

# HEROÏSME, VOYAGE, HISTOIRE ET MYTHE : CES ASPECTS EPIQUES SONT-ILS INCOMPATIBLES AVEC LES FEMMES ECRIVAINS?

Christina RAMALHO<sup>1</sup>  
USP/FAPESP

## Introduction

Le genre épique est, sans doute, le plus classique et érudit parmi les genres littéraires. Classique car les œuvres épiques d'Homère sont à la base de tout le développement de la littérature occidentale après la théorisation d'Aristote et la centralisation de son analyse sur Homère en tant que modèle à suivre pour les écrivains et aspirants à écrivains. Erudit parce que, tout en contenant des faits historiques de proportions grandioses au niveau national voire plus vaste encore, et englobant des récits et des éléments mythiques, l'épique s'est consolidé par la tradition d'apporter toujours une quantité expressive de dialogues avec des œuvres et des registres mythiques et historiques antérieurs. Les fameuses « notes » qui accompagnent les poèmes épiques attestent du bagage d'érudition exigé par les lecteurs et lectrices.

Héritières directes de la tradition épique homérique, des œuvres telles que *Os cantos cíprios* (Estásino de Chypre, 700 av.J-C), *Pequena Iliada* (Lesqueos de Lesbos, 660-657 av.J-C aprox.), *Eneida* (Virgilio, I av. J-C), *Tebaida* (Eustácio, 80 apr. J-C ) *Psicomaquia* ou *Batalha espiritual* (Prudêncio, V. apr. J-C), *Cantar de Mio Cid* (auteur inconnu, date probable 1140), *O romance de Tróia* (Saite-Maure, 1160), *Divina Comédia* (Dante, 1304-21), *Teseida* (Boccaccio, 1339-41), *Africa* (Petrarca, 1397), *Itália livre dos godos* (Trissino, 1478-1550), *Orlando furioso* (Ariosto, 1515), *Os Lusíadas* (Camões, 1572), *Franciada* (Ronsard, 1572), *A Criação do mundo* (Guillaume de Salluste, 1578), *Jerusalém libertada* (Torquato Tasso, 1581), *La Araucana* (Alonso de Ercilla, 1569, 1578 e 1589), *Paraíso Perdido* (John Milton, 1667), *Maria-Madalena* (Saint-Sorlim, 1669) et d'autres venant d'une tradition dont l'union avec l'épique homérique est improbable voire minimale comme, par exemple, *Epopéia de Gilgamesh* (tradition orale, auteur inconnu, VII. av. J-C) *Canção de Rolando* (auteur inconnu, fin du XIe siècle, date controversée), qui constituent le fil diachronique par lequel on reconnaît la permanence du genre à travers les temps et les cultures jusqu'au XVIIe siècle.

À partir du XVIIe siècle, cependant, les liens du genre épique avec la tradition classique et son érudition le conduisent vers une position de plus en plus dépréciée par la critique et par les écrivains eux-mêmes, jusqu'au point d'être combattu sous forme de textes périodiques au XVIIIe siècle. Un exemple de ce combat, c'est le poème *Le Siècle de Louis le Grand* (1687), de Charles Perrault qui, par le biais de l'œuvre, a condamné le style homérique et a défendu la production contemporaine française tout en citant, dans le corpus de l'œuvre, des noms d'écrivains qui deviendraient aussi célèbres que les grands grecs et romains. Désormais, on commence à penser que l'épique symbolisait un attachement anachronique à la tradition, quand de nouvelles formes d'envisager le phénomène littéraire surgissaient et devenaient, selon plusieurs critiques de l'époque, des instruments plus efficaces pour la définition de la littérature nationale servile à la tradition.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Version en français : Nouraide Queiroz – UFRN.

<sup>2</sup> Un bon portrait de l'évolution et des transformations du genre se trouvent chez Gilbert Highet dans l'œuvre intitulée *La tradición clásica* (dont la première édition en anglais est de 1949. Bien qu'elle ne soit une étude

D'autre part, les plus importants ingrédients de la production épique, à savoir, le mythe, l'histoire et l'héroïsme, ont gagné de nouvelles dimensions et concepts à partir de la présence de changements dans le contexte historique mondial et d'innovations littéraires importantes dans des œuvres telles que *O romance da rosa*, composé de 22.700 octosyllabes avec des rimes accouplées, dont les 4.266 premiers vers sont le Guillaume de Lorris, écrits entre 1225 et 1230 et les autres, de Jean Chopinel, aussi connu que Jean de Meun, qui les a écrits en 1270). *Gargantua et Pantagruel* (Rabelais, 1532-64) ou *Dom Quixote de La Mancha* (Cervantès, 1605-15) pour n'en citer que quelques-unes. Le traditionnel héros épique a partagé l'espace avec des héros au visage plus humain et d'autres, de force comique ou caricaturale, jusqu'à la configuration du antihéros comme forme de représentation de l'expérience humaine-existentielle. Le profil héroïque épique et les modes humains d'agir dans l'espace de la réalité semblaient de plus en plus incompatibles.

À cause de cela et de la croissance grandissante du roman et d'autres formes narratives intégrant aussi des contenus de valeur historique et mythique, on a pu considérer l'épique en tant qu'un sous-genre du narratif pour dire, par la suite, que celui-ci serait épuisé. Cependant, même dans les époques préromantique, romantique et réaliste-naturaliste, des Hernandez, 1872), *Mireille* (Frédéric Mistral, 1859), *Herodias* (Mallarmé, 1869) *A Atlântida* (Jacinto Verdaguer, 1877), parmi beaucoup d'autres, on continue à prouver que l'agonie du genre n'était, en effet, pas si réelle. En ce qui concerne la Littérature Brésilienne, le genre a eu sa présence enregistrée dans les œuvres *Agesta de Memo de Sá* (Anchieta, 1563), *Prosopopéia* (Bento Teixeira, 1601), *O Uruguai* (Basílio da Gama, 1769), *Caramuru* (Santa Rita Durão, 1781), *A Confederação dos Tamoios* (Gonçalves de Magalhães, 1857), *O Guesa* (Sousândrade, 1888 ?), et d'autres qui n'étaient pas en évidence ou qui n'étaient pas étudiées par la critique, comme *A lágrime de um caeté* (1849) de Nísia Floresta dont le corpus sera abordé après. Ces œuvres, cependant, avaient la « tache » d'être les héritières d'un genre moribond. Pour cela, on peut dire qu'à partir du XVIIe siècle, la critique a misé sur la production épique à partir d'un regard déjà négatif en montrant presque toujours que ces œuvres apportaient des déviations par rapport au modèle homérique, quant à l'archaïsme du langage, l'excès d'informations, le manque d'actualisation de l'approche historique et le maintien d'images mythiques déjà dépassées en ce qui concerne la crédibilité symbolique, entre autres.

Néanmoins, c'est la littérature elle-même qui s'est chargée d'invalider de tels points de vue, surtout au moment où la Modernité a présenté une grande quantité de poèmes longs en constant dialogue avec l'épique. Déjà au début du XXe siècle, *A jovem Parca* (1917), de Paul Valéry et *Primavera olímpica* (1900-1906), tous les deux du suisse Carl Spitteler démontraient, par exemple, que l'intérêt des écrivains pour les longs poèmes de trait épique va bien au-delà du cercle restreint et il tout sauf mort. T.S. Eliot (*The wast land*, 1922), Ezra Pound (*Cantos*, 1933), Kazantzakis (*Odisseu*, 1938), Fernando Pessoa (*MensagemI*, 1934) et Pablo Neruda (*Canto general*, 1950) parmi d'autres, sont des noms représentatifs de ce retour au long poème, encore que revêtu autrement.

