



BRUGIER, Julie. Maria Moura : de l'ambivalence d'une héroïne épique brésilienne.

In: MOHSSINE, Assia (Dir). *De l'héroïne mythique à l'héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l'écriture des femmes des Amériques et de l'aire ibérique*. *Revista Épicas*, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 1-12. ISSN 2527-080X

MARIA MOURA : DE L'AMBIVALENCE D'UNE HEROÏNE ÉPIQUE BRÉSILIENNE

MARIA MOURA: THE AMBIVALENCE OF A BRAZILIAN EPIC HEROIN

Julie Brugier
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
ED138/Centre de Recherches en Littérature et Poétique Comparées

RÉSUMÉ : Cet article propose d'étudier le roman brésilien *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz, et d'interroger la matière épique comme lieu d'une possible subversion des rôles de genre. La protagoniste éponyme a été saluée comme une héroïne épique féministe, ou encore une donzelle-guerrière moderne, s'inscrivant dans la lignée de Penthésilée, Hippolyte ou Camille – mais aussi de matriarches historiques du Nordeste brésilien. Ce personnage, dont la ruse évoque celle d'Ulysse, rejette l'héritage maternel et choisit d'accomplir le rêve de fondation de son père : bâtir dans ces terres ancestrales une maison fortifiée. Toutefois, si Queiroz crée un personnage éminemment transgressif, l'horizon de sa quête n'en est pas moins un pouvoir patriarcal, voire féodal, lequel renvoie aux origines du Brésil. Tout se passe comme si le trajet du personnage se faisait à « contre-courant de l'histoire », et qu'elle remontait le temps au fil de ses déplacements. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que ce roman à vision épique soit placé sous le signe de figures historiques elles-mêmes ambiguës. Il s'agira ainsi de montrer en quoi l'épopée féminine écrite par Queiroz est fortement ambivalente et esquisse une réflexion sur les conditions de possibilité d'une émancipation.

ABSTRACT : The purpose of this article is to analyze a Brazilian novel by Rachel de Queiroz – *Memorial de Maria Moura* (1992) – and to examine the influence of the epic poem as the repository of possible subversions of gender roles. The eponymous protagonist has been widely acclaimed as a feminist epic heroine, or as a modern-day maiden-warrior, falling within the same tradition as Penthesilea, Hippolyta or Camilla – but also within the tradition of historical matriarchs from the Northeast Region of Brazil. This character, whose own craftiness calls to mind Odysseus, spurns her mother's heritage and chooses to accomplish her father's dream: building a fortress in these ancestral lands. Nevertheless, even though Queiroz crafts a highly transgressive character, the intent of her quest remains that of a patriarchal, even feudal, power, dating to the historical origins of Brazil. The character's quest seems to unfold against the march of history, as she travels backwards in time while going further into the backlands of Brazil. Thus, it is no

wonder that this epic-scaled novel is placed under the aegis of equivocal historical figures. Hence, we aim to demonstrate that this novel is highly ambivalent, for it seems to question the conditions of a possible emancipation.

1. Introduction

En 1997, lorsque la romancière brésilienne Rachel de Queiroz est interviewée pour les *Cadernos da literatura brasileira*, on lui demande si elle n'a jamais eu l'ambition d'écrire « une épopée du Nordeste »¹ (QUEIROZ, 1997, p. 23), que la littérature de la région n'aurait, selon les intervieweurs, jamais produite. Queiroz répond alors :

Je suis la personne la moins épique au monde. Mes livres ont toujours été très condensés. Mais, si on y réfléchit, nous avons eu, à notre façon, nos épopées : *Vidas secas* est une épopée, Jorge Amado a aussi écrit des épopées² (QUEIROZ, 1997, p. 23).

Sa réponse est paradoxale. D'une part, *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, tout comme de nombreux romans de Jorge Amado, sont tout aussi condensés que les œuvres de Queiroz³. D'autre part, cette déclaration intervient quelques années seulement après la parution de son dernier roman, *Memorial de Maria Moura* (1992), dont la protagoniste éponyme a été perçue par la critique comme une héroïne épique (COURTEAU, 2001, p. 725 ; ROLAND, 2012) et comme une « donzelle-guerrière » (MATOS VILALVA, 2004) moderne. Il s'agit sans doute d'une posture de modestie de la part d'une auteure qui déclare qu'elle fait partie des « humbles scribes du Tiers Monde »⁴ (QUEIROZ, 2004, 268), pour qui l'écriture serait un métier, plutôt qu'un sacerdoce. Cette posture n'est pas étrangère à sa position de femme dans un champ littéraire essentiellement masculin. Comme le soulignait déjà Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* (1928), le préjugé associant une femme qui publie à une femme publique est relayé par les écrivaines elles-mêmes : « L'anonymat court dans leurs veines. Le désir d'être voilées les possède encore » (WOOLF, 1978, p. 75). De ce point de vue, il est tout à fait significatif que Queiroz conclue l'une de ses chroniques en déclarant : « je laisse ici dévoilés tous mes secrets professionnels, aussi peu importants et anodins que l'œuvre et l'auteure qui essayait de se cacher derrière eux »⁵ (QUEIROZ, 2004, p. 270).

À ce refus apparent d'une lecture épique de son œuvre, s'ajoute un rejet du féminisme. Queiroz affirme, dans le même entretien, qu'elle a « toujours fait en sorte de ne pas servir d'étendard »⁶ au féminisme, même lorsqu'elle a été la première femme à intégrer l'Académie Brésilienne des Lettres en 1977

¹ « Em sua opinião, por que a literatura nordestina não produziu o “épico do Nordeste”? » (QUEIROZ, 1997, p. 23) Sauf mention contraire, toutes les traductions depuis le portugais sont de nous.

