethnique, pour finalement accepter et embrasser sa “négritude” »²⁷. Dans *Stories of El Barrio*, P. Thomas aborde également cette question. Il la met en scène dans une nouvelle fort drôle intitulée « The Konk », dont le jeune protagoniste voudrait se faire passer pour blanc. Le récit – le seul mené à la première personne et dont le narrateur se prénomme Piri, comme l’auteur – raconte l’histoire d’un adolescent qui, à l’âge de quatorze ans, fatigué d’entendre parler de ses cheveux en termes péjoratifs (« *my curly hair being called “nappy”, pasas (raisins) or pelo malo (bad hair)*²⁸ ») décide de « franchir le pas » et de se faire décrêper les cheveux. Le procédé employé est risqué, comme le suggère le mystérieux nom par lequel le coiffeur désigne le traitement utilisé : « *a konk* » (néologisme improbable, mais ironique du fait de l’effet de rime suggéré avec « *punk* », un « loulou », « un jeune vaurien ») : « *If you want white man’s hair, there’s a price you gotta pay. Watcha say? Now’s the time to stop or go*²⁹. » L’opération réussit, et l’épreuve du miroir est concluante, traitée avec humour : « *My short coils of curls no longer than a couple of inches around my ears were now a waterfall of hair, dead straight and hanging limply down to my shoulders. [...] I inwardly swore I looked like Cochise, if not Prince Valiant*³⁰ ». Vient

²⁶ *Ibid.*, p. 90.

²⁷ CAMINERO-SANTANGELO M., « “Puerto Rican Negro” : Defining Race in Piri Thomas’s *Down These Mean Streets*, *MELUS*, vol. 9, n° 2, été 2004, p. 205-226, p. 212.

²⁸ THOMAS P., *Stories from El Barrio*, *op. cit.*, p. 52 (« on qualifiait mes cheveux bouclés de “laineux”, de *pasas* (raisins secs) ou *pelo malo* (mauvais cheveux) »).

²⁹ *Ibid.*, p. 53 (« Si tu veux les cheveux d’un blanc, y’a un prix à payer. Qu’es’ce t’en dis ? C’est maintenant ou jamais, tu t’lances ou pas »).

³⁰ *Ibid.*, p. 55-56 (« Mes boucles entortillées, pas plus longues que quelques centimètres autour de mes oreilles, faisaient désormais une cascade de cheveux, raides morts, qui pendaient mollement sur mes épaules. [...] je n’en revenais pas de ressembler à Cochise, pour pas dire à Prince Vaillant »).

ensuite l'exaltation du nouvel être, qui savoure sa coupe à la mode – « *pompadour* » à l'avant et « cul-de-canard » (*duck's ass*) à l'arrière : « *Going home, I purposely rode between the rumbling cars of the subway train so that the blast of air caused my new hair to rise and fly*³¹ ». Dans cette nouvelle, la plus drôle du recueil, P. Thomas traite en la dédramatisant totalement la question nodale de son autobiographie : le préjugé racial qui veut que, même dans les familles hispaniques issues de nombreux métissages, les enfants les moins typés et à la peau la plus claire sont généralement préférés et jugés plus beaux que les autres. Tant dans l'autobiographie que dans la nouvelle « The Konk », le personnage de Piri, du fait de son type négroïde, ne jouit pas d'une telle faveur. Dans *Down These Mean Streets*, l'élément nourrit d'ailleurs le drame. Bien qu'il sollicite l'intérêt de son père, Piri suscite systématiquement sa hargne, sans même en comprendre la raison.

Grâce à ses effets de réécriture, le recueil devient le lieu de nouvelles expérimentations, grâce auxquelles P. Thomas s'amuse à radicalement modifier le traitement des questions qu'il avait abordées dans son autobiographie. Contrairement à la structure assez rigide du roman d'éducation – traditionnellement linéaire et construit de façon chronologique – le recueil libère l'auteur du carcan monographique. Le *barrio* se fait aire de jeu, un espace privilégié pour perturber les anciennes recettes, casser les attentes et jouer de la surprise.