Dans les années 1980, Anazildo Vasconcelos da Silva, sémiologue de l'UFRJ, a résolu la question du paradoxe entre l'épuisement supposé du genre et les inégales manifestations modernes et, déjà, postmodernes, en étudiant les manifestations épiques à travers les siècles. En développant la « théorie épique du discours », il s'est attaché à montrer les aspects théoriques permettant la reconnaissance des traits épiques qui demeurent et ceux qui se sont

---

critique spécifique sur l'épopée, il est intéressant d'observer comme l'auteur, énumérant et analysant des œuvres héritières du classicisme gréco-romain, finit par offrir aux études épiques un matériel de grande valeur.

transformés au cours de l'évolution des styles littéraires. Selon le théoricien, les aspects toujours vivants dans le genre sont: la double instance d'énonciation (le Moi-lyrique-narrateur), car l'épopée est un poème contenant des aspects narratifs ; la matière épique résultant de la fusion entre histoire et mythe, l'héroïsme épique caractérisé soit par le héros individualisé soit par le héros collectif, la présence des plans historiques et merveilleux en relation, respectivement, avec les dimensions historique et mythique des événements en jeu ainsi que la présence d'un plan littéraire à travers lequel les ressources, utilisées par l'auteur pour composer et intégrer les plans historique et mythique, s'identifient. De l'intervention auctoriale et subjective presque inaperçue des épopées classiques on est passé, peu à peu, à une liberté créative et à l'intervention plus explicite de l'auteur sur la matière épique. Aussi, des facteurs tels que la liberté métrique et les ressources modernes de composition s'intègrent aux épopées, tout en définissant de nouvelles formes d'expression épique, comme nous pouvons retrouver, par exemple, dans *Omeros* (1990), de Derek Walcott, en *Latinomérica* (2001) du brésilien Marcos Accioly, ou *A cabeça calva de Deus* (2001), de Corsino Fortes. Il est important, encore, de montrer que l'intégration des plans historique et merveilleux résulte en un parcours que le héros ou les héros se doivent de suivre, ce qui finit par caractériser le « voyage » comme un événement constant en épopée.

En plus d'Anazildo Vasconcelos da Silva, d'autres spécialistes ont souligné la parcours du genre épique : C.M. Bowra (dans *Heroic poetry*, 1952), Emil Staiger (dans *Conceitos fundamentais da poética*, 1952), Gilbert Highet (dans *La tradicion clasica*, 1949), Leo Pollmann (dans *La épica en las literaturas románicas. Pérdida y cambios*, 1966), Thomas Greene (*The descent from heaven : a study en epic continuity*, 1963), Eleazar Huerta (*Indagaciones epicas*, 1969), Daniel Madelénat (*L'épopée*, 1986), Hainsworth (*The idea of epic*, 1991) et, plus récemment Saul Neiva, auteur de *Avatares da Epopéia na Poesia Brasileira do final do século XX* (2009) et qui a aussi dirigé un ouvrage intitulé *Désirs & débris d'épopée au XXe siècle* (2009). Toutes ces études, bien qu'elles acceptent la décadence de l'épopée ou ne présentent pas de perspective théorique sur la question, fournissent des subsides pour que l'on puisse comprendre les chemins empruntés par la création épique. Ce que l'on ne peut pas nier, en fait, c'est qu'acceptée ou pas par la critique en tant que légitime manifestation du genre épique, l'épopée reste vivante.

De ce fait, aujourd'hui, malgré toute la force politique des processus de mondialisation, il y a plusieurs manifestations épiques qui, dans le sens contraire de l'homogénéisation culturelle, cherchent à revalider et à reprendre des aspects historiques et mythiques qui composent les traditions nationale et continentale.

Une question, cependant, est apparue dans la nouvelle appréciation du genre épique : en observant la longue liste d'œuvres et d'auteurs et en vérifiant le contenu de la plupart des épopées, l'absence de l'image de l'auteure épique ainsi que celle de l'héroïsme épique articulé à l'image de la femme reste visible. Est-ce que le genre épique serait une redoute dont l'accès serait restreint aux auteurs masculins ? C'est à partir de cette recherche que j'ai commencé mes études de doctorat en Sciences de la Littérature. Et, à ma grande surprise, plusieurs épopées écrites par des femmes sont arrivées entre mes mains, presque toutes datées, évidemment, du XXe siècle. C'est à propos de la relation genre épique & genre que je parlerai dorénavant.

### **L'épique et le gender**

Parler de « poèmes épiques écrits par des femmes » : voilà la bataille dans laquelle je me suis engagée depuis 1999 dans le cadre d'un post-doctorat qui a abouti, en 2004, à la

rédaction d'une thèse intitulée *Vozes épicas : história e mito segundo as mulheres*. Teresa Margarida da Silva e Orta, Nísia Floresta Brasileira Augusta, Cecília Meireles, Gabriela Mistral, Stella Leonardos, Neide Archanjo, Raquel Naveira, Teresa Cristina Meireles de Oliveira e Silva Jacintho ont été les auteures choisies, à l'époque, du fait d'avoir publié, tout au long de leurs carrières littéraires, un ou plusieurs longs poèmes – quelques uns d'intention épique exprimée, d'autres non - dans lesquels il était possible d'identifier le genre épique.

En ce qui concerne les contributions théoriques et critiques, j'ai trouvé en *Forms of expansion. Recent long poems by women* (1997), de Lynn Keller, une source excellente qui, du fait d'analyser l'expressive production de poèmes longs écrits par des femmes au cours des trois dernières décennies de la littérature américaine, indiquait que ma réflexion sur la présence d'épopées écrites par des femmes se trouvait en parfaite harmonie avec d'autres cultures dans lesquelles la massive pénétration des auteures dans le champ des longs poèmes pourrait, probablement, indiquer l'intérêt par l'épopée. Les poèmes signés par Keller ne sont pas, tous, des épopées mais, dans quelques uns, l'auteure elle-même reconnaît la valeur épique, aussi bien qu'elle les définit en tant qu' « epic-based » :

The epic-based poems are comprehensive in scope; they focus on an individual's quest, enacted often through educative confrontations with a series of obstacles, which has broad cultural implications (KELLER, 1997 : 5).<sup>3</sup>

Je souhaiterais présenter ici les principales conclusions de Keller:

a) dans le contexte de la Littérature Américaine, à partir des années 1960, la reconnaissance de la grande production de poèmes longs d'auteurs féminins indique expressivement une visibilité jusqu'alors non atteinte par la production littéraire des écrivaines américaines étant donné que, traditionnellement, seulement les poèmes longs d'écrivains (blancs) étaient contemplés avec la reconnaissance critique et historique. (Cependant, Keller considère toujours injuste, en termes numériques, le traitement critique que reçoivent les poèmes écrits par des femmes).

b) la répugnance des auteures de produire des poèmes longs a été, pendant longtemps, le fruit d'une acceptation aliénée de l'épique en tant qu'une écriture de l'homme, objective et universelle, non compatible avec les « prédispositions féminines » en matière de création. Une telle rupture, selon elle, a eu lieu à partir de la deuxième vague du féminisme américain, qui a insufflé chez les femmes écrivaines la conscience de la propre capacité de transgression et de la nécessité, par le biais de ce type de manifestation, de voler de plus en plus haut dans la critique, surtout pour reconsidérer l'histoire-même de la femme.

c) la tendance à la réalisation d'œuvres artistiques tournées, d'un point de vue critique, vers les questions culturelles, basées non pas sur une subjectivité critique mais sur une critique appuyée par des connaissances d'ordre anthropologique, historique et culturelle, a rendu ce type de manifestation particulièrement adaptée aux écrivaines dont les œuvres peuvent se rattacher à une intention iconoclaste ou décentralisatrice.

d) beaucoup de ces poèmes tournent autour des traditions dominantes et des impositions historiques et culturelles subies par les femmes et par les groupes sociaux tels que les « homosexuels », les Noirs, etc.