² « Eu sou a pessoa menos épica do mundo. Meus livros sempre foram muito condensados. Mas, pensando melhor, tivemos sim, à nossa maneira, nossos épicos : *Vidas Secas* é um épico, Jorge Amado também fez épicos » (QUEIROZ, 1997, p. 23).

³ On peut aussi s'étonner de l'oubli du grand roman épique *Grande Sertão : Veredas* de Guimarães Rosa, à qui on l'a maintes fois comparée.

⁴ « nós, modestos escribas do Terceiro Mundo » (QUEIROZ, 2004, p. 268).

⁵ « assim deixo aqui descobertos todos os meus segredos profissionais, tão sem importância e rotineiros quanto a obra e a autora que tentava se ocultar atrás deles » (QUEIROZ, 2004, p. 270).

⁶ « [S]empre tomei providências para não servir de estandarte » (QUEIROZ, 1997, p. 26).

(QUEIROZ, 1997, p. 26). Ces propos peuvent aussi paraître étonnants dans la mesure où ses romans ont presque exclusivement été analysés à partir de la critique féministe et des études de genre, avec un intérêt particulier pour ses héroïnes transgressives (COURTEAU, 1985 ; DIAS LEITE BARBOSA, 1999 ; TAMARU, 2006). Malgré ces paradoxes apparents, *Memorial de Maria Moura* (1992), en français *Maria Moura*, se prête particulièrement à une réflexion sur la façon dont l'épique a pu se déporter sur le roman. Plutôt que d'opposer les deux genres dans une perspective téléologique, comme ont pu le faire Lukacs et Bakhtine (NEIVA, 2009), il s'agira de voir comment ce roman déploie un imaginaire épique, en interrogeant ses codes, à travers une héroïne ambivalente. La matière épique du roman est le lieu même de l'émancipation et de la subversion des rôles de genre par la protagoniste. L'œuvre se structure, en effet, autour d'une geste féminine : celle de l'orpheline Maria Moura, dans le Nord-Est du Brésil des années 1830. A la mort de sa mère, elle est menacée tour à tour par son beau-père, son amant et ses cousins. Elle parvient à déjouer leurs pièges en faisant preuve de ruse et devient une *cangaceira*, un bandit de grand chemin, à la tête d'un groupe de hors-la-loi. Grâce à l'argent qu'elle amasse en volant aux riches, elle part à la conquête des terres mythiques léguées par ses ancêtres, situées dans l'arrière-pays, dans un lieu appelé *Serra dos Padres*. Elle y construit une maison fortifiée, la *Casa Forte*, siège de son pouvoir et de son influence. Après être trahie par son amant, elle se lance dans une dernière expédition, sur laquelle se clôt le roman.

Nous verrons dans un premier temps comment ce personnage épique se construit à partir de références historiques et mythiques féminines. Dans un deuxième temps, nous nous attacherons au parcours initiatique et symbolique de Maria Moura, qui semble la mener vers une émancipation. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue la complexité du personnage créé par Queiroz et l'ambivalence de sa quête, lesquelles feront l'objet de notre dernière partie.

2. La construction d'un personnage épique féminin : Maria Moura, au croisement de références historiques et mythiques

La construction du personnage de Maria Moura semble correspondre, dans le roman, à la tendance évoquée par Christina Ramalho au sujet de la poésie épique féminine : la reconfiguration de la place des femmes dans l'espace historique, culturel et littéraire (RAMALHO, 2005, p. 23). Comme le souligne Joanna Courteau au sujet de ce roman, « Rachel de Queiroz parvient à redonner aux femmes leur position légitime et réhabiliter le rôle qu'elles ont eu dans la formation du Brésil⁷ » (COURTEAU, 2001, p. 755). Ce personnage se constitue, en effet, à partir d'une matière épique, au croisement de références historiques et mythiques (VASCONCELOS DA SILVA, 2009, p. 212), qui mettent en avant des formes de pouvoir féminin au potentiel transgressif.

⁷ « Rachel de Queiroz consegue restaurar a mulher à sua posição legítima e recuperar o papel que ela teve na formação do Brasil [...] » (COURTEAU, 2001, p. 755).

Queiroz reconnaît une double inspiration historique à l'origine de son personnage. Tout d'abord, l'histoire de Maria de Oliveira, qui en 1602, alors que le Pernambouc était ravagé par une sécheresse, « est devenue célèbre parce que, avec ses enfants et quelques gars, elle s'est mise à piller des fermes »⁸ (QUEIROZ, 1997, p. 34). Elle la décrit comme une « *Lampiona* de l'époque »⁹ (QUEIROZ, 1997, p. 34), version féminine du *cangaceiro* célèbre Lampião, devenu une légende dans la culture et l'histoire du *Nordeste* au XX^e siècle. Cette expression n'est pas anodine : le *cangaço*, banditisme social du *Nordeste* du Brésil à la fin du XIX^e et début XX^e, était un mouvement mené par des hommes et Lampião fut le premier *cangaceiro* à admettre que des femmes intègrent son groupe en 1930. La première *cangaceira* fut sa femme, surnommée Maria Bonita, qui contribua à sa célébrité. Or, Maria Bonita s'appelait en vérité Maria Gomes de Oliveira — nom singulièrement proche de celui évoqué par Queiroz. L'auteure avait par ailleurs envisagé de faire porter sa pièce *Lampião* (1963) sur Maria Bonita (MARTINS, 1997, p. 84). Queiroz tisse ainsi, autour de Maria Moura, un réseau de références culturelles régionales et féminines, dont le point commun est la transgression des lois et des rôles traditionnellement attribués aux femmes.

