

DOCTORAT AIX-MARSEILLE UNIVERSITE
délivré par
l'Université de Provence

N° attribué par la bibliothèque

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR D'AIX-MARSEILLE UNIVERSITE

Ecole doctorale n° 355 – Espaces, Cultures, Sociétés.
Laboratoire : Centre Aixois d'Etudes Romanes (CAER)
Discipline : Espagnol

Présentée et soutenue publiquement
par

Mlle Sandra GONDOUIN

le 04 novembre 2011

TITRE :

**La réinvention des mythes dans la poésie contemporaine d'Amérique centrale :
Luz Méndez de la Vega (1919), Claribel Alegría (1924), Ana María Rodas (1937),
Gioconda Belli (1948), Luz Lescure (1951) et Amanda Castro (1962-2010).**

Directeur de thèse:

Pr. Dante BARRIENTOS TECÚN

JURY :

M. Pablo BERCHENKO
M. Dante LIANO
M. Fernando MORENO
Mme. Modesta SUÁREZ

Professeur Émérite
Professeur
Professeur
Professeur

Université de Provence (I)
Université de Milan
Université de Poitiers
Université de Toulouse - le Mirail

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer toute ma gratitude à celles et ceux sans qui ce travail n'aurait pas été le même, ou n'aurait tout simplement pas été.

Tout d'abord, à mon Directeur de Recherche, le Pr. Dante Barrientos Tecún, qui a bien voulu partager sa profonde connaissance de l'Amérique centrale et de la littérature de l'Isthme, son savoir et son temps avec une grande générosité. Je le remercie pour la qualité sans faille de ses conseils, de sa lecture, de son soutien.

Ma reconnaissance va également vers mes formidables relectrices : ma mère, Christine Page, mon amie, Laetitia Estève, et ma tante, Françoise Page. Pour leur patience, leur enthousiasme, leur soin du détail, merci.

J'ai aussi été particulièrement heureuse de la gentillesse avec laquelle les poétesses ont répondu à mes sollicitations. Merci à Luz Méndez de la Vega, Claribel Alegría et Ana María Rodas, qui ont accepté de me rencontrer et de répondre à mes questions ; à Luz Lescure, qui est venue jusqu'à Marseille pour partager sa poésie ; à Amanda Castro, qui m'a accueillie chez elle, à Tegucigalpa, et à qui j'aurais tant aimé remettre un exemplaire de ce travail.

Je suis également reconnaissante aux écrivain(e)s et spécialistes en littérature centre-américaine rencontrés lors de mes voyages de recherche – Francisco Morales Santos, Carlos René García, Marco Antonio Flores (Guatemala) ; Enrique Jaramillo Levi, Consuelo Tomás, Eyra Harbar, Katia Chiari, Yolanda Hackshaw, Indira Moreno (Panama) ; Ligia Bolaño (Costa Rica), les poétesses de l'association MUA (Honduras) – ainsi qu'à la Société des Hispanistes de France (SHF) pour la bourse qu'elle m'a attribuée, qui a financé en grande partie mon troisième voyage de recherche et m'a permis de participer au XIX^e Congrès International de Littérature Centre-américaine (CILCA), à León (Nicaragua), en mars 2010.

Et, bien sûr, je remercie de tout mon cœur Edouard Escribano, mon poète du réel, pour son appui informatique et bibliographique, Laetitia Estève et Carole Danfossy, pour leur aide si précieuse dans l'indexation et la mise en page de ce travail, Jean-Pierre Masson pour la traduction en anglais du résumé, ma famille et mes ami(e)s, toujours présent(e)s.

DOCTORAT AIX-MARSEILLE UNIVERSITE
délivré par
l'Université de Provence

N° attribué par la bibliothèque

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR D'AIX-MARSEILLE UNIVERSITE

Ecole doctorale n° 355 – Espaces, Cultures, Sociétés.

Discipline : espagnol

Présentée et soutenue publiquement

par

Mlle Sandra GONDOUIN

le 04 novembre 2011

TITRE :

**La réinvention des mythes dans la poésie contemporaine d'Amérique centrale :
Luz Méndez de la Vega (1919), Claribel Alegría (1924), Ana María Rodas (1937),
Gioconda Belli (1948), Luz Lescure (1951) et Amanda Castro (1962-2010).**

Directeur de thèse:

Pr. Dante BARRIENTOS TECÚN

JURY :

M. Pablo BERCHENKO
M. Dante LIANO
M. Fernando MORENO
Mme. Modesta SUÁREZ

Professeur Emérite
Professeur
Professeur
Professeur

Université de Provence (I)
Université de Milan
Université de Poitiers
Université de Toulouse - le Mirail

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE.....	11
INTRODUCTION..	13
1 D’HIER A AUJOURD’HUI : LES POETESSES DANS L’HISTOIRE DE L’ISTHME ET LEURS DIFFERENTES APPROCHES DU MYTHE	33
1.1 Six destins croisés avec l’Histoire de l’Isthme et de sa littérature	33
1.2 La réécriture des mythes ancestraux.....	101
1.3 Au-delà des temps primordiaux : des mythes « nouveaux-nés ».....	153
2 LES MYTHES ET LE CYCLE DE LA VIE	205
2.1 Genèses et origines mythiques.....	205
2.2 Le cycle du temps et la filiation.....	255
2.3 La mort et le retour à l’Origine.....	309
3 QUAND LA REINVENTION DE MOTIFS ET FIGURES MYTHIQUES REDEFINIT LES RELATIONS HOMME - FEMME	365
3.1 La subversion de mythes basés sur des archétypes féminins	365
3.2 Réinvention des valeurs et des rôles traditionnels.....	421
3.3 Défaire et refaire l’ouvrage mythique pour tisser de nouveaux liens homme-femme	475
CONCLUSION.....	537
BIBLIOGRAPHIE..	554
ANNEXES.....	613
INDEX ONOMASTIQUE	691
TABLE DES MATIERES	708

INTRODUCTION

La poésie centre-américaine fait preuve d'une grande vitalité. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir la foule venue de l'Isthme ou d'ailleurs se réunir sur la *Plaza de los leones* de Granada (Nicaragua) lors du Festival International de Poésie.¹ La qualité du silence qui se pose sur la place comble à la lecture d'un poème témoigne de cet attachement profond des Nicaraguayens, et de l'Amérique centrale en général, pour la poésie. Du Guatemala au Panama, la presse quotidienne inclut des poèmes ou propose des suppléments culturels hebdomadaires dans lesquels la poésie est à l'honneur. Malgré les difficultés de l'édition, des revues littéraires et poétiques paraissent, et, si les publications centre-américaines restent relativement maigres, les recueils de poèmes en constituent une part importante.² Ce dynamisme s'accompagne bien souvent d'une grande qualité esthétique : la poésie de l'Isthme offre des visions du Monde et de l'existence qui méritent d'être observées. En dépit de la richesse de cette poésie et de la littérature centre-américaine en général, Arturo Arias considère qu'elle est parcourue par « le fantôme des littératures invisibles » :

Una literatura invisible es una literatura que nadie lee, que nadie comenta, con la cual nadie dialogiza, a la cual nadie toma en cuenta, que se muere solitita de pura tristeza. [...] En el mapa literario de la mayoría de departamentos de castellano de universidades estadounidenses, la frontera sur de México – la planicie occidental de Chiapas y la Sierra Madre del Sur – conecta directamente con la cordillera de los Andes. Asimismo, de la selva Lacandona se desprenden los ríos Paraná, Paraguay y Yaguarón, emergiendo esa grandiosa cornucopia literaria que es el cono Sur.³

¹ Ce festival a lieu chaque année depuis 2005, vers le mois de février, et nous y avons assisté en février 2010. En 2011, l'évènement a été organisé en hommage à Claribel Alegría ; cf : site officiel du *Festival Internacional de Poesía de Granada*, URL : <http://www.festivalpoesianicaragua.com/festival/>, consulté le 27.06.11.

² On peut penser notamment aux revues *ANIDE* (Asociación Nicaragüense de Escritoras), *400 elefantes*, *Marca Acme*, *Dariana* ou *Carátula - Revista Cultural Centroamericana* (dirigée par Sergio Ramírez) au Nicaragua; à la *Revista Cultural Maga* ou *Camino de cruces* au Panama; à la *Revista de la Universidad de San Carlos, Algarero Cultural* (Ministère de la Culture) ou *La Ermita* au Guatemala, à *El ojo de Adrián* ou *Pluma y tintero* au Salvador, à *Honduras Literaria* au Honduras, *Kañina* ou *Ístmica* au Costa Rica.

³ ARIAS, Arturo, « Identidad / Literariedad : marginalidad y postmodernidad en Centroamérica », *Kipus - Revista andina de letras*, n° 4, Quito, Corporación Editora Nacional, 1995-1996, URL: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1909/1/RK-04-ES-Arias.pdf>, (consulté le 03.05.11), p. 33: « Une littérature invisible est une littérature que personne ne lit, que personne ne commente, avec laquelle personne n'entre en dialogue, que personne ne prend en compte, qui meurt toute seule de pure tristesse. [...] Sur la carte littéraire de la plupart des départements d'espagnol des universités nord-américaines, la frontière sud du Mexique – la plaine occidentale du Chiapas et la Sierra Madre del Sur – est immédiatement reliée à la cordillère des Andes. Ainsi, de la forêt Lacandone s'écoulent les fleuves Paraná, Paraguay et Yaguarón, d'où émerge cette grandiose corne d'abondance littéraire qu'est le cône Sud. » C'est nous qui traduisons, ici, comme dans le reste de la thèse, sauf mention du contraire.