Avec *Stories from El Barrio*, P. Thomas revisite donc la tradition du *Bildungsroman* pour contester son fonctionnement. D'une part, il s'affranchit de l'encadrement temporel massif produit par sa structure, qui s'attache au devenir d'un seul personnage. D'autre part, il débarrasse le *barrio* de sa teneur d'environnement naturaliste qui enferme le protagoniste et détermine quasi implacablement son devenir de *vato loco*. Dans la construction éclatée du recueil, le *barrio* devient un espace propice à l'exploration de multiples voies. À travers lui, l'écrivain, loin d'isoler l'expression de sa personne autobiographique, invente, au contraire, sa propre communauté imaginaire. Tantôt, comme c'est le cas chez P. Thomas avec « The Konk », la part qui conserve les marques de l'autobiographie est réduite à l'extrême, tantôt à l'inverse, comme chez G. Soto, elle l'emporte pour donner un montage poétique où s'élabore, par le biais d'un récit de vocation, un sujet avec, pour arrière-plan, une constellation familiale et amicale.

En se donnant dès son origine comme une forme qui perturbait la tradition du récit d'éducation et ses canons, le recueil composé de *stories of the barrio* s'est non seulement peu à peu confirmé comme une forme typiquement hispanique, mais il s'est également ouvert à toutes les déclinaisons minoritaires. J'ai tenté ici de suivre le tracé en arabesque des différents effets de contrepoints qui déterminaient son évolution. Avec *Stories from El Barrio* (1978), P. Thomas

³¹ *Ibid.*, p. 58 (« En rentrant en métro à la maison, je restais exprès dans la partie entre les wagons qui grondaient, pour que le souffle d'air soulève mes cheveux et les fasse voler »).

choisissait de prendre le contre-pied du récit autobiographique naturaliste qu'il avait conçu avec *Down These Mean Streets*. Dès 1985, G. Soto, tout en optant lui aussi pour le recueil de nouvelles, jouait avec *Living Up the Street* à renverser le titre de P. Thomas – *Down These Mean Streets* – pour donner des souvenirs d'enfance, que le regard du petit garçon rendait à la fois poétiques, drôles et doux-amers. K. Forté-Escamilla produisait, quant à elle, avec *The Storyteller With Nike Airs and other Barrio Stories* (1994), une variation féministe et lesbienne de la forme, imprégnée de la culture *chicana* du Sud-Ouest américain. Avec *An Island Like You* (1995), J. Ortiz Cofer revenait, pour sa part, au substrat éminemment urbain et *nuyoricain* qui caractérisait le recueil de P. Thomas, mais elle remplaçait toutefois les personnages de jeunes Portoricains par des figures féminines, ronde d'amies et de rivales, qui renouvelaient radicalement le répertoire des aventures masculines imaginées par P. Thomas. M. Velez, enfin, avec *Stories from the Barrio and Other 'Hoods* s'emparait à son tour de la formule pour en donner une variation grand-maternelle, sans aspérité. À travers ces diverses modalités, la collection d'histoire du type « *stories of the barrio* » offre un patron, une forme ouverte à toutes les déclinaisons, où un sujet se dit soit dans les fragments dispersés d'une mémoire grâce à laquelle il définit son être, soit dans la célébration de la communauté imaginaire qu'il s'est construite et qu'il offre en legs au lecteur.

Dans tous ces recueils, le *barrio* n'est plus un kyste, le lieu d'un enfermement naturaliste toxique, c'est un lieu nimbé de nostalgie avec lequel les nouvellistes réaffirment leur filiation, un territoire d'origine imaginaire que leur écriture contribue à remodeler et à faire circuler. Ils le placent ainsi sous le signe de la transmission, une transmission qui tente de s'effectuer bien au-delà de la communauté narrée, auprès de tous les lecteurs, jeunes et moins jeunes.