Un intertexte littéraire vient redoubler l'inspiration historique : Diadorim, dans *Grande Sertão : Veredas*, de Guimarães Rosa. Diadorim s'inscrit dans la lignée des personnages de donzelles guerrières, issus d'une culture populaire et orale (VILALVA, 2004, p. 10). Déguisée en homme, elle intègre un groupe de *cangaceiros* et son identité n'est dévoilée qu'à sa mort, comme pour travestir le désir homoérotique que son ami Riobaldo éprouve pour elle. Ainsi, se noue dans Maria Moura ce que Wilson Martins appelle un « jeu croisé de suggestions obscures¹⁰ » (MARTINS, 1997, p. 84) lequel sème un trouble dans les identités de genre à travers un entrelac d'allusions à des personnages masculins et féminins. Selon lui,

Maria Moura « répond », en 1992, à Lampião qui, en 1953, surgit d'un prototype féminin — « vengé », quatre décennies plus tard, par Maria Bonita qui finit par être nommée Maria Moura. Il n'est pas exclu, d'ailleurs, que cette donzelle guerrière « réponde », à son tour, à la légendaire Diadorim, qui surgit dans la littérature en 1956 — Maria Bonita du Lampião Riobaldo, bien qu'entourée d'apparences transsexuelles troublantes¹¹ (MARTINS, 1997, p. 84).

A ces références brésiliennes et régionales, s'ajoute celle, plus incongrue, à la reine Elisabeth I^e d'Angleterre, à qui le livre est dédié : « A S. M. Elisabeth I, Reine d'Angleterre (1533-1603) pour l'inspiration¹² » (QUEIROZ, 2009). Dans un entretien, Queiroz affirme s'être passionnée pour cette reine et avoir perçu des similitudes entre sa vie et celle de Maria de Oliveira, qu'elle aurait mêlées pour créer Maria Moura. Le règne d'Elisabeth I^e est marqué par la façon dont elle parvient à asseoir sa légitimité en revendiquant l'héritage paternel et en s'émancipant simultanément d'une tutelle masculine : elle refuse de

⁸ « tornou-se conhecida, porque, juntamente com os filhos e uns cabras, saiu assaltando fazendas. » (QUEIROZ, 1997, 34).

⁹ « era a "Lampiona" da época » (QUEIROZ, 1997, p. 34).

¹⁰ « jogo cruzado de sugestões obscuras » (MARTINS, 1997, p. 84).

¹¹ « Maria Moura "responde", em 1992, ao Lampião que, em 1953, surgira de um protótipo feminino — "vingado", quatro décadas depois, pela Maria Bonita que veio a se chamar Maria Moura. Não está excluído, aliás, que essa donzela guerreira "responda", por sua vez, à legendária Diadorim, surgida para as letras em 1956 — Maria Bonita do Lampião Riobaldo, embora envolta em perturbadores aparências transexuais » (MARTINS, 1997, p. 84).

¹² « A S.M. Elisabeth I, Rainha da Inglaterra (1533-1603), pela inspiração » (QUEIROZ, 1992).

se marier et fait exécuter son jeune favori, le comte d'Essex, pour trahison. Il s'agit d'une période historique où l'expansion coloniale anglaise prend son essor et où se consolide l'identité nationale¹³. On retrouve, dans la biographie de la reine, la trame de l'histoire de Maria Moura, partie elle aussi dans une mission de conquête et de fondation, afin de récupérer l'héritage du père, asseoir son pouvoir et fonder une communauté. La référence à Elisabeth souligne donc le dialogue entre le roman et l'épopée puisque, selon Thomas Greene, la caractéristique première de l'imaginaire épique est « son expansivité » (GREENE, 1961, p. 194), qui se traduit aussi par une ampleur spatiale et temporelle. Il faut noter enfin que Queiroz retient aussi les aspects les plus subversifs de la vie de la reine : comme cette dernière, Maria Moura ne prend pas d'époux afin de garantir son pouvoir, refuse la maternité et finit par faire exécuter son jeune amant lorsqu'elle apprend sa trahison.

Les Amazones antiques enrichissent le tableau complexe de ces sources hétéroclites. Présentes dans les écrits des historiens et géographes antiques, leur existence est souvent rapportée comme incertaine, à la frontière du mythe et de l'histoire¹⁴. Elles appartiennent donc, à ce titre, à une matière épique, définie par le mélange entre le plan historique et le plan merveilleux (VASCONCELOS DA SILVA, 2009, p. 212). Queiroz mentionne ces guerrières mythiques dans les carnets de notes utilisés pour préparer le roman. Avant de le publier, elle semble avoir envisagé d'écrire un roman intitulé *As Amazonas*, racontant l'histoire d'une communauté matriarcale, gouvernée par une veuve et ses quatre filles. Les hommes seraient peu à peu évincés de celle-ci, car ils représenteraient un obstacle au pouvoir féminin :

Hommes gênants, veulent changer — petit à petit, elles se débarrassent d'eux. [...] Les femmes seules deviennent progressivement fortes — utilisent les hommes — au travail, comme procréateurs ? [...] Il n'y a pas d'idéologie, dans le matriarcat, on est pragmatique¹⁵ (QUEIROZ, s/d, b. Notre traduction).