C'est avec ironie qu'Arturo Arias regrette la marginalité de l'Amérique centrale, territoire oublié entre ces pôles littéraires latino-américains reconnus que forment le Mexique, le cône Sud, et, dans une moindre mesure, les Andes. En outre, selon le critique, cet effacement culturel se double d'un désintérêt historique, car « le drame centre-américain, c'est justement que son drame ne dérange personne tant qu'il ne trouble pas le sommeil des super puissances. »¹ En effet, même l'extrême violence des années 70 à la fin des années 80, qui laisse la région exsangue – particulièrement le Guatemala, le Salvador et le Nicaragua, traversés par des guerres civiles meurtrières – n'a pas suscité l'écho médiatique international qu'ont connu, à la même époque, les dictatures des militaires en Argentine ou celle d'Augusto Pinochet au Chili.

Cependant, les constats d'Arturo Arias datent de 1995. Depuis, les études centre-américaines semblent connaître un certain essor, sur le continent américain comme en Europe. A mesure que les chercheurs se penchent sur ce territoire injustement méconnu, son Histoire et ses sociétés se dessinent plus en détail, tandis que se dresse la cartographie d'une littérature fascinante et variée. Cependant, certaines zones demeurent dans l'ombre. C'est le cas, notamment, de la littérature panaméenne ou des littératures amérindiennes contemporaines, grandes oubliées de la critique jusqu'à nos jours. C'est également le cas, dans une moindre mesure, de la littérature qu'écrivent les femmes d'Amérique centrale. En effet, hormis quelques rares exceptions, celles-ci sont restées à l'écart de la sphère des Lettres jusque dans les années 70. De fait, le poids des normes sociales est alors tel qu'il limite l'expression des poétesses et sa qualité, comme l'affirme Luz Méndez de la Vega :

La poesía femenina guatemalteca como la de casi todos los países del mundo capitalista, aún principiado este siglo XX, es una poesía recatada, tradicional y llena de dulzuras de expresión muy « femeninas » (en lo que « femenino » significa hoy en poesía) y creada por mujeres exclusivamente de la clase burguesa. [...] La poesía femenina nuestra del siglo XX, ya entrada su primera mitad y aún hoy día, en su mayoría, responde a formas poéticas muy apegadas al romanticismo, al modernismo y, lo más, a las corrientes postgeneración del 27 español.²

¹ ARIAS, Arturo, « Descolonizando el conocimiento, reformulando la textualidad: repensando el papel de la narrativa centroamericana », *Revista de Crítica Literaria Latinamericana*, n° 42, XXI, Editorial del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELAP), 1995, Lima – Berkeley, p. 14: « El drama centroamericano es precisamente que su drama no le importa a nadie cuando no molesta el sueño de las superpotencias. »

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Mujer, desnudez y palabras: antología de desmitificadoras guatemaltecas*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1984, p. 7 : « La poésie féminine guatémalteque, comme celle de presque tous les pays du monde capitaliste, même au début du XXe siècle, est une poésie pudique, traditionnelle et pleine de douces expressions très « féminines » (dans le sens qu'a aujourd'hui ce mot en poésie) et créée par des femmes provenant exclusivement de la bourgeoisie. [...] Notre poésie féminine du XXe siècle, même dans sa première moitié et jusqu'à nos jours, pour la plupart, répond à des formes poétiques très attachées au romantisme, au modernisme, et, au mieux, à des courants postérieurs à la génération de 27. »

En effet, à l'exception de quelques pionnières, parmi lesquelles on peut compter Claribel Alegria, la seule des poétesses de notre corpus ayant publié avant les années 70, la « poésie féminine » centre-américaine demeure jusqu'alors assez stéréotypée. Ainsi, Dante Barrientos Tecún souligne, jusque dans les années 60-70, le caractère « sentimental et lyrique » d'« une poésie mineure qui s'écartait des axes thématiques et des formes plus « transcendantes » du discours littéraire « masculin » ». ¹ La plupart des critiques s'accordent à penser que la rupture s'effectue grâce à la publication, en 1973, des *Poemas de la izquierda erótica* d'Ana María Rodas (1937, Guatemala). ² Ce recueil aux mots crus, écorchés, brise les tabous sexuels et politiques de l'époque. Il offre aux femmes de nouvelles possibilités d'expression, radicalement différentes de celles que leur autorisait la tradition patriarcale. Puis, à son tour, la nicaraguayenne Gioconda Belli entraîne une rupture en 1974, suscitant avec son premier recueil – *Sobre la Grama* – une révolution littéraire dans son pays. ³ Dès lors, d'autres écrivaines s'engouffrent dans la brèche ouverte par ces deux dissidentes, à la conquête de leur propre univers poétique. Les classes moyennes se rapprochent de la poésie et de nouvelles voix féminines s'élèvent. Parmi elles, la guatémaltèque Luz Méndez de la Vega, qui – bien qu'étant l'aînée de notre corpus –, s'empare en 1979 de cette liberté acquise et des possibilités du langage poétique, avec *Eva sin Dios*. ⁴ De même, on retrouve le prosaïsme d'Ana María Rodas et la célébration des sens de Gioconda Belli chez la nouvelle génération que représentent Amanda Castro (Honduras) ou

¹ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1998, 634 p., p. 578.

² RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, Guatemala, Testimonio del Absurdo Diario, 1973, 92 p., mais nous citerons l'édition: *Poemas de la izquierda erótica (trilogía)*, Guatemala, Piedra Santa, 2004, 246 p., qui joint à ce premier recueil de la poétesse *Cuatro esquinas del juego de una muñeca* (pp. 97-153) ainsi qu'*El fin de los mitos y los sueños* (pp. 156-225).

³ BELLI, Gioconda, *Sobre la grama*, Managua, 1974, s.p. Ce recueil a été publié dans des conditions un peu particulières, comme le raconte Gioconda Belli dans ses mémoires, *El país bajo mi piel - Memoria de amor y guerra*, New York, Vintage Books, 2003, 430 p., p. 102 : « A falta de editoriales en Nicaragua, uno de mis clientes publicitarios, Jaime Morales Carazo, patrón de las artes, ofreció financiar la publicación a cambio de que le entregara la mayor parte de la edición para enviarla como regalo de navidad de su institución. » (« Etant donné l'absence de maison d'édition au Nicaragua, un de mes clients publicitaires, Jaime Morales Carazo, mécène, me proposa de financer la publication à condition que je lui remette la majeure partie de l'édition pour l'envoyer comme cadeau de Noël de son institution. ») Nous reviendrons sur la réception de l'ouvrage dans le sous-chapitre 1.1.2.

⁴ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Eva sin Dios*, Guatemala, Editorial Marroquín, 1979, 127 p.

Luz Lescure (Panama), qui publie respectivement *Poemas de amor propio y propio amor* et *Trozos de ira y de ternura* en 1990 et 1991.¹

Chacune des poétesses que nous avons mentionnées – Luz Méndez de la Vega (1919), Claribel Alegría (1924), Ana María Rodas (1937), Gioconda Belli (1948), Luz Lescure (1951) et Amanda Castro (1962-2010) – possède son propre caractère poétique, son style. Chacune nous a touchés, à sa manière, par ses poèmes, leur force, leur beauté parfois violente et la vision du Monde qu'ils expriment. C'est tout d'abord pour cette raison que nous avons souhaité approfondir l'étude de leur œuvre lyrique. En outre, si la poésie centre-américaine féminine s'est largement développée des années 70 à nos jours, elle reste méconnue du « grand public », relativement peu étudiée par la critique et souvent marginalisée. Ainsi, Brigitte Robert constate qu'en 2001, lors d'une table ronde réunissant des écrivains reconnus – Franz Galich (Guatemala), Manlio Argueta (Salvador), Julio César Escoto (Honduras), Nicasio Urbina (Nicaragua), et Carlos Cortés (Costa Rica) – autour du thème de la marginalité des écrivains centre-américains :

Tous ont insisté avec justesse sur les nombreux obstacles socio-économiques qui limitent la production et la reconnaissance de la littérature centre-américaine. Toutefois, outre que la composition même de cette table ronde marginalisait de façon choquante toute présence féminine, puisque aucune femme auteur n'y participait, à aucun moment du débat, ces écrivains n'ont songé aux obstacles supplémentaires que devaient affronter leurs collègues féminines, du simple fait qu'elles étaient femmes.²

Pourtant, les difficultés majeures auxquelles sont confrontées les femmes sont indéniables. Outre le fait que le temps manque pour celles qui doivent mener de front un travail salarié avec l'entretien domestique et l'éducation des enfants – dans des sociétés où ces tâches incombent très largement aux femmes –, reste le problème des préjugés machistes, comme en témoigne cette autre anecdote, racontée par Claribel Alegría :

Mira, a mí nunca se me va a olvidar, hace algunos años, que yo estaba hablando con un editor mío. Somos amigos, y le pregunté: « si tú pudieras publicar un libro, nada más, y te llegaran dos textos, uno de una mujer, y uno de un hombre, y ambos son igualmente buenos, ¿Cuál publicarías? » « El del hombre », me dijo. « ¿Por qué? » le dije. « Porque se vende más », contestó. ¿No te parece horrible?