<sup>3</sup> Les poèmes de base épique sont assez élargis ; ils possèdent comme noyau une question individuelle, généralement représentée à travers les confrontations éducatives avec une série d'obstacles ayant des larges implications culturelles.

e) plusieurs écrivaines qui se proposent d'écrire des poèmes longs montrent encore, dans leurs compositions, une certaine servilité à la tradition masculine, phénomène visible dans la préoccupation avec la filiation, quelquefois explicite, aux auteurs consacrés par ce type de production.

f) la production de poèmes longs par des écrivaines est, sans doute, une marque importante de l'expansionnisme littéraire des femmes.

Renforcée par la théorie épique du discours, d'Anazildo Vasconcelos da Silva, par les considérations d'autres écrivains et écrivaines à propos des poèmes épiques et, surtout, par les analyses de Keller, j'ai réuni *Poema epico-trágico*, de Teresa Margarida da Silva e Orta, *A lágrima de um caeté*, de Nísia Floresta ; *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles ; *Poema do Chile*, de Gabriela Mistral ; *As marinhas*, de Neide Archanjo ; *Romanceiro do Contestado*, de Stella Leonardos ; *A cor da terra*, de Leda Miranda Hühne ; *Caraguatá*, de Raquel Naveira ; *Cantares de Marília*, de Teresa Cristina Meireles de Oliveira ; e *Helênica*, de Silvia Jacintho, comme *corpus* à travers lequel les questions relatives aux relations entre le genre épique & le genre ont été analysées.

La première question qui m'a semblé importante a trait au plan historique de l'épopée. Étant donné que la production épique est liée à l'histoire, que le plan historique est un plan intégrant l'épopée, la question de l'héroïsme demeure, à son tour, conditionnée par la convergence historique vers l'homme et ses « faits grandioses ». De ce fait, nous trouverons, difficilement, dans l'histoire de la civilisation occidentale au moins jusqu'aux XVIII ou XIX siècles une héroïne épique légitime, c'est-à-dire, ayant les deux conditions existentielles – historique et mythique - nécessaires à l'attribution d'une condition épique à un héros.

De la même façon, il est improbable que je puisse « attester », au cours de la même période, sauf quelques cas exceptionnels, l'omission du canon dans les productions épiques écrites par les femmes, étant donné le poids des contraintes imposées aux femmes en ce qui concerne la production littéraire, la divulgation et la canonisation des productions littéraires.

La troisième question faisait référence à la dimension mythique de la matière épique. C'est-à-dire, il fallait vérifier toute une série de « mythes féminins » qui, n'étant pas directement liés aux héros épiques des épopées les plus connues, composent une bonne partie de ces mêmes épopées, tout en dynamisant sur le plan merveilleux des relations de genre qui, certainement, auront joué le rôle de promouvoir l'héroïsme du personnage central. Les implications épiques du rôle des personnages féminins dans les épopées classiques constitueraient des sources intéressantes pour la compréhension des relations internes de genre et de ses réverbérations sur le plan des représentations symboliques du rôle des femmes dans l'histoire. Il était aussi important de voir dans quelle mesure les articulations de ce que l'on appelle les « mythes féminins » dans les épopées n'ont pas été utilisées pour renforcer des concepts idéologiques propres aux époques au cours desquelles les épopées ont été écrites.

La quatrième question traitait des données importantes de « progrès » scientifique et social caractéristiques des XVIII et XIX siècles qui, probablement, devraient apporter des indices, pas très significatifs, d'une évolution du profil des personnages épiques.

La cinquième question se situait dans la deuxième moitié du XX siècle et au début du Postmodernisme qui, tout continuant la pratique instaurée par le Modernisme, a apporté un nombre expressif d'épopées et, avec elles, la présence tardive des écrivaines dans le genre

épiques au cours des XVIII et XIX siècles, même si on pouvait déjà trouver des œuvres lyriques et fictionnelles faites par des femmes. Peut-être cela a-t-il un lien plus étroit avec les impositions d'ordre idéologique (comme c'est le cas de l'oppression patriarcale) qui opéraient comme une « censure inconsciente » sur les femmes écrivains.

D'autre part et comme sixième question, il est évident qu'aujourd'hui ce que l'on observe dans le cadre de l'historiographie occidentale est un grand intérêt pour le « privé », c'est-à-dire, ce qui est resté voilé jusqu'à nos jours, dû aux bases idéologiques patriarcales des recherches, disons, de nature « scientifique ». De ce fait, nous possédons plusieurs « histoires de la vie privée » qui contemplant le fait historique à partir d'un axe inédit d'approche. À partir de ce nouvel axe, apparaît le besoin de raconter l'histoire même de la littérature, étant donné que, malgré le fait que la majorité des femmes jusqu'au XVIII siècle n'avaient pas accès à l'écriture d'œuvres littéraires, plusieurs d'entre elles ont pu produire des textes qui n'ont pas été pris en considération par les formateurs du canon littéraire occidental. Serait-il possible, alors, de rencontrer des productions épiques écrites par des femmes mais inconnues des histoires littéraires?

Munie de ces questions et au contact de plusieurs épopées écrites par des femmes qui commençaient à apparaître au cours de la recherche, j'ai pu observer un aspect assez intéressant qui caractériserait la relation entre genre épique et genre : c'est l'intentionnalité épique. À propos de cet aspect, j'ai considéré que le passage par l'épique était un facteur discriminant pour distinguer initialement les poèmes longs contemporains, étant donné que cette intentionnalité crée, de toute évidence, un lien entre la manifestation et le genre littéraire, que l'écrivaine ait conscience de l'évolution de l'épique à travers le temps ou qu'elle soit simplement à la recherche d'un lien expressif et formel avec l'épique traditionnelle. Cependant, j'ai considéré aussi, vu que la propre critique a sacralisé la « mort » supposée de l'épopée, qu'il n'est pas improbable que, poussés inconsciemment vers la création épique, le poète ou la poétesse n'expriment pas formellement cette intentionnalité, tout en considérant, peut-être, comme anachronisme formel le fait de voir leur œuvre appelée « épopée », peut-être simplement parce qu'ils n'ont pas cette préoccupation. Pour cette raison, il est parfaitement légitime de prendre comme objet d'étude un poème long et de vérifier s'il contient des inscriptions de l'épique, tels que les plans de l'épopée, la double instance d'énonciation, le développement d'une matière épique, etc., indépendamment de la structure formelle du poème analysé. Ainsi, on trouve aujourd'hui dans le patrimoine de la production littéraire brésilienne, par exemple, plusieurs « romanceiros » et « cancioneros », ce qui ne les éloigne pas de l'épicité, vu que « romanceiro » et « cancionero » constituent des options formelles lyriques qui n'empêchent pas l'élaboration d'une matière épique. En *Elas escrevem o épico*, je faisais référence à cela :

Attribuer de l'épicité à un poème, donc, n'est pas violer l'intentionnalité de l'écrivaine ou de l'écrivain, au contraire, c'est mettre en évidence un appel contemporain (quelquefois voilé) à la création épique, vu que ce type de manifestation possède, comme on l'a vu, une étendue anthropologique, sociologique, historique et culturelle qui consolide sa forme à la fois particulière ou nationale et collective ou universelle. L'épopée, en ces temps de mondialisation, semble être une forme assez liée aux pratiques contreculturelles et révisionnistes. Comme source tout simplement méthodologique, j'appellerai *épopées latentes* celles dont l'intentionnalité n'est pas exprimée et *épopées immanentes* celles où cette intentionnalité est explicite. (RAMALHO, 2005:37)

Il est important de rappeler que la présence d'une réalisation littéraire déterminée dans des époques spécifiques est directement liée aux questions culturelles, sociales, historiques, politiques etc. de ces époques qui demandent des réflexions critiques et artistiques dont

l'expression semble gagner de l'importance quand elles sont réalisées à partir de certaines catégories de genre. C'est, par exemple, dans le genre épique que Camões a trouvé le moyen le plus efficace de remettre en cause l'état de décadence dans lequel la culture portugaise semblait plonger. De ce fait, en ce qui concerne les productions littéraires des XXe et XXIe siècles, l'importance culturelle du phénomène épique s'explique par la viabilité de concevoir un découpage critique et artistique approfondi de questions historiques-culturelles régionales, nationales, continentales voire universelles, cachées par la présence remarquable de la mondialisation et de l'effacement des frontières culturelles.