Ce modèle se retrouve dans Maria Moura, qui, si elle n'est pas vierge, se caractérise par une autodétermination sexuelle et une autonomie vis-à-vis des hommes. Elle choisit le célibat et refuse la maternité, rappelant le motif du sein brûlé ou coupé dans le mythe. De plus, elle érige un gouvernement où les hommes sont à son service. Juchée sur son cheval Tyran, c'est une conquérante, prête à faire la guerre à ses ennemis pour gagner de nouvelles terres, à l'instar des Amazones¹⁶.

Dans l'Antiquité, le mythe des Amazones est traditionnellement interprété comme un mythe d'inversion : en prenant en charge la guerre et la politique, ces femmes occupent un espace perçu comme masculin et relèguent les hommes à l'espace domestique. Maria Moura accomplit cette inversion lorsqu'elle

¹³ Il n'est pas anodin, de ce point de vue, qu'Elisabeth I^{re} ait fait l'objet d'un poème épique, *The Faerie Queene* (1590) d'Edmund Spenser.

¹⁴ Diodore, avant son exposé sur les Amazones, note que son « récit, vu son caractère merveilleux, va ressembler de toute évidence à la mythologie » (DIODORE DE SICILE, 2003, 79).

¹⁵ « Homens incômodos, querem mudar — aos poucos vão se livrando deles. [...] As mulheres sozinhas vão criando força — usam os homens — no trabalho, como procriadores ? [...] Não há uma ideologia, no matriarcado a coisa é pragmática » (QUEIROZ, s/d).

¹⁶ Il faut noter qu'elles sont représentées le plus souvent sur des chevaux (DIODORE DE SICILE, 2003, 79-80).

parvient à fuir ses cousins. Elle prend les armes et vêtements paternels, coupe ses cheveux et demande à sa troupe d'oublier son sexe, pour occuper une position de commandement masculine :

Ici il n'y a pas de femme, il y a seulement votre chef. Si je vous dis de tirer, vous tirez; si je vous dis de mourir, vous mourez. Celui qui désobéit le payera cher. Si cher et si vite qu'il n'aura pas le temps de le regretter¹⁷. (QUEIROZ, 2009, p. 90)

Le choix du substantif masculin « chef », qu'elle oppose à « femme », souligne cette dynamique d'inversion mise en place par le personnage, qui est une stratégie rhétorique pour légitimer son pouvoir.

Un dernier intertexte permet de placer le personnage à la confluence de l'historique et du merveilleux : l'allusion aux *mouras encantadas* dans le nom de Maria Moura (TAMARU, 2006, p. 97). Ces créatures du folklore portugais sont ambiguës, associées à l'altérité : dangereusement sensuelles, elles gardent les trésors abandonnés par les maures. Elles sont le « paradigme de la femme belle, séductrice, mais dangereuse si elle n'est pas sujette à une domination masculine.¹⁸ » (PARAFITA, 2006, p. 119) A la manière des *mouras encantadas*, Maria Moura est associée à deux trésors enfouis, relevant du merveilleux. Quand elle part à la conquête de la *Serra dos Padres*, elle désire d'abord trouver un trésor enterré : des vases sacrés remplis d'or en poudre, qui auraient été abandonnés par les jésuites lorsqu'ils ont été chassés du Portugal et de ses colonies au XVIII^e siècle. Ce trésor merveilleux se redouble dans le butin de ses pillages, d'abord enterré dans un endroit sûr, puis caché dans une pièce secrète, occultée par un jeu de parois décalées, au cœur de la *Casa Forte* (QUEIROZ, 1992, p. 265).

3. Du *limoeiro* à la *serra dos padres*: un voyage initiatique vers l'émancipation

3.1. De la *sinhazinha* à la *dona moura*

Cette héroïne culturellement hybride effectue un parcours proche de celui « des héros des gestes et mythes ancestraux, jalonné d'épreuves nombreuses et de plus en plus difficiles »¹⁹ (ROLAND, 2012, p. 118). En effet, le roman est placé sous le signe d'un déplacement spatial : celui du voyage de Maria Moura et de ses hommes vers des terres ancestrales et mythiques — traversée symbolique, liée à la matière épique (RAMALHO, 2005, p. 20). Le roman s'ouvre sur la maison maternelle, située au *Limoeiro*, et la quête, accomplie dès la moitié du roman, mène Maria Moura vers les terres léguées par son père, la *Serra dos Padres*. La maison de la mère est décrite à plusieurs reprises comme un lieu de réclusion, d'où elle ne peut partir dès lors qu'elle devient jeune fille. L'horizon de ses déplacements est limité par les bornes de la propriété, la reléguant à un espace domestique, séparé des hommes, et où la sexualité doit être occultée :

¹⁷ « Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire : atirem ; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender » (QUEIROZ, 1992, p. 84).

¹⁸ « o paradigma da mulher bela, sedutora, mas perigosa se não estiver sujeita ao domínio masculino » (PARAFITA, 2006, p. 119).

¹⁹ « Aproxima-se do percurso do herói das gestas e mitos ancestrais, marcado por numerosos e cada vez mais difíceis obstáculos a vencer » (ROLAND, 2012, p. 118).