SG: Terrible...

CA: ¡Hubiera podido decirme « rifo »! (ríe).³

¹ CASTRO, Amanda, *Poemas de amor propio y propio amor*, Guatemala, Westminster College - Comunidad de Escritores de Guatemala, 1990, 73 p., LESCURE, Luz, *Trozos de ira y de ternura*, Panama, Ediciones Tareas, 1991, 62 p.

² ROBERT, Brigitte, *Espaces et identités dans le roman féminin centre-américain contemporain (1980-2000)*, thèse effectuée sous la direction de Maryse Renaud, Université de Poitiers, 2005, 497 p., p. 17.

³ Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 6 : « Ecoute, moi je n'oublierai jamais, il y a quelques années, une discussion que j'ai eue avec un de mes éditeurs. Nous sommes amis et je lui ai demandé : « si tu pouvais publier

Ainsi, dans des sociétés où la publication est difficile d'accès, où le machisme se fait également sentir du côté du public – « El del hombre [...] Porque se vende más » –, où les tirages dépassent rarement quelques centaines d'exemplaires, où les lecteurs manquent parfois à l'appel – contrairement aux auditeurs – les poétesses doivent lutter avec plus de pugnacité encore que leurs collègues masculins pour parvenir à être éditées, puis à se faire connaître. C'est armées de talent, de détermination et d'amour pour la poésie que les auteures de notre corpus sont parvenues à publier leurs œuvres. Si leurs ancêtres féminines ont gardé le silence pendant des siècles, puis conçu un discours formaté, ces poétesses font aujourd'hui s'élever un chant clair, profond et original ; un chant qui mérite d'être écouté. C'est pour cela que nous avons choisi un corpus féminin : pour donner la parole – à notre modeste échelle – à ces voix marginales qui ont tant à dire. Nous avons souhaité faire un pas dans leur direction, suivre certains de leurs chemins poétiques, pour essayer de comprendre d'où ils viennent et où ils se dirigent. Cela nous a menés à trois reprises en Amérique centrale, afin de trouver des recueils poétiques impossibles à obtenir sans se rendre sur place, de rencontrer les poétesses et de réaliser des entretiens avec elles, d'explorer des bibliothèques universitaires à la recherche d'ouvrages et d'articles scientifiques également indisponibles en France, d'échanger avec des spécialistes en littérature centre-américaine, et de partager – ne serait-ce que pour quelques temps et avec un statut d'étrangère – la réalité de l'Isthme et de ses habitant(e)s.

Nous avons donc effectué trois voyages de recherche d'un mois en Amérique centrale, en février 2008, février 2009, et mars 2010. Le premier – du 28 janvier au 29 février 2008 – nous a menés au Guatemala pour rencontrer Luz Méndez de la Vega et Ana María Rodas, et donner une réalité matérielle au corpus envisagé. Si nous n'avons pas pu croiser Ana María Rodas – qui, venant d'être nommée Directrice du *Diario de Centro América*, était peu disponible – Luz Méndez de la Vega nous a reçus et accordé un entretien.¹ Nous avons également rencontré Francisco Morales Santos (poète et éditeur), Carlos René García (romancier, anthropologue et Professeur universitaire) et Marco Antonio Flores (poète, écrivain et historien). L'exploration des ressources des diverses bibliothèques – celle de l'*Universidad San Carlos de Guatemala* (USAC), de la *Biblioteca Nacional*, de la *Biblioteca*

un livre, un seul, et que tu recevais deux textes, l'un d'une femme, l'autre d'un homme, et qu'ils étaient aussi bons l'un que l'autre, lequel publierais-tu ? » « Celui de l'homme », m'a-t-il dit. « Pourquoi ? » lui ai-je dit. « Parce que ça se vend mieux », a-t-il répondu. Tu ne trouves pas ça horrible ? / SG: Terrible... / CA: Il aurait pu me dire « je tire au sort ! » (elle rit.) »

¹ Cf. entretien avec Luz Méndez de la Vega, annexe n° 1.

César Brañas à Ciudad de Guatemala et du *Centro de Investigación Regional de Mesoamérica* (CIRMA), à la Antigua Guatemala – mais aussi de l'étalage de divers libraires et bouquinistes, nous ont permis de réunir une grande partie du corpus, et une première bibliographie critique concernant la Littérature et l'Histoire centre-américaine.

Néanmoins, un second voyage, du 03 au 31 février 2009, – réalisé grâce à une bourse « Aires Culturelles » de l'Université de Provence –, a été nécessaire pour compléter le corpus choisi. Nous nous sommes donc rendus au Panama pour trouver, à la *Biblioteca Nacional*, les recueils poétiques de Luz Lescure qui nous manquaient – *Trozos de ira y de ternura* et *El árbol de las mil raíces*, dont nous ne possédions que certains extraits, en ligne sur internet.¹ Ce fut également l'occasion de rencontrer l'écrivain Enrique Jaramillo Lévi – contacté avant notre départ – et de réunir, grâce à lui, quatre poétesses panaméennes pour une conversation littéraire – Consuelo Tomás, Eyra Harbar, Indira Moreno et Yolanda Hackshaw.² Ce même voyage nous a menés au Honduras, où Amanda Castro nous a accueillis, chez elle, pendant une dizaine de jours, et au Nicaragua, pour assister au *Festival Internacional de Poesía* de Granada et faire des recherches à l'*Universidad Centroamericana* de Managua. Nous avons alors enregistré un entretien avec Amanda Castro à Tegucigalpa, puis avec Claribel Alegría à Managua, et enfin avec Ana María Rodas à Granada. Grâce à Amanda Castro, nous avons fait la connaissance des poétesses de l'association *Mujeres en las Artes* (MUA), où nous avons présenté une communication sur le traitement des figures mythiques de Pénélope et Ulysse dans la poésie centre-américaine contemporaine.³ En outre, l'*Universidad Tecnológica Centroamericana* (UNITEC) de Tegucigalpa nous a accueillis le 19 février 2009 pour développer le thème « Etre femme et poète au Honduras » auprès d'un public étudiant.

Enfin, une bourse de la Société des Hispanistes de France (SHF) nous a permis de réaliser un troisième voyage vers le Costa Rica puis le Nicaragua, du 03 au 31 mars 2010. A San José, nous avons eu accès aux ressources du *Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas* (CIICLA) – avec l'aide de sa coordinatrice, Ligia Bolaños – et aux fonds des bibliothèques de l'*Universidad de Costa Rica* (UCR). A cette occasion, nous avons réalisé un nouvel entretien avec Claribel Alegría, à Managua, puis participé au XIX^e

¹ Luz Lescure résidant en Suède jusqu'en janvier 2011 (date à laquelle elle s'est installée au Guatemala avec son époux), nous ne l'avons pas rencontrée dans son pays d'origine mais à Marseille, où elle est venue nous rendre visite pendant une semaine, du 22 au 28 février 2010.

² Cf. conversation avec Consuelo Tomás, Eyra Harbar, Indira Moreno et Yolanda Hackshaw, en annexe n° 7.

³ Cette communication a été publiée dans la revue *Centroamericana*: GONDOUIN, Sandra, « Pénélope y Ulises en la poesía contemporánea de América Central », LIANO, Dante, *Centroamericana*, n° 18, Milan, EDUCatt - Università Cattolica del Sacro Cuore, 109 p., pp. 31-49.

Congreso Internacional de Literatura Centroamericana (CILCA), à León, avec une communication portant sur *Los cantos de Ifigenia* (1990), de Michel Najlis.¹

C'est en nous plongeant dans la lecture du corpus de cette thèse – soit l'ensemble de l'œuvre poétique de nos six écrivaines – qu'un motif nous a frappés : le mythe. Au premier abord, il peut sembler surprenant que des poétesses centre-américaines d'aujourd'hui reprennent des motifs mythiques en provenance de rivages aussi éloignés, dans le temps et dans l'espace, que ceux de la Grèce antique. C'était pourtant ce que faisaient Luz Méndez de la Vega dans *Helénicas* (1998) ou Claribel Alegría dans *Saudade* (1999), *Soltando amarras* (2002) et *Mitos y delitos* (2008).² Or, la réécriture de mythes grecs ancestraux s'est avérée, après une observation plus systématique, comme une pratique d'écriture assez courante dans la poésie contemporaine de l'Isthme.³ De plus, cette découverte s'est doublée – au sein de notre corpus – de celle d'une multitude de poèmes redonnant vie à des figures mythiques hellènes, mais aussi à d'autres de tradition biblique, ou à des motifs provenant de mythologies amérindiennes ancestrales, le tout au sein de recueils abordant des thématiques contemporaines. La réinvention, souvent irrévérente et/ou subversive, de ces récits des origines et des personnages qu'ils mettent en scène nous a alors interpellés. Tandis que Pénélope congédiait Ulysse et qu'Ariane aimait le Minotaure, une Eve nicaraguayenne d'aujourd'hui se lassait d'Adam et de ses chasses au lion, La Malinche trouvait des circonstances atténuantes et les esprits créateurs du *Popol Vuh* redonnaient vie aux hommes et aux « femmes de maïs », le tout dans un joyeux tourbillon spatio-temporel.⁴

Puis, une analyse plus approfondie de la présence du mythe dans notre corpus nous a permis d'en distinguer différentes acceptions. D'une part, les mythes ancestraux, provenant d'une tradition millénaire, d'abord orale, mais parvenue à nos jours sous forme écrite : mythes

¹ GONDOUIN, Sandra, « Mito, religión y autobiografía en los *Cantos de Ifigenia* (1991) de la poeta nicaragüense Michele Najlis », *ANIDE-Revista de la Asociación Nicaragüense de Escritoras*, n° 22, Managua, janvier-juin 2010.