Par ailleurs, et dans le but d'expliquer la renaissance importante du genre épique, l'épopée la plus récente qui englobe la possibilité de l'héroïsme métonymique représenté par un MOI collectif qui fait face et vit le chaos de la Modernité, a élargi sa dimension lyrique et, de ce fait, a permis aux poètes et poétesses une double réalisation : s'exprimer subjectivement, par le biais de ce Moi qui, morphologiquement, est une première personne (et, sémantiquement peut être plusieurs) et, à la fois, s'inscrire ou s'engager dans le social. Ainsi, l'intérêt des poètes et poétesses pour l'élaboration de ce type de poésie s'est agrandi.

Dans ce contexte, il y a encore un facteur qui mérite d'être remarqué, ayant trait à l'état actuel d'érudition dans la création artistique. La Postmodernité – malgré le courant critique négatif qui voit dans le mouvement des traits répétitifs et inféconds – qui développe des pratiques révisionnistes de tout ordre, exige des artistes, hommes et femmes, un mouvement constant par les expressions du passé et, en même temps, une grande fixation à la technologie et au rythme accéléré de la communication. De ce fait, soit par des motivations idéologiques ou par le débordement des multiples fragments d'informations qui intègrent le cerveau de l'être humain contemporain, la manifestation épique traduit un être vivant dans un monde plus complexe dans lequel les frontières entre le public et le privé se défont dans les interpénétrations symboliques du factuel, de l'imaginaire et du mythique. Pour cela, il est possible de comprendre le nombre relevant de manifestations épiques modernes et, surtout, postmodernes.

Le dernier aspect que je voudrais contempler a trait à l'héroïsme épique et à la mobilité liée à celui-ci vu que, comme il a déjà été mentionné, les épopées en général contiennent un long parcours accompli par le héros en quête de réalisation de sa mission.

[...] L'histoire de la littérature occidentale canonique a présenté, dans son parcours jusqu'au XVIIIe siècle, très peu de poèmes épiques dont le sujet épique a été, explicitement, une femme. En plus, les quelques épopées qui l'ont fait – *Judite* (Caedmon), *Juliana e Helena* (Cynewulf), *Maria Madalena* (Jean Desmaets de Saint-Sorlim), *A rainha das fadas* (Edmund Spenser), *Mireille* (Frédéric Mistral), *Evangelina* (Longfellow) et *A jovem Parca* (Paul Valéry) – ne circulent pas dans la culture occidentale et sont, de ce fait, presque inconnues. C'est-à-dire que la condition de *co-sujets épiques* de la femme semble être un fait historiquement irréversible. Cependant, peut-être par le biais d'un révisionnisme critique cherchant à reconnaître dans les épopées canoniques le traitement donné à l'action des femmes dans les plans historique et merveilleux, on puisse reconnaître des trajectoires héroïques auxquelles, apparemment, on n'a pas donné d'importance. (RAMALHO, 2004 : 415)

De façon assez synthétique, ce que je peux mettre en relief c'est que deux facteurs historiques remarquables ont contribué à ce que l'héroïsme épique soit attribué à des femmes en tant que figures principales : l'immobilité spatiale à laquelle la majorité des femmes a été soumise jusqu'à la fin du XIXe siècle et l'octroi massif aux hommes de rôles historiques d'importance comme le commandement politique, militaire, économique, juridique, scientifique, et d'autres. C'est-à-dire que si les épopées, en général, mettent en relief des

événements historiques importants et les principaux noms qui lui sont associés, il est évident que le rôle secondaire soit attribué aux femmes. Cela a changé, comme on a vu, avec la déviation du regard historique du public vers le privé. Dans *Poèmes de Chile*, de Gabriela Mistral, par exemple, l'héroïsme est partagé entre une femme et un garçon. La première vient de l'au-delà pour apprendre au garçon la culture chilienne. Ensemble, ils partent en voyage à travers le Chili tout en appréciant sa géographie, son peuple et sa culture. Sur le plan privé de la relation entre éducatrice et apprenti, l'épopée suit son chemin.

Le poème qui sera analysé ensuite, ne présente pas d'héroïne. Cependant, vu qu'il existe dans le contexte de la poésie romantique brésilienne un poème épique écrit par une femme montrant la marginalité de l'Indien, il m'a semblé particulièrement intéressant de le mettre en relief dans un premier temps de cette réflexion sur les relations entre genres littéraires et le genre.

#### ***A lágrima de um caeté*, de Nísia Floresta<sup>4</sup>**

Nísia Floresta Brasileira Augusta, nom artistique de Dionísia Gonçalves Pinto (Papari, RN/Bonsecours, 1885), représente l'une des retentissantes voix de transgression du XIXe siècle. Dans son œuvre qui contient plusieurs genres littéraires (poésie, nouvelles, essais, lettres, corniques), on trouve le poème long *A lágrima de um caeté*. Publié en 1849, ayant 712 vers dont la perspective indianiste est assez différente de celle pratiquée par Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias et José de Alencar parce qu'à la place d'un Indien idéalisé, dont la force et la bravoure sont incomparables, le poème présente un Indien sensibilisé par les injonctions politiques qui ont empêché la permanence des cultures indigènes dans les lieux colonisés, n'ayant qu'une seule issue : la fuite vers l'intérieur du pays. La capacité de Nísia Floresta de percevoir le problème indigène sous un angle si réaliste apporte une touche de génialité à son œuvre parmi les différentes manifestations romantiques qui reproduisaient l'image du « bon sauvage » héritée de la philosophie.

De ce fait, mis à l'écart par la critique en général, étant réédité et sagement analysé par Constância Lima Duarte dans l'édition de 1997, *A lágrima de um caeté* s'inscrit dans la trajectoire de la littérature Brésilienne en tant que poème épique, romantique et réaliste, ou encore de transition qui, par sa double nature esthétique — romantique dans le débordement de l'esprit dépressif, honnête, vengeur et même laudatif ; réaliste par la transfiguration de cet esprit en conscience survivante —, fait des dimensions historique et humaine auxquelles elle se rapporte, une confluence du public et du privé dessinant ainsi les premiers pas vers la formation d'une criticité que seul le Modernisme viendrait consolider.