Bibliographie

Sources

- ALURISTA, « Nuestro barrio », poème cité par TIMM L. A., « Bilingual Code Switching : An Overview of Research », MERINO B. J., TRUEBA H. T., SAMANIEGO F. A. (dir.), *Language and Culture in Learning : Teaching Spanish to Native Speakers of Spanish*, p. 93-112, p. 105.
- FORTÉ-ESCAMILLA K., *The Storyteller With Nike Airs and other Barrio Stories*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1994.
- ORTIZ COFER J., *An Island Like You. Stories of the Barrio*, New York, Puffin Books, 1995.
- SOTO G., *Living Up the Street*, New York, Bantam Doubleday Books, coll. « Laurel Leaf Books », 1985.
- THOMAS P., *Stories from El Barrio*, New York, Alfred A. Knopf, 1978.
- VELEZ M. B., *Stories from the Barrio and Other 'Hoods*, San José, New York, Writers Club Press, 2001.

Études

- ABRAMS D., *Gary Soto*, New York, Chelsea House Publishers, « Who Wrote What ? », 2008.
- CAMINERO-SANTANGELO M., « "Puerto Rican Negro" : Defining Race in Piri Thomas's *Down These Mean Streets*, *MELUS*, vol. 9, n° 2, été 2004, p. 205-226.
- COTA-CÁRDENAS M., « The Faith of Activists : Barrios, Cities, and the Chicana Feminist Response », *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. 14, n° 2, 1994, p. 51-80.
- HALTER M., *Shopping for Identity. The Marketing of Ethnicity*, New York, Schocken Books, 2000.
- PARK R. E., *The City. Suggestions for Investigations of Human Behavior in the Urban Environment*, Chicago, Midway Reprint, 1984.
- PINÇONNAT C., « El imaginario del "barrio", enclave de las minorías hispánicas en los Estados Unidos », trad. de HAUTCEUR G., PERIS LLORCA J., HERRAEZ M. et VERES L. (dir.), *Literatura e imaginarios sociales : España y Latinoamérica*, Moncada, 2003, p. 73-83
- , « Hispaniques aux États-Unis : écriture du *barrio* et de l'entre-deux », GODEAU F. (dir.), *Figures de l'exclu*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 227-237.
- ROCARD M., *Les Fils du soleil. La Minorité mexicaine à travers la littérature des États-Unis*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1980.
- ROSALES J., *La narrativa de Alejandro Morales. Encuentro, historia y compromiso social*, New York, Peter Lang, 1999.
- SAYAD A., *La Double absence. Des Illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999.
- TATUM C. M., « Préface », *Chicano Literature*, Boston, Twayne Publishers, 1982.
- WEEN L., « This Is Your Book : Marketing America to Itself », *America, The Idea, The Literature*, PMLA, vol. 118, janv. 2003, n° 1, p. 90-102.

Illustrations

- NEGRON W., Jaquette de THOMAS, P., *Stories From El Barrio*, *op. cit.*, 1978. (illustrations n° 1 et 2)
- LOMAS GARZA C., « Cumpleaño de Lala y Tudi », (8x10,5 cm), Illustration de couverture, SOTO G., *Living Up the Street*, 1989. (illustration n° 3)
- CERVANTEZ Y., « La Ofrenda » (mural, Toluca Street et 1st Street Bridge, Los Angeles), FORTÉ-ESCAMILLA K., *The Storyteller with Nike Airs and other Barrio Stories*, *op. cit.*, 1989. (illustration n° 4)
- RODRIGUES M. A., Mural (Senior Citizen's home on Guadalupe Street, San Antonio, Texas), 2008, photographie de Belinda Benavidez, http://gypsybel.smugmug.com/Art/Virgin-de-Guadalupe/7853067_Esmpa/1/555812566_XXPYb#503828562_CgqU4, site consulté le 24 sept. 2010. (illustration n° 5)
- RIVERA D., « La fiesta del maíz » (fresque 4,38 x 2,39 m), Ministère de l'Education publique, Mexico, 1923-1924, Olga's Gallery, <http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera131.html>, site consulté le 24 sept. 2010. (illustration n° 6)
- COLON R., Illustration de couverture, (18x11,2 cm), ORTIZ COFER J., *An Island Like You*, *op. cit.*, 1995. (illustration n° 7)
- VELEZ B., Dessins de la jaquette de VELEZ M. B., *Stories from the Barrio and Other 'Hoods*, *op. cit.*, 2001. (illustration n° 8)