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Helénicas*, Guatemala, Artemis & Edinter, 1998, 89 p.; ALEGRÍA, Claribel, *Saudade*, Madrid, Visor, 1999, 66 p.; *Soltando amarras*, San Salvador, Libros Alkimia, 2002, 62 p., (mais nous nous référerons au cours de cette étude à l'édition: Willimantic, Curbstone Press, 2003 103 p.), *Mitos y delitos*, Madrid, Visor, 2008, 100 p.

³ Nous avons également analysé la présence du mythe dans les poèmes d'autres auteurs centre-américain(e)s – dont Benjamín Ramón (Panama, 1939), Francisco Morales Santos (Guatemala, 1940), Michèle Najlis (Nicaragua, 1946), Marta Eugenia Rojas (Costa Rica, 1950), Aída Toledo (Guatemala, 1952) et Johanna Godoy (Guatemala, 1968), voir: GONDOUIN, Sandra, « Pénélope y Ulises en la poesía contemporánea de América Central », *op. cit.*, et « Mito, religión y autobiografía en los *Cantos de Ifigenia* (1991) de la poeta nicaragüense Michele Najlis », *op. cit.*

⁴ Nous reviendrons sur ces exemples au cours de la thèse.

grecs, mythes amérindiens – d'Amérique centrale ou du continent américain – et mythes de tradition biblique. D'autre part, des mythes répondant à une acception plus récente du terme, en tant que « représentations traditionnelles idéalisées et parfois fausses » fondées sur une réalité historique et porteuses de valeurs sociales ; des mythes revus et corrigés par les poétesses – l'Éternel féminin, la femme ange du foyer, le macho, l'amour, etc. – et dont Ana María Rodas sonne le glas dans *El fin de los mitos y los sueños*.¹

De fait, si nous avons choisi de parler de « réinvention », c'est parce que ces mythes modernes ne se fondent pas sur l'écrit mais sur des représentations sociales : on ne peut donc pas parler de « réécriture » en ce qui les concerne. Par contre, le terme de « réinvention » rend bien compte du caractère créatif de la poésie dont il sera question dans cette étude. En effet, « réinventer », ce n'est pas seulement « inventer de nouveau ce qui avait été oublié ou perdu » mais aussi « donner une valeur nouvelle à quelque chose. »² Si l'invention consiste à « trouver par la force de l'imagination créatrice et réaliser le premier quelque chose de nouveau »³, la part d'invention possible est assez limitée en littérature. Cependant, même lorsque tout a été dit, tout reste à « réinventer », pour donner une « valeur nouvelle » même aux plus établis des récits mythiques, de la Genèse à l'*Odyssée*.

Inlassablement théorisé sous l'angle de diverses disciplines, le mythe est un objet d'étude complexe, dont nous ne prétendons pas donner une définition exhaustive, loin de là. Nous entendons le mythe au sens large, en tant que récit ou représentation donnant lieu à d'innombrables variations et véhiculant des valeurs sociales par son caractère exemplaire. Nous rejoignons donc Jean-Jacques Wunenburger lorsqu'il affirme :

Par la catégorie de mythe (en grec, *muthos*), il ne s'agit pas seulement d'entendre les mythologies, le corpus déjà constitué de récits, plus ou moins religieux, qui se rapportent aux croyances et aux rites d'une société, mais, plus fondamentalement, la capacité de l'imagination humaine à produire des récits exemplaires, suffisamment riches et complexes pour autoriser des variations indéfinies et pour donner lieu à un partage et à une transmission collectifs. Le mythe renvoie donc à une conduite fabulatrice spécifique, tant du point de vue de l'activité productrice que du point de vue de la réceptivité.⁴

¹ RODAS, Ana María, *El fin de los mitos y los sueños*, Guatemala, Editorial RIN-78, 1984, 100 p., (mais nous citerons l'édition de Piedra Santa: *El fin de los mitos y los sueños in Poemas de la izquierda erótica (trilogía)*, *op. cit.*)

² « Réinventer », *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/réinventer> (consulté le 01.05.11).

³ « Inventer », *Idem*, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/inventer> (consulté le 01.05.11).

⁴ WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, 148 p., p. 27.

De fait, nous souhaitons aborder le mythe depuis l'angle de la réécriture – soit en tant qu'intertexte – et, plus largement, de la réinvention : aussi partions-nous de sa présence au sein de notre corpus. Nous tenterons donc, dans la première partie de cette thèse, de définir les différentes acceptions à travers lesquelles le mythe apparaît ou affleure. La reformulation et la réécriture étant inhérentes au récit mythique, il a été amené à jouer un rôle d'intertexte des débuts de la littérature jusqu'à nos jours ; aussi Juan Herrero Cecilia le conçoit-il comme :

un récit modèle qui met en scène une forme de réponse à une question problématique ou à un conflit qui trouve sa raison d'être dans le cœur et dans l'âme humaine [...] un intertexte qui sert de référence à l'auteur pour configurer l'univers de l'œuvre en orientant le syntagme narratif du mythe dans une direction déterminée en accord avec sa propre sensibilité et avec le contexte culturel de son époque.¹

C'est précisément ce changement de cap du « syntagme narratif » mythique qui fait l'objet de notre réflexion, car c'est l'écart entre l'orientation du mythe original et celle de sa réinvention qui est signifiant. L'espace compris dans cet écart mesure le chemin parcouru entre les premières versions d'un mythe – les circonstances qu'il présente et les valeurs qu'il véhicule – et la nouvelle direction choisie par celui ou celle qui le réécrit ou le réinvente, « en accord avec sa propre sensibilité et avec le contexte culturel de son époque ». Il s'agit donc d'un espace de liberté, un espace que prennent les poétesses pour peindre leur vision du Monde et de la société, tout en se positionnant par rapport à une tradition.

Que ce soit par la réinvention de mythes ancestraux ou de mythes modernes, les poétesses que nous étudions reviennent toutes sur la question du cycle de la vie – naissance ou origine, filiation, mort et éventuelle renaissance. A partir de là, elles observent leur quotidien et poétisent leur rapport au Monde, à l'autre, à soi et à l'écriture. Dans des sociétés où la différence des sexes est fortement marquée par le machisme, elles s'identifient pleinement en tant que femmes, et souvent en tant que féministes. Leurs poèmes laissent entendre que le rapport homme-femme, lesté du poids de traditions patriarcales séculaires, est souvent conflictuel. Or, l'éventail infini des sentiments qu'il peut susciter représente l'un des thèmes privilégiés de la littérature en général et de la poésie en particulier. De fait, les poétesses centre-américaines se penchent sur la relation entre les genres en chantant l'amour, l'érotisme, la rupture, mais également en interrogeant le statut de la femme et de l'homme à travers le prisme du mythe. Elles subvertissent ainsi les représentations mythiques issues de la tradition patriarcale et qui dissocient les femmes en deux pôles irréconciliables : d'une part,

¹ HERRERO CECILIA, Juan, « El mito como intertexto : la reescritura de los mitos en las obras literarias », *Cédille – Revista de estudios franceses*, n° 2, Universidad de Castilla la Mancha, avril 2006, p. 58.

celui de la femme exemplaire – telle Pénélope, la Vierge Marie ou l’ange du foyer –, d’autre part, celui de la femme fatale ou de la femme « perdue » – dans le sillage d’Ève, Lilith, Pandore, ou de prostituées telle l’hétaïre Phryné. Pour sa part, l’homme apparaît également dans sa confrontation à des représentations mythiques aliénantes – le mythe du macho, du héros, etc. Par la réinvention de ces figures mythiques, souvent teintée d’humour et particulièrement d’ironie, les poétesses remettent donc en question le statut de la femme, celui de l’homme et les relations génériques, c’est-à-dire le caractère arbitraire de la représentation et de l’organisation de la réalité.

Nous avons donc cherché à développer la réflexion que nous ébauchons ici, sous le titre de « La réinvention des mythes dans la poésie contemporaine d’Amérique centrale : Luz Méndez de la Vega (1919), Claribel Alegría (1924), Ana María Rodas (1937), Gioconda Belli (1948), Luz Lescure (1951) et Amanda Castro (1962-2010). » Nous nous sommes ainsi interrogés, tout d’abord, sur la nature des différents types de mythes qui apparaissent dans l’œuvre de ces poétesses. Dans quelle mesure l’origine de ces mythes – amérindienne, hellène, biblique ou plus contemporaine – et donc les valeurs et les circonstances qu’ils véhiculent, influence-t-elle leur réinvention ? Selon quelles modalités les poétesses abordent-elles alors ces mythes : par l’adaptation, l’appropriation ou le détournement ? Pourquoi des poétesses centre-américaines contemporaines choisissent-elles de se référer à l’univers des mythes, pourtant éloigné d’elles dans le temps, et souvent dans l’espace géographique et culturel ? Enfin, comment la réinvention de motifs et de figures mythiques permet-elle un retour à l’origine de certains discours et principes fondateurs, pour une redéfinition du statut de la femme, de l’homme et donc de leur relation ?