Constância Duarte, au cours d'un entretien avec moi en février 2001, réfléchit à propos de l'intentionnalité épique possible de l'écrivaine :

Je pense que oui, que Nísia Floresta a eu une « intention épique » au moment de construire de poème *A lágrima de um Caeté*. Voyons : elle a réuni les deux grandes tendances du romantisme brésilien dans son poème – la question indigène et les luttes politiques et sociales, tout en construisant deux temps historiques : celui de la colonisation et celui de l'Empire. Dans le premier, le protagoniste est Caeté (qui représente l'Indien brésilien) et l'opresseur est le colonisateur portugais. Dans le deuxième moment, les protagonistes sont les libéraux et les antagonistes les hommes de l'Empereur. Dans la trajectoire du temps passé vers le présent a lieu le drame de l'Indien brésilien : de protagoniste de l'histoire, il

<sup>4</sup> Quelques extraits de cette partie reproduisent chapitre du livre *Elas escrevem o épico*, dédié au poème *A lágrima de um caeté*. Etant donné que j'en suis l'auteure, j'éviterai le recours excessif de la citation, prenant la liberté de mélanger le texte ancien et les nouvelles observations.



passé à spectateur de la défaite libérale et de la sienne, en tant que civilisation. (RAMALHO, 2004 : 637).

L'examen de la structure formelle du poème permet d'aboutir à quelques conclusions sur son « caractère épique ». L'*avant-propos* qui ouvre *A lágrima de um caeté*, dénonce la nature historique et contestatrice du texte qui sera offert au public lecteur :

Le malheureux Caeté, étant arrivé à la Cour au mois de février juste après la révolte des Rebeldes, au Pernambouc, vient d'avoir la permission d'apparaître et ce, après avoir subi mille tortures inquisitoriales ! Grâce à la main bienfaitrice qui lui a permis, tel un Phoenix, de renaître des cendres qui l'avaient ou voulaient le réduire ! (FLORESTA, 1997 : 35).

À vrai dire, le « malheureux Caeté » cité dans l'ouverture est, en fait, un Indien mais le poème aussi, est soumis aux « mille tortures inquisitoriales » imposées jusqu'à son arrivée à la presse. Cette référence métaphorique et métalinguistique à propos des difficultés subies avant la publication montre déjà la voie critique de l'écrivaine. Nísia Floresta écrivait, symboliquement, sur une révolution anéantie depuis peu (la *Revolução Praieira*<sup>5</sup> est pour cela, un idéal assez fort. Cependant, plus qu'un document littéraire sur la révolution, *A lágrima de um caeté*, a dépassé le mythe du bon sauvage, lui donnant un revêtement plus humain et plus réaliste. La première strophe, en vers décasyllabes<sup>6</sup> ressemble aux ouvertures des poèmes épiques hérités de Luis de Camões, ce qui prouve l'intentionnalité épique de l'écrivaine :

Lá quando no Ocidente o sol havia  
Seus raios mergulhado, e a noite triste  
Denso ebânico véu já começava  
Vagarosa e estender sobre a terra;  
Pelas margens do fresco Beberibe,  
Em seus mais melancólicos lugares,  
*Azados para a dor de quem se apraz*  
Sobre a dor meditar que a Pátria enluta!  
Vagava solitário um vulto de homem,  
De quando em quando ao céu levando os olhos

Sobre a terra depois triste os volvendo...<sup>7</sup>

En plus de l'intentionnalité, la double instance d'énonciation, le plan historique (légitimé par la référence à la très récente révolution qui faisait son apparition dans l'histoire

<sup>5</sup> Tout en suivant la vocation révolutionnaire, Pernambouc est le cadre d'une révolution de plus, cette fois-ci en 1848. Il s'agit de la révolte Praieira. Celle-ci a été la dernière des insurrections vraiment importantes contre l'unité régentielle. La révolte s'est prolongée jusqu'en 1852. La *revolução praieira* a débuté par des conflits politiques entre factions de la classe dominante, devenant ensuite une cause populaire. Avec la destitution du gouverneur libéral Chichorro da Gama, qui combattait le pouvoir des familles aristocratiques, a été institué le pouvoir des forces conservatrices au commandement de la province. Ainsi, la rébellion éclate à Olinda le 7 novembre 1848. Les chefs de cette première tentative révolutionnaire furent Borges da Fonseca (alors nommé República), le capitaine Pedro Ivo Veloso et Nunes Machado. La population démontra sa sympathie pour la cause et le mouvement passa rapidement en direction de la Zona da Mata, la région des terres les plus fertiles de la province. Le problème de la révolution est que parmi les rebelles se trouvaient des factions qui manquaient de jugement par rapport à certaines questions politiques. L'Empire a fini donc par battre la révolution en 1852, en une grande démonstration de force. La victoire de l'Empire a assuré à celui-ci une phase postérieure de stabilité politique. (Source : <<http://www.historiaonline.pro.br/historia/revpraieira.htm>>.)

<sup>6</sup> Cependant, après la quatrième strophe, le poème se détache de la forme fixe et alterne quatrains et strophes de cinq vers, etc.

<sup>7</sup> Là, quand le soleil avait plongé ses rayons dans l'Occident et la nuit triste commençait déjà à couvrir la terre d'un voile dense d'ébène, de par les bords du fraîche Beberibe, dans ses lieux les plus mélancoliques, propres pour la douleur de ceux qui se complaisent à méditer sur la douleur de la Patrie en deuil, une silhouette solitaire d'homme, qui de temps en temps tournait les yeux vers le ciel, les retournant ensuite, vers la terre, triste.

du Brésil), et la présence d'une « silhouette d'homme » qui, étant un caeté, se fonde à l'omniscience du Moi-Lyrique/Narrateur dans la huitième strophe, deviennent autant d'indices qui signifient que *A lágrima de um caeté* va au-delà de l'Histoire Officielle, en cherchant à explorer une dimension mythique. Cette dimension, bien qu'on ne puisse pas encore en mesurer l'impact dans le futur, pouvait être recrée sur le plan littéraire, en établissant un lien entre le présent historique (la Revolução Praieira) et le passé mythique indigène, représenté par l'image de l'Indien caeté à qui on avait permis d'accéder tant aux forces élémentaires qu'aux allégories des misères et des gloires humaines. (la Réalité et la Liberté, personnifiées en femmes, en plus du Génie du Brésil). Dans la huitième strophe, l'ELN rassemble la conscience du « caeté », qui démontre avoir une vision critique des injonctions colonialistes de fondement religieux (FLORESTA, 1997 : 37) :

É este... pensava ele,  
O meu rio mais querido;  
Aqui tenho às margens suas  
Doces prazeres fruído...

Aqui, mais tarde trazendo  
Na alma triste, acerba dor,  
Vim chorar as praias minhas  
Na posse do ursupador!

Que de invadi-las  
Não satisfeito,  
Vinha nas matas  
Ferir-me o peito!

Ferros nos trouxe,  
Fogo, trovões,  
E de cristãos  
Os corações

E sobre nós  
Tudo lançou!  
De nossa terra  
Nos despojou!

Tudo roubou-nos,  
Esse tirano.  
Que povo diz-se  
Livre e humano!<sup>8</sup>

Comme on peut le voir, Nísia Floresta a conçu un Indien lusophobe et extrêmement conscient de sa condition humaine et existentielle culturellement infériorisée, c'est-à-dire, un Indien qui, ayant conscience de son impossibilité d'être un « sujet », cherche la vengeance (punition) comme moyen de récupérer la dignité (FLORESTA, 1997 : 39) :

Indígenas do Brasil, o que sois vós?  
Selvagens? Os seus bens já não gozais...  
Civilizados? Não... vossos tiranos

<sup>8</sup> C'est celui-ci,... pensait-il, mon fleuve le plus chéri; ici, sur ses bords, je jouis les plus doux plaisirs...; Ici, apportant plus tard, dans l'âme triste, touchante douleur. Je suis venu pleurer nos plages prises par l'usurpateur! Qui, non satisfait de les envahir, venait dans les bois me blesser au cœur! Des fers, du feu, des tonnerres et des chrétiens il nous a apportés. Les cœurs... et sur nous tout a lancé! De notre terre nous a expulsés; Tout il nous a volé, ce tyran qui peuple se dit libre et humain. (Traduction libre).