[Q]uand on devient jeune fille, on est tenue enfermée entre quatre murs à la maison. Le plus loin que je suis allée, c'est jusqu'à la basse-cour pour donner du grain aux poules [...]. Le corral, c'était interdit, toujours plein d'hommes. Et puis il y a le taureau qui grimpe sur les vaches. Et ça, ce n'est pas un spectacle pour une jeune fille²⁰. (QUEIROZ, 2009, p. 67)

Or, les rêves de Maria Moura, quand elle est enfant, sont des rêves de liberté, toujours tendus vers la conquête d'un espace autre que celui qui lui est assigné : « Je rêvais de partir sur les routes, derrière les convoyeurs et les muletiers. [...] je rêvais de cette liberté. Mes rêves de petite fille n'avaient rien des rêves de demoiselle. Au grand scandale de mère »²¹ (QUEIROZ, 2009, p. 94).

La destruction du *Limoeiro* dans un incendie qu'elle provoque prend alors une valeur symbolique et permet au personnage de commencer sa traversée vers la *Serra dos Padres* et vers l'émancipation. En sortant de la maison en flammes, elle dit qu'elle « voulai[t] respirer profondément, rien d'autre, sentir l'odeur de cette liberté » (QUEIROZ, 2009, p. 84), comme si la destruction de l'héritage maternel permettait véritablement de se défaire d'un modèle de féminité passive et oppressante, lié à l'espace domestique.

Le voyage vers la *Serra dos Padres* s'accompagne aussi d'un changement symbolique de nom. Chez sa mère, la jeune Maria Moura est appelée « Sinhazinha », diminutif de « Sinhá », nom donné par les esclaves à la fille du maître. Cette dénomination est synonyme de l'identité passée de Maria Moura, mais aussi du modèle de féminité fragile représenté par sa mère, qui a succombé au meurtre ourdi par son concubin. Le premier discours de Maria Moura en tant que chef de bande performe ce changement de nom et d'identité, qu'elle inscrit dans les deux pôles spatiaux du roman : « Dorénavant c'en est fini de la *Sinhazinha* du Limoeiro. Vous avez devant vous Maria Moura, votre chef, héritière d'une terre dans la *sesmaria* de la Fidalga Brites, située dans la Serra dos Padres »²² (QUEIROZ, 2009, p. 90).

L'ambition du personnage est de se faire un nom, afin qu'il devienne synonyme de sa force et de son pouvoir. Après son discours, ses hommes l'appellent *Dona* ou *Dona Moura* : nom que le personnage commente en disant qu'il lui plaît, car la *Sinhazinha* du *Limoeiro* n'existe plus. « Dona » désigne une femme d'un certain âge ou rang social. Le mot est resémantisé par Maria Moura : s'il désigne son passage à la vie adulte, il signale aussi sa position de commandement, sa fonction de propriétaire et maîtresse de la forteresse qu'elle fait ériger.

3. 2 La *mêtis* de Maria Moura

Le parcours qu'elle effectue pour devenir Maria Moura, la guerrière redoutable, est semé d'obstacles liés à son genre. Ces épreuves sont autant d'étapes dans son émancipation, l'éloignant du modèle de féminité proposé par sa mère, tout en lui permettant d'accomplir l'apprentissage de sa nouvelle identité. Si Queiroz

²⁰ « [D]epois de moça, a gente fica preso dentro das quatro paredes de casa. O mais que saí é até o quintal para dar milho às galinhas [...]. O curral é proibido, vive cheio de homem. E ainda tem o touro, fazendo pouca vergonha com as vacas. Fica até feio moça ver aquilo. » (QUEIROZ, 1992, p. 62)

²¹ « Eu sonhava em ganhar os caminhos, atrás dos comboeiros, tangendo tropa de burro. [...] Fiquei sonhando com aquela liberdade. Meus sonhos de menina não eram sonhos de mocinha ; Mãe se escandalizava. » (QUEIROZ, 1992, p. 87)

²² « Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres. » (QUEIROZ, 1992, p. 84)

note que le personnage ne connaît rien au maniement des armes et au métier de la guerre, elle montre aussi que celle-ci n'est pas l'apanage des hommes, en dénaturant les identités de genre. Maria Moura déclare ainsi à son homme de confiance qu'elle va « [a]pprendre et savoir. Les hommes apprennent bien, eux. » (QUEIROZ, 2009, p. 47)

Par ailleurs, dans la geste de Maria Moura, tous les adversaires que le personnage doit affronter sont des hommes. Les moyens qu'elle met en œuvre pour s'en débarrasser relèvent d'une ruse qu'on pourrait assimiler à la *mêtis* antique, dont Ulysse est l'exemple le plus accompli (DETIENNE, 1974, p. 30). Marcel Détiennie et Jean-Pierre Vernant soulignent le caractère polymorphe et bigarré de cette forme d'intelligence, pleine de duplicité et qui « donn[e] au plus faible les moyens de triompher du plus fort » (DETIENNE, 1974, p. 32) à condition qu'il sache utiliser ruse, pièges et saisir le *kairós*. À la mort de sa mère, Maria Moura se retrouve dans une position de faiblesse, car elle est une femme seule : elle est une orpheline sans protection, à la merci de son beau-père, Liberato, qui est aussi l'assassin de sa mère. Après avoir séduit sa belle-fille, il essaye de s'accaparer son héritage. Pour se défendre, elle utilise alors son corps « comme piège et comme arme » (VILALVA, 2004, p. 42), mais aussi sa maîtrise de la parole. Elle manipule ainsi le garçon de ferme pour le pousser au meurtre de Liberato, puis convainc un des hommes de son père, João Rufo, de le tuer à son tour, en lui faisant croire qu'il cherchait à rentrer dans sa chambre la nuit contre son gré.