Il n’existe pas, à notre connaissance, de travail universitaire antérieur portant sur la réécriture ou la réinvention des mythes dans la poésie des auteurs qu’étudie cette thèse, exception faite de Gioconda Belli. En effet, parmi les six écrivaines, Gioconda Belli est celle qui a inspiré le plus grand nombre de thèses, en particulier aux États-Unis. Ces ouvrages portent avant tout sur son œuvre narrative, comme c’est le cas, en France, de la thèse qu’a composée Nathalie Besse sous le titre de *Mythe et récit dans les romans de Gioconda Belli*.¹ Cependant, en Espagne, Mónica García Irlés s’est également penchée sur ce thème en prenant en compte à la fois l’œuvre narrative et poétique de l’auteur, dans un ouvrage intitulé

¹ BESSE, Nathalie, *Mythe et récit dans les romans de Gioconda Belli*, thèse effectuée sous la direction du Pr. Christian Giudicelli, Université de la Sorbonne nouvelle, 2004, 598 p.

*Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli.*¹ La chercheuse se concentre sur l'analyse de trois figures mythiques – celle de Quetzalcoatl, d'Eve et de Pénélope – ce en quoi son propos croise parfois le nôtre, tout en s'orientant dans une direction différente : la représentation du métissage culturel chez Belli. Par ailleurs, Claire Pailler a consacré un ouvrage aux mythes primordiaux dans la poésie centre-américaine, dans lequel elle analyse certains poèmes de Gioconda Belli, mais n'aborde pas l'œuvre des autres poétesses de notre corpus.² De même, si l'œuvre de Claribel Alegria et celle d'Ana María Rodas ont fait l'objet de divers travaux d'études, c'est à travers des approches différentes de celle que nous proposons dans cette thèse. Quant à Luz Méndez de la Vega, Amanda Castro et Luz Lescure, leur œuvre poétique n'a été que très peu commentée.³

De fait, en France, on peut compter sur les doigts de la main les thèses portant sur la poésie centre-américaine. Concernant l'ensemble de l'Isthme, on trouve les ouvrages des Professeurs Claire Pailler – *Poésie et identité culturelle en Amérique centrale et à Cuba aujourd'hui* (1986)⁴ – et Dante Barrientos Tecún – *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir* (1998)⁵. En outre, Janine Lhomme s'est penchée sur la poésie guatémaltèque – *Recherches sur la poésie de combat au Guatemala : 1954-1974* (1975)⁶ – et Sylviane Senescal sur l'expression poétique des poétesses nicaraguayennes – *Poésie de femme au Nicaragua : 1960-1980*, (1988)⁷. Cependant, aucune thèse française n'a encore été entièrement consacrée à la poésie du Salvador, du Honduras ou du Panama.⁸ Enfin,

¹ GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, Alicante, Universitat d'Alacant, 2001, 115 p.

² PAILLER, Claire, *Mitos primordiales y poesía fundadora en America Central*, Paris, Éditions du CNRS, 1989, 183 p. La chercheuse se penche dans cet ouvrage sur la mythification de l'Histoire du Nicaragua par ses poètes, sur la poésie de femme dans les *Talleres* sandinistes, la présence des éléments naturels dans la poésie contemporaine des Nicaraguayennes, et, finalement, sur la poésie de Roque Dalton.

³ Voir bibliographie en annexe.

⁴ PAILLER, Claire, *Poésie et identité culturelle en Amérique centrale et à Cuba aujourd'hui*, thèse effectuée sous la direction du Pr Alain Sicard, Université de Poitiers, 1986.

⁵ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, thèse effectuée sous la direction du Pr Daniel Meyran, Université de Perpignan, 1994, 3 vol., 1180 p., publiée chez L'Harmattan [Paris, L'Harmattan, 1998, 634 p.]

⁶ LHOMME, Janine, *Recherches sur la poésie de combat au Guatemala : 1954-1974*, 1975, Paris, Université de Paris 3, 1975, 247 p.

⁷ SENESCAL, Sylviane, *Poésie de femme au Nicaragua : 1960-1980*, thèse effectuée sous la direction du Pr Claire Pailler, Toulouse 2, 1988, 157 p.

⁸ Par contre, Elisa María Sosa Rubio et Rosaura Rodríguez se sont toutes deux intéressées au rapport entre littérature et identité, l'une au Honduras, l'autre au Nicaragua – SOSA RUBIO, Elisa María, *L'Expression de l'identité nationale dans la littérature du Honduras (depuis ses origines jusqu'à nos jours)*, thèse effectuée sous la direction du Pr. Paul Verdevoye, 1965, Paris 3, 356 p. ; RODRÍGUEZ, Rosaura, *Littérature et identité au*

concernant les auteures de notre corpus, en France, seule Gioconda Belli a fait l'objet de thèses. En effet, Nathalie Besse et Sophie Lavoie ont toutes deux étudié son œuvre narrative – *Mythe et récit dans les romans de Gioconda Belli*, (2004)¹ ; *La femme, auteur et personnage, dans l'œuvre de Gioconda Belli*, (2005)² – et trois de ses romans font partie du corpus de Brigitte Robert, dans son étude sur les *Espaces et identités dans le roman féminin centre-américain contemporain (1980-2000)*, (2005).³ Il est d'ailleurs étonnant qu'une écrivaine aussi reconnue que Claribel Alegria – Prix Casa de las Américas (Cuba, 1968), Chevalier des Arts et des Lettres (France, 2004), Prix Neustadt (Etats-Unis, 2006) – dont l'œuvre a fait l'objet de nombreux travaux aux Etats-Unis, ne soit pas plus étudiée en France.

Cela dit, en considérant l'ensemble de la recherche portant sur la poésie contemporaine d'Amérique Latine, de l'Isthme centre-américain, et sur la poésie de femme en particulier, nous avons pu trouver de nombreux documents d'intérêt pour nous aider à mener à bien notre recherche, comme en témoignent les notes de bas de page et la bibliographie en annexe. Certaines zones d'ombres demeurent néanmoins, notamment en ce qui concerne la littérature et la poésie du Panama et du Honduras. De même, si la documentation concernant l'Histoire et les sociétés de l'Isthme ne manque pas, l'Histoire du Panama a avant tout été écrite autour de celle du canal, en oubliant d'autres aspects fondamentaux de la culture panaméenne, notamment la place des femmes ou les cultures indigènes.

Par contre, en ce qui concerne la réécriture et le mythe, l'obstacle principal n'est pas l'absence de sources bibliographiques mais leur foisonnement, et nous avons donc dû faire des choix théoriques afin de tracer une ligne de recherche cohérente. L'œuvre de Gérard Genette – et notamment *Palimpseste* – nous a fourni les bases d'une étude sur les phénomènes d'intertextualité.⁴ Nous nous sommes également inspirés des actes d'un colloque organisé en 2008 à l'Université de Toulouse II - Le Mirail, sur le thème de « La mythologie de l'Antiquité à la Modernité : appropriation, adaptation, détournement », pour définir ces trois modalités de

Nicaragua, sous la direction du Pr. Claude Fell, Paris, IHEAL, Paris 3, 1996, 780 p. L'écrivain et critique guatémaltèque Arturo Arias a également privilégié le rapport de la littérature à la société et à la politique, à travers l'étude d'un roman de Mario Monteforte Toledo – ARIAS, Arturo, *Idéologies, littératures et société pendant la révolution guatémaltèque, 1944-1954 : Entre la piedra y la cruz de Mario Monteforte Toledo*, thèse effectuée sous la direction du Pr. Jacques Leenhardt, Paris, 1978, 363 p.

¹ BESSE, Nathalie, *Mythe et récit dans les romans de Gioconda Belli*, op. cit.

² LAVOIE, Sophie, *La femme, auteur et personnage, dans l'œuvre de Gioconda Belli*, (Nicaragua 1948-), thèse effectuée sous la direction du Pr Adriana Castillo de Berchenko, Université de Provence, 2005, 526 p.

³ ROBERT, Brigitte, *Espaces et identités dans le roman féminin centre-américain contemporain (1980-2000)*, op. cit.