Cuidosos vos conservam bem distantes  
 Dessas armas com que ferido tem-vos  
 De sua ilustração, pobres Caboclos!  
 Nenhum grau possuí!... Perdestes tudo,  
 Exceto de covarde o nome infame...

Dos Caetés os manes vingados estão!  
 Desse camarão também renegado,  
 Que bravo guerreiro a fama apregoa,  
 O título nobre lá jaz desprezado!<sup>9</sup>

Comparé à l'Indien qui intègre les romans alencarianos ou les poèmes gonçalvins, l'Indien de Nísia Floresta est curieux et déterminé. L'introduction de *Os Timbiras*, de 1857, c'est-à-dire neuf ans après la publication de *A lágrima de um caeté*, montre un Indien également expulsé de son pays. Cependant, il n'y a pas chez lui les marques d'une voix critique mais l'image de la défaite résignée. L'Indien gonçalvino est traité en tant que semi-barbare et le pays où il habitait est vu comme un lieu ayant eu la chance d'être christianisé.

Toutefois, dans les poèmes de Nísia Floresta, il y a un esprit vengeur du caeté. Et c'est justement cet esprit qui impose le souvenir des martyres de l'histoire de Pernambouc : Domingos José Martins, Teotônio Jorge, Miguel Joaquim D'Almeida e Castro furent décapités lors de leur participation dans la Révolution de 1817 ; Frère Joaquim do Amor Divino Rebelo e Caneca e Majeur Agostinho Bezerra Cavalcante Souza, pendus en 1824 lors de leurs participation à la Révolution de cette année-là. La vengeance, de ce fait, lancerait le caeté dans la galerie des rédempteurs. Le dernier héros cité est Nunes Machado, mort en bataille pendant la Revolução Praieira. La contamination culturelle du caeté par la culture chrétienne blanche se traduit, encore, dans les vers où le Moi-Lyrique/Narrateur, déjà séparé de la voix de l'Indien, fait le récit de l'épisode où celui-ci pleure la mort de Nunes Machado. On peut y voir que, si l'Indien exprime sa révolte contre les injonctions colonialistes, il ne remet pas en question la religiosité assimilée, mais sa pratique (FLORESTA, 1997 : 46) :

Eis voa das margens tristes  
 Do Beberibe a Saudade,  
 Acompanhando o Caeté  
 Ao bairro da Soledade...  
 Ali vê no chão prostrado  
 O Herói NUNES MACHADO!!

Transido de dor o triste Caeté  
 Suspira, lamenta, chora, se exaspera...  
 Os joelhos dobra! Do céu inda espera  
 Prodígio estupendo! que pôs Lázaro em pé!<sup>10</sup>

Selon Constância Lima Duarte dans la préface au poème, la condition de « sujet Indien » est anéantie et le Caeté, donc, n'est pas « Indien, ni blanc non plus : tout

<sup>9</sup> Indigènes du Brésil, qu'est-ce que vous êtes? Des sauvages? De vos biens, vous n'en jouissez plus... Civilisés? Non... vos tyrans, veillant, vous gardent à distance! De ces armes avec lesquelles ils vous blessent, de son illustration, pauvres caboclos! Vous n'en avez rien! Vous avez tout perdu, sauf le nom infâme de lâche. Des caetés, les dieux sont vengés! De cette crevette aussi délaissée, quel brave guerrier la renommée pêche, le titre noble y gît méprisé. (Traduction libre).

<sup>10</sup> Voilà qui vole le regret des bords tristes du Beberibe, suivant le caeté jusqu'au quartier de Soledade; là, il voit par terre le héros Nunes Machado transit de douleur, le triste caeté, il soupire, regrette, s'exaspère; plie les genoux, attend toujours du ciel le prodige merveilleux qui a mis Lazare debout. (Traduction libre).

simplement un « caboclo » marginalisé, sans terre, sans conscience, sans illustration » (1997:18). Comme on voit, Nísia Floresta, dans le poème, travaille déjà avec la conformité du sujet sociologique qui a ajouté à son identité, en plus des marques individualistes, les référentiels géographique, culturel, économique et de race. Pour l'appuyer dans son projet de vengeance, le caeté appelle le « Génie du Brésil » qui, plus tard, va se présenter en tant que voix de conseil: « Não chores, ó Caeté »<sup>11</sup> - mais aussi en tant que la voix d'un héros historique Nunes Machado.

Tout en intégrant un être historique – Nunes Machado, martyr légitime de la Revolução Praieira, c'est-à-dire, un héros selon le modèle canonique – à la représentation concrète d'une existence collective, les caetés, Nísia Floresta a dessiné deux héros : le premier, Nunes, héros-martyr reconnu par l'Histoire, agissant donc dans l'extériorité ; le deuxième, le caeté, force métonymique d'un peuple, à la fois ancestral et descendant, agissant donc dans l'intériorité. Ancestral, du fait d'être génératrice de l'élan révolutionnaire-vengeur de Nunes lui-même ; descendant, du fait de présenter de façon réactionnaire et survivant du caeté narrateur. Le caeté, dans le poème, n'accomplira pas le destin traditionnel des héros épiques qui s'engagent dans des batailles, affrontements qui demandent de force physique et courage. Au contraire, la perspective de son héroïsme est plutôt psychologique car l'Indien devra réfléchir sur deux discours des autres et le désir de vengeance et, à partir de cette réflexion, aboutir à une décision à propos du chemin à prendre. De ce fait, la nature de son affrontement, bien que les motifs soient extérieurs et ramassés dans l'expérience historique dégradante, est interne et subjective. Sa décision, toutefois, servira d'indication du chemin qui sera pris par les siens comme seule façon de survivre. De cette manière, freiner les propres élans romantiques est le plus grand défi pour le caeté. Voici ce que Constância Lima Duarte souligne à propos de l'indianisme de l'œuvre:

Le dilemme du personnage entre la réalité et la fantaisie, c'est-à-dire, entre demeurer Indien et faire face à la réalité telle qu'elle se présentait à lui, signifiait à mon avis, une option obligatoire au niveau narratif. C'est-à-dire : répondre à la demande de fuite et de rêve du Romantisme ou demeurer lié aux conditions réelles de la vie de l'indigène de l'époque ? Et la position idéologique de la narratrice est claire : entre défendre des idéaux et survivre, c'est à l'opprimé de décider par la survivance. Au lieu de donner à ses lecteurs encore un Indien composé à partir de l'image du sauvage idéalisé par l'europpéen, nous sommes face au natif brésilien qui souffre de la conscience de l'extinction de son peuple et qui se rend compte de la nécessité de fuir la ville comme seule condition d'auto-préservation. En conclusion, je pense que Nísia Floresta a transgressé volontairement le canon indianiste romantique en rompant avec l'idéalisation du sauvage prêchée par les modèles du romantisme européen. En innovant, actualisant et remettant en question l'Indien, face à la construction d'une séquence analogique où la relation entre opprimés et oppresseurs de jadis équivaut celle de son époque, elle s'approche plutôt d'une perspective indigéniste, car elle donne la voix à l'Indien et défend son droit de lutter pour la liberté contre le colonialisme étranger. *A lágrima de um caeté* est, à mon avis, une nouvelle page de la thématique indigène de notre romantisme, ou l'une des premières approches de sens indigéniste de notre littérature. (LIMA DUARTE, 2005 : 644-5).