Les plans qu'elle ourdit relèvent bien de cette adresse laissant l'adversaire « en face de sa défaite, aussi éberlué que devant les sortilèges d'un magicien » (DETIENNE, 1974, p. 30). Afin de se débarrasser de ses cousins qui veulent prendre possession de sa ferme, elle remplit sa maison de cartouches de poudre avant de l'incendier, leur faisant croire que les détonations sont des coups de feu. Ce stratagème lui permet de s'échapper rapidement, pendant qu'ils se demandent s'il s'agit là de « sorcellerie »²³, d'un « pacte avec le Chien »²⁴ (QUEIROZ, 2009, p. 75). De même, une fois la *Casa Forte* bâtie, une partie de son pouvoir repose sur une pièce aux parois dérobées qu'elle fait construire au cœur de la maison, le *cubico*. Construite selon le plan dessiné par le père de Maria Moura et que l'auteure insère dans le roman, cette pièce secrète, attenante à la chambre du personnage, lui permet d'offrir l'asile ou de punir ses hommes. Grâce à ce fabuleux instrument de pouvoir, elle peut berner ses adversaires, en produisant un « effet d'illusion » (DETIENNE, 1974, p. 29), ce qui lui vaut une réputation de magicienne. Comme le note le personnage, « les vertus du *cubicule* commençaient à faire leur effet ; il ne faudrait pas longtemps pour qu'on me traite de sorcière »²⁵ (QUEIROZ, 2009, p. 346). Toutefois, si Queiroz crée avec Maria Moura un personnage féminin éminemment transgressif, lequel quitte la sphère domestique et s'émancipe par ses propres moyens, l'horizon de cette subversion est ambigu, lié à un type de pouvoir patriarcal.

4. Ambivalences de la quête

²³ « Isso é coisa de bruxa ! » (QUEIROZ, 1992, p. 69)

²⁴ « É pauta com o cão ! » (QUEIROZ, 1992, p. 69)

²⁵ « (Já estava aparecendo resultado do cubico ; com pouco eu ia ganhar era fama de feiticeira...) » (QUEIROZ, 1992, p. 338)

4.1 Un trajet à « contre courant de l'histoire »

Comme nous l'avons noté, l'horizon de la quête de Maria Moura est l'héritage paternel. Au fil du roman, l'autorité de la Moura s'assimile de plus en plus à un modèle de pouvoir patriarcal archaïque, voire même féodal. Son voyage vers la *Serra dos Padres* semble lui faire remonter le temps, situant l'objectif de sa quête dans un lieu indéfini, résolument antimoderne. Il l'emmène vers les origines historiques du Brésil et se fait donc à « contre courant de l'histoire »²⁶ (BUARQUE DE HOLLANDA, 1997, p. 110). Moura et ses hommes pénètrent de plus en plus loin dans l'arrière-pays, comme s'ils remettaient en scène, en s'éloignant peu à peu de la modernité, l'exploration des terres brésiliennes pendant la période coloniale. Cette expédition s'assimile à celles des *bandeirantes*, ces explorateurs qui entrèrent dans les terres à partir du XVI^e siècle, en quête de pierres précieuses, mais aussi pour réduire en esclavage des indiens ou exterminer des *quilombos*, c'est-à-dire des communautés de marrons. Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'elle croise sur son chemin deux esclaves fugitifs : Libânia et Amaro, vivant dans une sorte de petit *quilombo*. De même, la *Serra dos Padres* a été dans le passé un refuge de *quilombolas*, des esclaves fugitifs, et la propriété est elle-même est une *sesmaria*²⁷ accordée à une noble ancêtre portugaise.

Les signes du Brésil colonial jalonnant son épopée prennent, cependant, toujours la forme de traces ou de vestiges. Maria Moura se demande ainsi si elle trouvera à la *Serra dos Padres* une « bande de *mamelucos*²⁸ bagarreurs²⁹ » (QUEIROZ, 2009, p. 244) : elle n'y rencontre qu'une femme, Jove, et son fils Païen, descendants des indiens qui l'auraient occupée. L'histoire de la découverte du Brésil se rejoue dans sa trajectoire mais tout ce qu'elle découvre est un Brésil en lambeaux, comme si son épopée servait à déconstruire le mythe national. La fiction et l'histoire rivalisent alors pour le refonder, puisque Maria Moura imagine, avec sa *Casa Forte*, créer un centre de pouvoir qui remplacerait la Casa da Torre d'Ávila, château fort brésilien bien réel, construit au XVI^e siècle, et qui pendant deux-cent cinquante ans fut le principal siège de pouvoir dans le *Nordeste* : « Plus puissante que la Casa Forte de Maria Moura, il n'y a guère que la Casa da Torre à Bahia — et celle-là, la rumeur dit qu'elle n'en a plus pour longtemps »³⁰ (QUEIROZ, 2009, p. 451). La *Casa Forte* viendrait alors s'y substituer imaginairement, à l'heure de son déclin.

4.2 Un modèle de pouvoir patriarcal et archaïque

La continuité imaginaire entre le *Castelo da Torre d'Ávila* et la *Casa Forte* n'a rien d'anodin. Elle montre que le type de pouvoir exercé par Maria Moura s'inscrit dans le prolongement de ce bastion féodal et ne vient nullement le subvertir. Le nom de sa forteresse le signale, puisque l'on entend dans *Casa Forte* à

²⁶ « na contramão da história » (BUARQUE DE HOLLANDA, 1997, p. 110).