⁴ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, 467 p.

réécriture opérantes dans notre corpus.¹ Enfin, le fait d'observer la réécriture dans le domaine du mythe nous a amenés vers le champ théorique de la mythocritique. Cette méthode, établie par Gilbert Durand dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre* (1979),² puis reprise et complétée – notamment par Pierre Brunel dans *Mythocritique, Théorie et Parcours* (1992) –³ est clairement exposée dans les *Questions de mythocritique* de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (2005).⁴ Conçu comme un « dictionnaire », cet ouvrage réunit des articles offrant un bon aperçu de l'état de la question. La mythocritique y est entendue au sens large, comme « l'étude [des] mythes en littérature », soit le fait d'accorder au mythe un statut particulier, de « tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent, et donc d'organiser à partir de lui toute l'analyse de l'œuvre ».⁵ Suivant cette approche, Ivonne Rialland considère que :

La mythocritique prend ainsi place dans le mouvement de revalorisation du mythe qui passe, sous l'égide notamment de Lévi-Strauss, du statut de pensée pré-philosophique à celui de mode de pensée à part entière, gardienne et témoin, selon Gilbert Durand, du fond anthropologique commun de l'imaginaire. L'apparition d'un mythe dans un texte ferait donc signe vers cet imaginaire et constituerait une matrice génératrice de sens.⁶

C'est bien ainsi que nous entendons le mythe : non seulement en tant que « mode de pensée à part entière » mais aussi comme une source intarissable de figures, de motifs, d'archétypes, dont le simple affleurement permet de tendre des ponts vers l'imaginaire collectif où ces représentations évoluent depuis des siècles. Divers penseurs nous ont ainsi fourni des outils analytiques nous permettant de mieux comprendre et appréhender le mythe et son rapport à la poésie. Nous nous sommes ainsi appuyés sur les écrits de théoriciens tels que Claude Lévi-Strauss ou Mircea Eliade, ainsi que de chercheurs ayant pensé le mythe dans son rapport à la littérature – Gilbert Durand, Pierre Brunel, Danièle Chauvin, André Siganos ou Véronique Léonard-Roques. En outre, un ouvrage intitulé *Mnémosynes : la réinvention des*

¹ AYGON, Jean-Pierre, BONNET, Corinne, NOACCO, Cristina, *La mythologie de l'Antiquité à la modernité, appropriation, adaptation, détournement*, [actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse II-Le Mirail du 24 au 26 janvier 2008], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, 419 p.

² DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg international, 1979, 327 p., p. 31.

³ BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, Théorie et Parcours*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 294 p.

⁴ CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe, [Dir.], *Questions de mythocritique - Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005, 372 p.

⁵ *Idem*, p. 7.

⁶ RIALLAND, Ivonne, « La mythocritique en questions », *Acta Fabula*, Printemps 2005, vol. 6, n°1, URL : <http://www.fabula.org/revue/document817.php> (consulté le 18.02.10).

mythes chez les femmes écrivains et composé d'articles réunis et introduits par Dominique Kunz Westerhoff, nous a permis de mieux appréhender les enjeux de la réinvention de motifs et de figures mythiques par des femmes.¹ Aussi les différentes approches théoriques que développent ces auteurs, et particulièrement la mythocritique, sous-tendent-elles notre analyse littéraire des poèmes étudiés tout au long de cette thèse.

Enfin, la théorie de genre – de Virginia Woolf, Simone de Beauvoir ou Rosario Castellanos à des critiques plus récentes telles qu'Hélène Cixous ou Lucía Guerra Cunningham – nous a offert un éclairage théorique sur nombre de questions abordées par les poétesses de notre corpus. Ces auteures, parmi d'autres, nous ont permis de mieux cerner le statut et la représentation de la femme au sein de sociétés patriarcales, les mythes auxquels elle est confrontée, la question de la filiation et de la maternité, du foyer, du mariage, de la représentation du corps, de la venue à l'écriture et de l'appropriation du langage. Ces questions sont centrales dans le corpus que nous avons défini, ce en quoi le choix des poétesses nous semble illustrer diverses tendances de la poésie contemporaine des femmes d'Amérique centrale.

La composition de ce corpus vise avant tout à rendre compte de la qualité esthétique et créative de la poésie des Centre-américaines et de son évolution au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, à travers l'étude d'un phénomène – la réinvention des mythes – et du sens qu'il peut porter – l'affrontement entre différentes mentalités, notamment. Pour cela, nous avons souhaité réunir un ensemble de recueils poétiques s'étageant des années 50 à nos jours – une période de profondes mutations historiques, sociales et littéraires dans l'Isthme – écrits par des femmes de différentes générations. Ainsi, avec l'aide de notre Directeur de thèse, nous avons retenu l'œuvre de six poétesses : Luz Méndez de la Vega (1919) et Claribel Alegría (1924), deux écrivaines qui ont traversé le XX^e siècle ; Ana María Rodas (1937) et Gioconda Belli (1948), par qui arrive la rupture ; Luz Lescure (1951) et Amanda Castro (1962 - 2010), deux nouvelles voix, représentantes de la génération poétique postérieure à cette rupture. Nous tenions à ce que ces poétesses soient en vie afin de pouvoir les rencontrer.² Sauf dans le cas de Gioconda Belli – qui a bien voulu nous offrir une photographie en sa compagnie, mais

¹ KUNZ WESTERHOFF, Dominique, [Dir.], *Mnémosynes: la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Chêne-Bourg, Georg Editeur, 2008, 341 p.,

² L'échange qui s'est établi avec les poétesses a été très enrichissant et nous avons été profondément désolés d'apprendre, en mars 2010, la mort d'Amanda Castro, qui nous avait accueillis et fait partager sa pensée avec une immense gentillesse.

pas un entretien – ces rencontres ont bien eu lieu, comme en témoignent les entretiens publiés en annexe, et sur lesquels s’appuie notre analyse lorsque cela nous a semblé pertinent.

Sur le plan géographique, notre corpus recouvre une grande partie de l’Isthme centre-américain – Guatemala (Luz Méndez de la Vega, Ana María Rodas), Salvador (Claribel Alegría), Honduras (Amanda Castro), Nicaragua (Gioconda Belli) et Panama (Luz Lescure) –, mais le Costa Rica et le Belize n’y sont pas représentés. Le Belize ayant l’anglais pour langue officielle, sa littérature – anglophone dans sa grande majorité – est aussi distincte du reste de l’Amérique centrale que l’est son Histoire,¹ aussi n’avons-nous pas retenu de poétesse bélizienne. Quant au Costa Rica, il a connu une évolution un peu particulière au cours du XX^e siècle. Relativement épargné par la violence, ce pays a su établir une démocratie stable et devenir le seul pays du continent où l’armée ait été supprimée, gagnant ainsi le surnom de « Suisse des Amériques ». ² Néanmoins, le Costa Rica partage un destin commun avec le reste de l’Isthme, depuis l’époque de la Conquête – où les actuels Guatemala, Salvador, Honduras, Nicaragua et Costa Rica forment la « Capitainerie générale du Guatemala » – en passant par l’Indépendance, où ces pays s’unissent à nouveaux, sous le nom de « Provincias Unidas de Centroamérica ». ³ Bien que de courte durée (1824 à 1839), cette union laissera un sentiment d’appartenance que l’on retrouve, notamment, dans les tentatives de Marché Commun Centre-Américain des années 60, puis dans les années 90 lors de la négociation des Accords de paix, dans lesquels le Président du Costa Rica – Oscar Arias – joue un rôle clef. ⁴

¹ MARTIN, Brigitte, *Espaces et identités dans le roman féminin centre-américain contemporain (1980-2000)*, *op. cit.*, p. 7 : « N’ayant fait l’objet d’aucune implantation espagnole, cette ancienne colonie britannique, connue sous le nom de Honduras Britannique, est devenue Colonie de la Couronne à partir de 1871 et accède à l’Indépendance le 21 septembre 1981. La population anglophone y est constituée par des descendants de la « communauté de Blancs libres et par des esclaves noirs consacrés à l’exploitation du bois et à la piraterie » pendant le XVII^e siècle, et elle est donc naturellement attirée par la région des Caraïbes. » La chercheuse cite quelques mots d’Alain Rouquié [*Guerres et paix en Amérique centrale*, Seuil, Paris, 1992, 407 p., p. 25.] De cette situation particulière découle un isolement qui se ressent jusqu’à nos jours.

² SANCHO, Mario, Costa Rica, *Suiza centroamericana*, San José, Editorial Costa Rica, 1982, 91 p.; BILLAUT, Jean-Paul, « Costa Rica », ROUQUIÉ, Alain [coord.], *Les forces politiques en Amérique centrale*, Paris, Karthala, 1991, 302 p., p. 29 : « Le Costa Rica bénéficie par rapport à ses voisins d’une vie politique remarquablement paisible. Depuis son indépendance acquise pacifiquement en 1821, on ne dénombre qu’une dizaine de coups d’Etat, et encore ne s’agit-il que de « révolutions de palais » sans effusions de sang. Le dernier sursaut politique qui eut lieu en 1948 sous forme de lutte armée est né moins d’une opposition idéologique entre groupes politiques opposés que d’une contestation à propos de résultats électoraux. » Néanmoins, l’écrivaine Ana Cristina Rossi nuance la représentation idéalisée de sa patrie, cf. « La censure médiatique en Amérique centrale. Le cas récent du Costa Rica », AMROUCHE, Nassim, KIPPELEN, Etienne, MARCHIO, Julie *et al.* [Ed.], *Censures. Les violences du sens*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 2011, pp. 87-100.

³ CUEVAS MOLINA, Rafael, *Identidad y cultura en Centroamérica, nación, integración y globalización a principios del siglo XXI*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica, 2006, 134 p.

⁴ Nous reviendrons sur les Accords de Paix dans le sous-chapitre 1.1.3.