La projection du caeté sur le plan du merveilleux, s'appuie à son tour, sur trois épisodes : quand celui-ci prend contact avec le Génie du Brésil dont la voix n'est pas assez forte pour dissiper l'élan de vengeance de l'Indien ; quand il se montre à l'Indien telle une silhouette décharnée de femme (« De triste cor era seu rosto afeiado » p. 52) c'est la Réalité ; et, quand, afin d'accomplir le scénario dichotomique, la Liberté apparaît des cieux, transfigurée en femme vierge et céleste (« A mais bela virgem num trono de rosas ! » « Feições tem risonhas, olhar cintilante, /Um ar varonil, porte majestoso », p. 53) ; et, de la

<sup>11</sup> Ne pleure pas, oh caeté. (Traduction libre).

ville, apparaît le Despotisme, « um monstro enroscado, /Feroz simulando enorme serpente ! » (p. 53). Accompli le portrait dantesque, le caeté essaiera d'obtenir l'appui de La Liberté mais, à la place de celle-ci, il n'a près de lui que la laide Réalité.

Il est intéressant d'observer que les rôles des interlocutrices et intercesseurs vont vers les femmes, ce qui rappelle le fait déjà observé selon lequel les femmes sont des personnages secondaires qui renforcent les actions héroïques du sujet épique masculin. Accomplissant son rôle de conseillère (omnisciente), la Réalité justifie au caeté la laideur son visage (FLORESTA, 1997 : 53):

Dissipa as ilusões, filho dos bosques,  
A meu rosto te afaze;  
E verás que tão feia eu não serei,  
Como agora pareço.

Se de ilusões a mísera humanidade  
Não amasse nutrir-se,  
Horrenda a face minha não seria  
A seus olhos depois...<sup>12</sup>

À propos de l'adoration de l'Indien par la belle Liberté, la Réalité commente :

Tu dobras o joelho!... oh! sim, adora;  
Adora o que na vida mais tu prezas;  
A Liberdade adora e nela Deus.

Linda e pura se vai ela  
Da capital separando;  
Nas fileiras de seus filhos  
Seus defensores buscando. esse monstro que ali vês  
Das fúrias todas cercado,  
É o feroz Despotismo  
Inimigo seu votado.

Embalde procura ele  
O trono seu derrubar;  
Nas plagas Pernambucanas  
Um abismo lhe cavar!

Da Liberdade um sorriso  
De desprezo esmagador  
Responde só aos uivos  
De Despotismo peversor... (FLORESTA, 1997 : 54)<sup>13</sup>

Ce que la Réalité essaie de montrer au caeté c'est Dieu, mais pour le caeté il est inutile de participer à cette guerre (Liberté X Despotisme) : « Mas tu, meu pobre Caeté / Escuta a

<sup>12</sup> Dissipe les illusions, fils des bois; à mon visage et tu verras que je ne serai pas si laide comme tu me vois à présent; si d'illusions l'humanité misérable n'aimait pas se nourrir, affreuse ne serait mon apparence, après, à tes yeux... (Traduction libre).

<sup>13</sup> Plie tes genoux! Oh oui, adore, adore ce que tu aimes le plus dans la vie; la liberté, adore et en elle Dieu; belle et pure elle s'en va, s'éloignant de la Capitale; dans les filières de ses fils, ses défenseurs cherchant, ce monstre que là-bas tu vois, entouré de toutes les furies. C'est le féroce Despotisme, ton ennemi retourné ; inutilement il cherche à détruire ton trône; lui creuser un abîme dans les régions du Pernambouc; de la liberté un sourire de mépris écrasant, ne réponds qu'aux hurlements du Despotisme pervers... (Traduction libre).

Realidade ; / Busca as matas, lá somente / Gozarás da Liberdade » (p. 54). Le désir latent de vengeance est étouffé et réprimé par la constatation de la Réalité, « femme/silhouette décharnée », contrairement à l'idéal romantique.

- Pára, miserando, disse ela ao Caeté.  
Os restos depõe de tanta bravura;  
Encara-me atento... perderás a fé  
Com que praticar vás uma loucura!  
(...)  
Volta às selvas tuas, vai lá procurar  
Alguns desses bens que aqui te não tirado:  
Não creias, ó mísero, jamais encontrar  
A paz, a ventura que aqui tens gozado<sup>14</sup>  
(FLORESTA, 1997 : 52)

Face à la beauté de la virginale Liberté – allégorie de l'idéalisme romantique -, le désir de vengeance appuyé par la défense de la liberté et le terrible visage de la Réalité implacable, le caeté se laisse convaincre par la Réalité. On peut affirmer que l'affrontement entre la subjectivité vengeuse du caeté et la voix réaliste de la Réalité personnifie l'affrontement même entre la Rhétorique Romantique (traduite dans la logique subjective du personnage que le caeté représente), et la victoire de la seconde, ce qui atteste de l'hybridisme rhétorique de l'œuvre. Nísia Floresta, avec cette œuvre, anticipe, comme nous l'avons dit, un esprit critique basé sur la réalité qui apparaîtrait, dans la Littérature Brésilienne, quelques années plus tard.

À propos des images féminines dans le poème, Constância Lima Duarte affirme que:

[...] Ces images féminines qui apparaissent dans le poème en représentant la Réalité et la Liberté, sont emblématiques du conflit de l'indigène. Il y a un moment où il doit prendre une décision : rester Indien ou adopter pour soi les idéaux libéraux ? Le conflit se présentera dans le poème à travers l'anthropomorphisation des deux personnages, opposés entre eux. La Réalité apparaît comme une femme décharnée qui l'épouvante. Si, d'un côté, l'auteure démystifie l'image du guerrier « brave et invincible » qui se formait autour de l'Indien brésilien, d'autre côté, elle montre la « vraie image » de ce moment historique qui tuait systématiquement des populations indigènes. L'autre image – la vierge blanche au visage souriant » - personnifie la Liberté qui est expulsée de la ville de Recife par le Despotisme et par les Furies, entités mythologiques, étant donné que les révolutionnaires libéraux avaient été vaincus durant la Revolução Praieira, en février de cette année de 1849. (RAMALHO, 2004 : 645)

Il y a une dualité « Réalité/voix de femme », « Idéalisme/voix d'homme » implicite dans le dialogue entre la femme divinité et l'Indien désireux de vengeance. Nísia Floresta, dans ce sens, exprimerait un point de vue plus proche de la vision non idéalisée du monde, contrairement à ce que l'on pensait à l'époque. Aussi, sur cet aspect Constância Lima Duarte a dit:

Loin de mystifier son personnage, comme faisaient les autres poètes contemporains, elle l'a construit à partir de données concrètes pris de la réalité brésilienne. La preuve : son héros est un Indien vaincu. Pendant que dans les autres écrits on trouve plus fréquemment l'image de l'Indien qui lutte et gagne, chez Nísia nous avons l'Indien déjà battu et, le plus important, conscient de sa défaite. La parole de la narratrice se confond avec celle de

<sup>14</sup> Arrête, miséreux, a-t-elle dit au Caeté; les restes témoignent de la bravoure, regarde-moi attentif... tu perdras la foi avec laquelle tu feras une folie! Reviens à tes forêts, vas-y chercher quelques-uns de ces biens qu'ici ils t'auront volés: ne crois, oh miséreux, jamais trouver la paix, le destin que tu jouis ici. (Traduction libre).

l'Indien et aussi avec celle des révoltés, de manière totale et passionnante, prenant toujours le parti des brésiliens « offensés et explorés ». (RAMALHO, 2004 : 646)

La conclusion du poème confond le héros consacré par l'histoire avec le nouveau héros que la poésie réaliste et indigéniste de Nísia Floresta construit. Le caeté prend congé du Beberibe et part vers le fleuve Goiana, pour survivre. Cependant, le souvenir de Nunes Machado, comme modèle d'action héroïque, gagne en épicité quand les voix « du ciel » permettent l'immortalité du héros « prairieiro »:

E súbito o Caeté foi-se saudoso!  
.....  
Nas margens do Goiana agora expande  
Sua dor!...