²⁷ Un type de concession de terres agricoles qui se développe au moment où le Brésil est divisé en capitaineries héréditaires, au début de la colonisation, et qui est aboli en 1759.

²⁸ Terme utilisé par les portugais pour désigner les métis d'européens et d'indigènes.

²⁹ « um bando de mameluco brigador » (QUEIROZ, 1992, p. 228)

³⁰ « Maior do que a Casa Forte de Maria Moura, só a Casa da Torre — e essa mesma o povo diz que já se acabou, na Bahia » (QUEIROZ, 1992, p. 421).

la fois le château fort médiéval et la *casa grande*, maison des maîtres dans les plantations. L'autorité exercée par la Moura sur ses hommes rappelle des formes de servage : elle hérite de la loyauté qui les liait à son père. Dans l'organisation de sa communauté hors-la-loi, les garçons rejoignent les rangs de sa troupe dès leur plus jeune âge, comme jadis les jeunes écuyers. En outre, elle ne participe progressivement plus aux expéditions de ses hommes et n'en récolte que les bénéfiques, en prélevant une sorte d'impôt. Ce lien de servitude se consolide enfin dans le *compadrio*, ce parrainage constitutif du *coronelismo*³¹. Il permet Maria Moura de pousser son compère Valentim à assassiner son amant, grâce à un chantage : en échange du meurtre, elle promet de laisser la Casa Forte en héritage à son fils, Alexandre. À ce sujet, Mônica Raísa Schpun note que la violence exercée par la Moura n'est pas un facteur de subversion et d'émancipation, bien au contraire : « La violence intrinsèque à l'ensemble des relations sociales représentées par l'auteur ne menace en rien l'ordre en vigueur, duquel elle fait pleinement partie. »³² (SCHPUN, 2002, p. 183)

Il faut enfin noter que l'intérêt de Queiroz pour des formes historiques de pouvoir féminin l'a portée à publier un article, co-signé avec Heloísa Buarque de Hollanda, sur les matriarches du Ceará. Ces femmes, à la limite de la légende et de l'histoire, étaient des grandes propriétaires terriennes, ayant assumé la position de chef de famille à la mort de leur mari, avant d'étendre leur sphère de pouvoir au-delà de l'espace domestique. Le terme *matriarche* s'avère néanmoins inadéquat dans la mesure où le type de pouvoir exercé par ces femmes était patriarcal :

Leur comportement, leur insertion sociale et leur sexualité n'échappent pas au modèle patriarcal, dans ses pires instances. La nature autoritaire de leur commandement et leur grammaire érotique fondée sur l'assujettissement de partenaires de condition sociale inférieure ne correspondent pas à l'horizon libertaire suggéré par le concept de matriarcat³³. (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990. Notre traduction)

Maria Moura correspond à ce modèle : loin de mettre à mal le système qui l'exclut, elle cherche au contraire à s'y insérer en occupant la place du père. Sa subversion ne s'étend pas, d'ailleurs, aux autres personnages féminins, relégués à la sphère domestique, voire à la servitude. Ainsi, l'esclave affranchie Rubina, mère de l'un de ses favoris, s'occupe des affaires de la maison tandis que Marialva suit passivement son mari, acceptant, par exemple, de lui servir de cible dans ses spectacles de lancer de couteaux. Toutes les positions de confiance autour de Maria Moura sont occupées par des hommes, signalant que le bouleversement des rôles de genre trouve ses limites dans la forme de pouvoir qu'elle exerce.

Cela nous amène à revenir sur les modèles féminins historiques et légendaires à l'origine du personnage, peut-être choisis aussi pour leur ambivalence. Maria de Oliveira faisait partie de ces matriarches qui reproduisent un modèle de pouvoir patriarcal ; et le *cangaço* est un mouvement dont la violence était

³¹ Structure de pouvoir caractéristique de la *República Velha* (1899-1930), où les oligarchies locales prennent le pas sur le gouvernement, notamment dans les régions les plus reculées du Brésil.

³² « A violência, intrínseca ao conjunto de relações sociais representadas pela autora, não ameaça em nada a ordem vigente, da qual faz integralmente parte » (SCHPUN, 2002, p. 183).

³³ « Nem o comportamento, nem a inserção social e as formas de sexualidade que as caracterizam escapam do modelo patriarcal no seu pior estilo. A natureza autoritária de sua liderança e a gramática erótica baseada na sujeição de parceiros de condição social inferior não correspondem à expectativa libertária que a noção de matriarcado sugere » (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990).

notoire, malgré l'importance de son aspect social. De même, Elisabeth I^e peut être vue comme une figure ambiguë, ayant fait exécuter sa cousine, la reine d'Écosse Marie Stuart, pour trahison afin de préserver son pouvoir. Enfin, l'auteure elle-même pose une question, dans ses carnets, au sujet des Amazones, pour souligner les paradoxes du mythe : « sorte de machisme inversé ? Et les guerriers ? [...] ou alors un climat plus harmonieux, avec toutefois un consensus sur le pouvoir aux mains des femmes.³⁴ » (QUEIROZ, s/d, b) Il s'agit donc bien, pour Queiroz, de resémantiser l'héroïcité de son personnage, en l'articulant à une relecture de l'histoire, qui ne saurait se résumer à la glorification d'un passé mythique. L'éclat du personnage vient précisément de l'intensité de ses ambivalences.