D'autre part, la littérature costaricienne s'inscrit dans le même mouvement général que celle des pays voisins, et comprend une poésie contemporaine féminine de grande qualité : celle d'Eunice Odio (1922-1974), Marta Eugenia Rojas (1950), Lil Picado (1951) ou Ana Istarú (1960), par exemple. Loin de nous, donc, l'intention de discriminer ces poétesses : notre choix s'est effectué en fonction des critères mentionnés précédemment, avec la dose d'injustice que suppose toute sélection, dans une perspective qui n'a rien d'anthologique. En outre, notre corpus comprenant déjà une cinquantaine de recueils poétiques, nous n'avons pas souhaité l'étendre plus encore, de peur que son ampleur ne nous dépasse. Néanmoins, tandis que l'Histoire du Panama est un peu à part – car ce pays est resté unis à la Colombie jusqu'en 1903,¹ et en raison des circonstances particulières liées au canal – nous avons tenu à étudier l'œuvre de Luz Lescure, non seulement en raison de sa qualité lyrique et de son traitement particulier du mythe, mais aussi parce que la littérature panaméenne est sans doute la plus méconnue de l'Isthme.

Au-delà des considérations spatiales et géopolitiques, il s'agissait d'allier au sein de notre corpus une certaine cohérence chronologique à la diversité de traitement du mythe. C'est ainsi que nous avons réunies deux poétesses guatémaltèques : Luz Méndez de la Vega, pour son statut de pionnière de la poésie « féminine » de qualité dans l'Isthme et pour son approche très personnelle des mythes grecs dans le recueil *Helénicas*, et Ana María Rodas, pour la révolution poétique qu'entraînent ses *Poemas de la izquierda erótica* et pour son attaque des mythes de la société patriarcale – explicite dans *El fin de los sueños y los mitos*. Notons, enfin, que le choix d'une poétesse pour chaque pays de l'Isthme n'aurait pas pour autant garanti une analyse représentative de la poésie de chacun de ces pays. En effet, si nous essayons de tracer certaines tendances poétiques communes à diverses voix lyriques, nous ne prétendons pas que chacune soit représentative de la production poétique nationale. Nous souhaitons simplement mener une réflexion sur les différentes facettes et approches du mythe dans la poésie centre-américaine, des tendances dont il nous a semblé que les poétesses de ce corpus rendent bien compte.

De fait, si le mythe est présent sous ses différentes acceptions dans l'œuvre des six poétesses, chacune en privilégie certains aspects. Ainsi, Luz Méndez de la Vega et Claribel Alegría font la part belle aux mythes grecs ancestraux, Gioconda Belli s'emploie bien souvent

¹ GILHODES, Pierre, « Panama », *Les Forces politiques en Amérique centrale, op. cit.*, p. 277 : « Petite République de deux millions d'habitants, indépendante depuis 1903 après un siècle d'union avec la Grande Colombie, puis ce qui est aujourd'hui la Colombie, Panama n'en possède pas moins, comme les Etats de l'Amérique centrale dont elle partage de plus en plus les problèmes, une riche histoire partisane. »

à réinventer les motifs et figures mythiques de tradition biblique, Ana María Rodas à faire voler les mythes de la tradition patriarcale en éclats, tandis qu’Amanda Castro et Luz Lescure réinventent des mythologies ancestrales amérindiennes. Elles dessinent ainsi des visions à la fois différentes et complémentaires du mythe, réinventant des motifs que nous tenterons d’analyser au cours de cette thèse. Nos poétesses se présentent alors telles des « Pénélope rebelles », selon l’expression que Francisco Nájera utilise à l’égard d’Ana María Rodas :

Como una Penélope rebelde, la voz que elabora estos poemas, al destejér el mito del patriarcado, va tejiendo su mito matriarcal. El diseño que contemplamos en ese tejido verbal puede parecernos, en este momento de nuestra historia, confuso. Sin embargo, estoy seguro que con el tiempo podremos contemplar claramente sus imágenes y descubrir en el nuevo diseño, una visión del mundo que, tal vez, tenga más sentido que ésta, con la cual vivimos y que, hasta ahora, habíamos creído única e incuestionable.¹

De fait, ce jugement pourrait s’appliquer à chacune des voix de notre corpus. Si nous n’avons pas observé que le matriarcat y apparaisse réellement comme idéal – ce renversement du pouvoir, de l’homme vers la femme, ne consisterait d’ailleurs qu’à recréer une situation d’oppression en inversant les rôles – il apparaît clairement que les poétesses détissent « le mythe du patriarcat ». Nous tenterons donc de relever le défi lancé par Francisco Nájera, c’est-à-dire de discerner, décrire et analyser le plus clairement possible les motifs qui se dessinent sur la toile poétique de ces « Pénélopes rebelles » centre-américaines, afin de mieux comprendre leurs « vision[s] du monde ».

Pour cela, nous aborderons cette étude en trois parties, en allant du général vers le particulier. En effet, nous partirons du contexte historique et littéraire dans lequel s’inscrivent la vie et l’œuvre des poétesses et des différents aspects que revêt le mythe dans notre corpus (1), pour analyser le traitement des mythes concernant le cycle de la vie (2), et enfin nous centrer sur la subversion des représentations mythiques de la femme, de l’homme et la réinvention de leurs relations (3).

Dans un premier chapitre, nous essayerons de tresser les fils de la vie des poétesses avec ceux de l’Histoire et de la littérature de l’Isthme, dans une perspective diachronique (1.1). Puis, nous entrerons dans la matière poétique proprement dite à travers l’analyse

¹ NÁJERA, Francisco, « Ana María Rodas o la escritura del matriarcado », in TOLEDO, Aída, *Desde la zona abierta – Artículos críticos sobre la obra de Ana María Rodas*, Ciudad de Guatemala, Editorial Palo de Hormiga, 2004, 224 p., p. 22: « Comme une Pénélope rebelle, la voix qui élabore ces poèmes, en détissant le mythe du patriarcat, tisse son mythe matriarcal. Le motif que nous contemplons sur ce tissu verbal peut nous sembler, à ce moment de notre Histoire, confus. Cependant, je suis sûr qu’avec le temps nous pourrions contempler clairement ses images et découvrir dans ce nouveau motif une vision du monde qui, peut-être, aura plus de sens que celle-ci, dans laquelle nous vivons et que, jusqu’à présent, nous avons considérée comme unique et indiscutable. »

textuelle, au cours de deux chapitres consacrés à définir les différentes acceptions du mythe présentes dans notre corpus. Il s'agira d'observer comment les poétesses s'approprient, adaptent ou subvertissent les mythes, en fonction des valeurs qu'ils véhiculent et des circonstances qu'ils évoquent – tout d'abord les mythes ancestraux (1.2), puis les mythes « modernes / issus du réel » (1.3). La seconde partie visera à montrer de quelle manière la réinvention des mythes embrasse tout le cycle de la vie, sur le plan individuel mais également universel. En effet, les poétesses revisitent le thème des origines – du Monde, de la vie, de la femme et de l'homme, de la création poétique – (2.1), mais également celui de la filiation (2.2), de la mort et d'une éventuelle renaissance (2.3). Enfin, nous tenterons de montrer comment, en réinventant des motifs et des figures mythiques, les poétesses parviennent à subvertir des archétypes féminins aliénants (3.1), à redéfinir les valeurs et les rôles traditionnellement dévolus à chaque sexe (3.2) et à tisser de nouveaux liens entre l'homme et la femme (3.3). Nous espérons, à travers ce parcours entre mythes et poèmes, rendre compte de la vitalité et de la qualité de la création poétique des femmes centre-américaines, des changements de mentalité qu'ils traduisent et qui amorcent peut-être un nouvel équilibre des rapports homme-femme dans l'Isthme.

PREMIERE PARTIE

D'HIER A AUJOURD'HUI :

**LES POETESSES DANS L'HISTOIRE DE L'ISTHME
ET LEURS DIFFERENTES APPROCHES DU MYTHE**

1 D'HIER A AUJOURD'HUI : LES POETESSES DANS L'HISTOIRE DE L'ISTHME ET LEURS DIFFERENTES APPROCHES DU MYTHE

1.1 SIX DESTINS CROISES AVEC L'HISTOIRE DE L'ISTHME ET DE SA LITTERATURE

1.1.1 *Les poétesses face à la montée en puissance de la violence dans l'Isthme (1900-1970)*

La venue au monde des six écrivaines auxquelles cet ouvrage est consacré s'échelonne sur la première moitié du XX^e siècle et un peu au-delà, puisque Luz Lescure naît en 1951 et Amanda Castro en 1962. Leurs vies traversent le siècle et se prolongent jusqu'à nos jours, à l'exception de celle d'Amanda Castro, qui s'est arrêtée le 18 mars 2010.¹

L'aînée, Luz Méndez de la Vega, voit le jour en 1919 dans une famille aisée de Retalhuleu, au Guatemala.² C'est l'époque de la dictature de Manuel Estrada Cabrera (1898-1920), dont Miguel Ángel Asturias dresse un portrait au vitriol, sans jamais le citer, dans son roman *El señor Presidente* (1946). Le père de Luz Méndez appartient au parti unioniste qui s'oppose à Estrada Cabrera. Craignant la répression, la famille Méndez de la Vega s'exile au Mexique, à Tapachula (Chiapas) lorsque la fillette a cinq mois. L'éducation religieuse est alors interdite au Mexique et Luz grandit sans religion jusqu'à l'âge de 7 ans.³ Puis, ses parents l'envoient dans un collège de religieuses, au Salvador, où elle écrit ses tout premiers poèmes.⁴

¹ Redacción Cultural, « Fallece escritora hondureña Amanda Castro », *La Prensa*, Tegucigalpa, 19/03/10, URL: <http://www.laprensa.hn/Vivir/Ediciones/2010/03/19/Noticias/Fallece-escritora-hondurena-Amanda-Castro> (consulté le 22/03/2010).