- Goiana!... clama ele ali vagando,  
Mais triste do que lá no Beberibe:  
Onde está teu herói? O filho teu!  
- No céu...

- No céu... responde o eco! E sabe o mundo  
Suas grandes virtudes; sabe a glória,  
Que seu nome deixou, nome imortal  
Na Pátria!...

E lá do Caeté  
O triste pungir,  
Com ele se foi  
No céu confundir!<sup>15</sup>  
(FLORESTA, 1997 : 58)

*A lágrima de um caeté* raconte et rend lyrique une larme glorieuse et héroïque, qui est plutôt la cristallisation d'une conscience révélatrice de la circonstance impératrice de survivance et perpétuation d'une race. Mythiquement consacré par la nature cumulative de ses conquêtes, le héros épique se reconstruit dans l'épopée de Nísia Floresta à travers une optique de transgression qui met en valeur moins le geste du guerrier, reconnu sans succès dans le contexte historique en question que la conscience critique et le dépassement des limites visant à la préservation d'une culture quasiment décimée par le « fero Luso ambicieux » (p. 42). *A lágrima* est, donc, la seule manière possible de conciliation des deux héros, celui qui, martyrisé, était parti et celui qui, également martyrisé, était resté.

Comme on a pu observer, l'épopée de Nísia Floresta se détache de l'ensemble des productions romantiques indianistes car elle englobe des conditions historiques d'oppression perverses non signalées, au moins de façon visible, dans les autres œuvres du Romantisme brésilien. La projection du fait historique culturel dans la subjectivité d'un Indien allie la dimension privée à la collective car cet Indien, simultanément, montre les dommages personnels et collectifs engendrés par le processus de colonisation portugaise au Brésil. En plus, travestie en un Moi-Lyrique/narrateur, Nísia Floresta, par son engagement politique, insère une perspective critique par rapport à la Revolução Praieira, ce qui intègre aussi

<sup>15</sup> Et soudain le Caeté s'en est allé regrettant ! ...Aux bords du Goiana, à présent, il répand sa douleur! Goiana!... clame-t-il errant, encore plus triste que là-bas au Beberibe; où est-il ton héros? Oh... ton fils! Dans le ciel; dans le ciel... lui répond l'écho! Et le monde connaît tes grandes vertus, connaît ta gloire que son nom a laissé, nom immortel, dans la Patrie; et là-bas du Caeté, le triste torturé, avec lui est parti se confondre dans le ciel. (Traduction libre).

l'optique individuelle au fait collectif. L'insertion de la femme dans ce processus historique, cependant, n'est pas problématisée au niveau des personnages. Poranga, la femme de caeté, était morte. En d'autres termes, la nullité de l'importance historique de la femme indigène reste bien représentée par le biais de ce non-personnage.

Parallèlement, dans l'élaboration du plan littéraire, Nísia Floresta a conçu des femmes qui, tout en se révélant au caeté, rendront possible l'entrée du héros sur le plan merveilleux. On peut, de ce fait, affirmer qu'en termes de représentation de la femme, *A lágrima de um caeté* s'accorde avec la traditionnelle inclusion épique de femmes sur le plan merveilleux des épopées. Son poème, tout en problématisant l'expérience individuelle et collective du caeté, promeut inégalement un révisionnisme historique digne de figurer dans les programmes de Littérature Brésilienne.

## Conclusion

*A lágrima de um caeté* n'est qu'une épopée dans un ensemble significatif d'œuvres qui attestent de l'intérêt d'écrivaines pour l'expression épique. Genre visiblement masculin, tant en ce qui concerne les termes de composition que dans la structuration interne de son contenu, l'épique traduit et reflète un ordre social éminemment patriarcal. Ainsi, avec l'adhésion au genre épique, les femmes ont pu dépasser la dernière barrière imposée par les injonctions patriarcales qui, de façon indirecte (quelquefois directe) les exilaient de l'expérience littéraire épique. Désormais, il leur a été ouvert un champ significatif d'action littéraire. L'épopée, par sa complexité structurelle, ses liens avec le contenu historique et les imprégnations culturelles mythiques, peut devenir instrument pour le redimensionnement des lectures littéraires de l'expérience humaine-existentielle, surtout dans les espaces collectifs et dans les manifestations culturelles.

Cependant, pour que la valorisation de l'épique dépasse le niveau du phénomène spontané, il faut que les espaces académiques se détachent de leurs paradigmes par le travail critique de ce type d'œuvre, puissent collaborer à la formation de lecteurs et lectrices et promouvoir la reconnaissance culturelle d'un genre vivant. Tout en approfondissant encore plus la question, il faut que les études à propos de l'épique d'écrivaines surmontent la double barrière : celle du genre littéraire, si écartée par la critique, et celle du genre en tant que marque d'identité d'auteur.

L'héroïsme épique, la mobilité inhérente aux parcours traversés par des héros et héroïnes pour la permanence de l'expérience mythique-historique, le dialogue et la rupture avec la tradition classique, les nouvelles formes de représentation de l'Histoire et du Mythe, la possibilité de redimensionner des cultures et des nations : tous ces aspects, parmi d'autres, témoignent de la richesse que l'incursion des écrivaines dans l'expression épique peut apporter à l'univers littéraire. Le moyen de voir, de réfléchir et de montrer l'expérience humaine-existentielle que l'on retient de l'écriture épique d'écrivaines complète et remplit les vides dus à une lecture partielle et masculine, des matières épiques qui composent la vie humaine toujours et partout.



**BIBLIOGRAPHIE**

- BOWRA, C.M. (1952), *Heroic Poetry*. London: Macmillan Press Ltd.
- FLORESTA, Nísia (1997), *A lágrima de uma caeté*. Organização de Constância Lima Duarte. 4 ed. Natal: Fundação José Augusto.
- GREENE, Thomas (1963), *The descent from heaven: a study in epic continuity*. New Haven and London: Yale, UP.
- HAINSWORTH, J.B. (1991), *The Idea of epic*. Berkeley: University of California Press.
- HUERTA, Eleazar (1969), *Indagaciones épicas*. Santiago de Chile: Editora Universitaria S.A.
- MADELÉNAT, Daniel (1986), *L'épopée*. Paris.
- NEIVA, Saulo. Dir. (2009), *Désirs & débris d'épopée au XXe siècle*. Bern : Peter Lang.  
— (2009), *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX* Ed. Massangana : Fundação Joaquim Nabuco/Ministério da Cultura.
- POLLMANN, Leo (1973), *La épica en las literaturas románicas*. Barcelona: Editorial Planeta.
- RAMALHO, Christina (2004), *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*. Rio de Janeiro: UFRJ, Tese de doutoramento.  
— (2005), *Elas escrevem o épico*. Florianópolis: Ed. Mulheres, Santa Cruz do sul: EDUNISC.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da (1987), *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo.  
— & RAMALHO, Christina (2007), *História da epopeia brasileira*. Teoria, crítica e percurso. Vol. 1. Rio de Janeiro : Garamond.
- TILLYARD, E.M.W. (1936), *The English epic tradition*, London: H. Milford.

Pour citer cet article : RAMALHO, Christina (2012), « Heroïsme, voyage, histoire et mythe : ces aspects épiques sont-ils incompatibles avec les femmes écrivains? », *Lectures du genre n° 9* : Dissidences génériques et *gender* dans les Amériques : 18-34.