5. Considérations finales

Pour conclure cette analyse, une réflexion sur le dénouement du roman s'impose. Une fois la quête accomplie, et après avoir été trahie par son amant, l'héroïne décide de repartir en guerre, dans une expédition suicidaire. Le roman se referme sur Maria Moura, s'éloignant au galop, suivie de ses hommes, comme s'il était impossible pour le récit de s'arrêter sur l'image statique de la *Casa Forte*. Ayant accompli son rêve de fondation, elle manque de le perdre car elle tombe amoureuse. Obligée de sacrifier son amant pour préserver son pouvoir, elle abdique finalement de son royaume, comme si sa traversée avait été vaine. Relancer l'aventure, repartir à la guerre n'est plus alors une traversée libératrice, comme au début du roman, mais vient ici signifier l'horizon mélancolique de l'émancipation du personnage, définitivement seule et vouée à une mort certaine.

Références bibliographiques

- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa et QUEIROZ, Rachel de. Matriarcas do Ceará D. Fideralina de Lavras. In: **Papéis Avulsos**, Rio de Janeiro: Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais (CIEC/ECO/UFRJ), n°24, 1990. Disponible en ligne sur: www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=667. Consulté le 28 juillet 2016.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. O *éthos* Rachel. In : **Cadernos da literatura brasileira**, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, n. 4, p. 103-115, septembre 1997.
- COURTEAU, Joanna. The problematic heroines in the novels of Rachel de Queiroz. In : **Luso-Brazilian Review**, Madison (Wisconsin, Etats Unis) : University of Wisconsin Press, v. 2, n. 22, p. 123-144, 1985. Disponible en ligne sur : <http://www.jstor.org/stable/3513450>. Consulté le 18 juin 2016.
- COURTEAU, Joanna. A feminização do discurso nacional na obra de Rachel de Queiroz. In : **Hispania**, Walled Lake (Michigan, Etats Unis), v. 84, n. 4, p. 749-757, décembre 2001. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3657836>. Consulté le 20 juin 2016.
- DIODORE DE SICILE. **Bibliothèque historique**. Tome II, XLV-XLVI. Texte établi et traduit par Bernard Eck. Paris : Les Belles Lettres, 2003.
- DIAS LEITE BARBOSA, Maria de Lourdes. **Protagonistas de Rachel de Queiroz: Caminhos e Descaminhos**. Campinas : Pontes Editores, 1999.
- GREENE, Thomas. **The Norms of Epic**. In : Comparative Literature. Durham (Caroline du Nord, Etats Unis) : Duke University Press, v. 13, n. 3, 1961, p. 193-207. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/1768997>. Consulté le 30 septembre 2016.

³⁴ « espécie de machismo invertido ? E os guerreiros ? [...] ou um clima mais harmonioso havendo contudo o consenso do poder na mão das mulheres » (QUEIROZ, s/d).

- MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In : **Cadernos da literatura brasileira**, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, n. 4, p. 69-86, septembre 1997.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle [org.]. **Plaisir de l'épopée**. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2000.
- MATOS VILALVA, Walnice. **Marias : estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro**. Campinas, 2004. 193f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas.
- NEIVA, Saulo [org.]. **Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle**. Bern, Peter Lang, 2009.
- PARAFITA, Alexandre. **A Mitologia dos Mouros : Lendas/Mitos/Serpentes/Tesouros**. Canelas : Editora Gailivro, 2006.
- QUEIROZ, Rachel de. **Carnet de notes pour Memorial de Maria Moura**. S/l, s/d. Arquivo IEB – USP, Acervo Rachel de Queiroz, cisse n° 1 (non catalogué, consulté le 1/09/2016).
- QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**. São Paulo : Editora Siciliano, 1992.
- QUEIROZ, Rachel de. As três Rachéis : entrevista. In : **Cadernos da literatura brasileira**, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, n. 4, p. 21-39, septembre 1997. Entretien accordé à Antonio Fernando de Franceschi e Rinaldo Gama.
- QUEIROZ, Rachel de. O nosso humilde ofício de escrever [1995]. In : BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa [org.]. **Rachel de Queiroz : Melhores Crônicas**. São Paulo : Global Editora, 2004, p. 268-270.
- QUEIROZ, Rachel de. **Maria Moura**. Traduction de Cécile Tricoire. Paris : Editions Métailié, 2009.
- RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o Épico**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.
- ROLAND, Ana Maria. A casa forte de Rachel de Queiroz. In : **Tensões mundiais**, Fortaleza : Universidade Federal do Ceará, v. 8, n. 14, p. 97-128, 2012.
- SCHPUN, Mônica Raisa. Lé com lé, cré com cré ? Fronteiras móveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*. In : CHIAPPINI, Ligia, BRESCIANI, Maria Stella, (orgs). **Literatura e cultura no Brasil : identidades e fronteiras**. São Paulo : Cortez Editora, 2002, p. 179-186.
- TAMARU, Angela Harumi. **A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz**. São Paulo : Scortecci, 2006.
- VASCONCELOS DA SILVA, Anazildo. Le discours épique et l'épopée moderne. In : NEIVA, Saulo [org.]. **Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle**. Bern, Peter Lang, 2009.
- WOOLF, Virginia. **Une chambre à soi**. Traduction de Clara Malraux. Paris: Editions Denoël, 1992 [1928].