² MONTENEGRO, Gustavo Adolfo, « Entrevista con Luz Méndez de la Vega: Yo siempre seré feminista », *El diario del gallo*, 15 janvier 2008, URL: <http://diariodelgallo.wordpress.com/2008/01/15/luz-MÉNDEZ-de-la-vega-entrevista/> (consulté le 08. 09. 2008).

³ NOVO, Salvador, *La vida en México en el período presidencial de Lázaro Cárdenas*, vol. 1, México, Empresas Editoriales, 1994, 746 p., p 54, [édition originale: 1964].

⁴ Entretien avec Luz Méndez de la Vega, annexe n° 1: « Nací en una época difícil. Mi padre se exilió cuando yo tenía cinco meses, y crecí en México hasta los siete años. Allá, la persecución religiosa era muy fuerte, fusilaban a los curas, entonces mis padres me educaron sin religión. Después, me llevaron a El Salvador, y me inscribieron en un colegio de monjas. Cuando las monjas vieron a esta « salvaje », fueron muy duras... » (« Je suis née à une époque très difficile. Mon père s'est exilé quand j'avais cinq mois, et j'ai grandi au Mexique jusqu'à mes sept ans. Là-bas les persécutions religieuses étaient très fortes, on fusillait les curés, mes parents m'ont donc éduquée sans religion. Ensuite, ils m'ont emmenée au Salvador, et m'ont inscrite à un collège de religieuses. Quand les sœurs ont vu cette « sauvage », elles ont été très dures avec moi... »).

C'est le début de la dictature de Jorge Ubico (1931-1944) ; il protège l'oligarchie des grands propriétaires, ces « barons de la terre » qui dominent l'Isthme centre-américain.¹ Ubico favorise également les entreprises nord-américaines, dont la *United Fruit Company* (la UFCo, entreprise bananière), et maintient le pays dans un ordre anachronique.² A cette époque, la littérature centre-américaine reflète l'esthétique en vigueur dans la classe dominante – celle des grands propriétaires – à travers le *Costumbrismo* et le Modernisme.³ Dans le sillage de la tradition espagnole et du romantisme, le *Costumbrismo* gagne l'Amérique latine vers le milieu du XIX^e siècle.⁴ Il s'attache à évoquer coutumes et caractéristiques régionales et transmet une vision romantique du monde rural, perçu depuis la perspective du patron.⁵ Quant au Modernisme, il fait entrer la littérature du « nouveau continent » sur la scène internationale au tout début du XX^e siècle : c'est le premier mouvement littéraire hispano-américain qui influence les lettres européennes. Si ce courant prend des formes diverses, il se caractérise notamment par la recherche de la beauté formelle, le langage musical et les images inattendues que l'on retrouve chez Rubén Darío.⁶ De fait, son influence est prépondérante en Amérique centrale jusque dans les années 20 et son héritage reste une grande fierté nationale au Nicaragua.

¹ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1998, 634 p., pp. 23 et 31.

² LE BOT, Yvon, *La guerre en terre maya: communauté, violence et modernité au Guatemala (1970-1992)*, Paris, Karthala, 1992, 336 p., p. 93; GALICH, Manuel, *Por qué lucha Guatemala, Arévalo y Árbenz: dos hombres contra un imperio*, Guatemala, Editorial Cultura, 1994, 374 pp, [édition originale : Buenos Aires, Elmer Editor, 1956].

³ RAMÍREZ, Sergio, « La pluma debajo del sombrero », *Balcanes y volcanes y otros ensayos y trabajos*, Managua, Nueva Nicaragua, 1985, 202 p., p. 45.

⁴ PREBLE NIEMI, Oralia, JIMÉNEZ, Luis, *Ilustres autores guatemaltecos del siglo XIX y XX*, Guatemala, Artemis Edinter, 2004, 226 p., p. 25. Les « cuadros de costumbres » (« tableaux de mœurs ») que publie le guatémaltèque José Milla dans différents journaux entre 1861 et 1871 illustrent la tendance *costumbrista*. Celui-ci est d'ailleurs considéré comme le premier auteur *costumbrista* centre-américain. Ses récits ont été publiés : MILLA, José, *Cuadros de costumbres*, Guatemala, Goubaud y Cie, 1898, 456 p.

⁵ BEVERLEY, John, ZIMMERMAN, Marc, *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, Austin, University of Texas Press, 1990, 252 p., p. 42: « The *costumbristas* shared the same general vision of a romanticized rural world, a sort of timeless tropical Arcadia with no essential contradictions or complications. [...] As [Sergio] Ramírez puts it, the *costumbristas* « saw the countryside from the balcony. », (« Les *costumbristas* partageaient la même vision générale d'un monde rural perçu comme romantique, une sorte d'Arcadie tropicale hors du temps sans contradictions ou complications essentielles [...] comme l'exprime [Sergio] Ramírez, les *costumbristas* « voyaient la campagne depuis leur balcon ».)

⁶ Le recueil de poèmes *Azul*, de Darío, (DARÍO, Rubén, *Azul; Prosas profanas*, Buenos Aires, Biblioteca las grandes obras, 1900, 169 p.) sert de référence aux modernistes. Voir BARRIENTOS TECÚN, Dante, « Azul », « Cantos de vida y esperanza », in BONELLS, Jordi, *Dictionnaire des littératures hispaniques: Espagne et Amérique latine*, Paris, Robert Laffont, 2009, 1636 p. ; BEVERLEY, John et ZIMMERMAN, Marc, *op. cit.*, p. 42.

Au début du XXe siècle, l'oligarchie des grands propriétaires de l'Isthme doit s'accommoder d'une présence nord-américaine massive. Les Etats-Unis occupent le Honduras de 1911 à 1933, le Nicaragua de 1912 à 1933, et la zone du canal de Panama de 1903 à 1999. Ainsi, la UFCo se taille « un véritable empire économique et politique ».¹ Cette entreprise, officiellement créée en 1899, s'installe peu à peu dans toute l'Amérique centrale, comme l'explique Olivier Dabène :

L'installation de grandes compagnies nord-américaines, surtout la *United Fruit Company*, transforma la vie économique et politique de ces petits pays [d'Amérique centrale], à tel point qu'on les qualifia de républiques bananières. [...] En 1915, la banane représentait 45 % des recettes d'exportation au Costa Rica. [...] Une semblable dépendance s'installait à Panama, au Honduras, au Nicaragua et au Guatemala. Le Honduras fut dès le début du siècle le premier producteur mondial de bananes. En 1903, ce produit représentait 42% de ses recettes d'exportations.²

La prospérité de la UFCo ne profite pas directement aux pays de l'Isthme où elle est implantée, car l'entreprise fonctionne comme un Etat dans l'Etat. Elle impose l'anglais et le dollar dans ses plantations et fait appel à ses propres entreprises ferroviaires – telle la *Trujillo Railroad Company* au Honduras – pour créer son réseau de chemin de fer.³ De plus, elle obtient des dirigeants politiques de substantiels avantages en échange de ses « services » :

La convention signée en 1913 entre le Honduras et la *United Fruit Company* pour la voie ferrée de Tela stipulait que la société américaine recevrait 500 ha de terres pour chaque kilomètre de rail installé, la concession des services téléphoniques et télégraphiques, le droit d'utiliser toutes les ressources hydrauliques situées à moins de 50 kilomètres de la ligne et celui de couper du bois et d'extraire des pierres en n'importe quel point du territoire national.⁴

Cet exemple illustre la façon dont les ressources nationales centre-américaines ont parfois été hypothéquées par des présidents plus soucieux de s'assurer l'appui économique et militaire des Etats-Unis que du bien-être de la population. De fait, l'économie nord-américaine exerce une influence significative sur celles des pays de l'Isthme. Aussi la crise de

¹ MUSSET, Alain, *L'Amérique centrale et les Antilles, une approche géographique*, Paris, Armand Colin, 1998 (édition originale: 1984), 182 p., p. 74 ; TORIELLO GARRIDO, Guillermo, *Tras la cortina del banano*, México, F. C. E., 1976, 277 pp. ; DÍAZ ROZZOTO, Jaime, *La révolution au Guatemala, 1944-1954*, Paris, Editions Sociales, 1971, 270 pp.

² DABENE, Olivier, *L'Amérique latine au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001 [édition originale: 1994], 190 p., p. 12.

³ MUSSET, Alain, *op. cit.*, p. 74.

⁴ *Idem.*, p. 57. Il s'agit là d'un contrat similaire à celui que passe Manuel Estrada Cabrera avec la UFCo au Guatemala, voir GALICH, Manuel, *Por qué lucha Guatemala, Arévalo y Árbenz : dos hombres contra un imperio*, *op. cit.*

1929 a-t-elle eu de fortes répercussions en Amérique centrale : Alain Rouquié considère que « l'éclosion de dictatures interminables est de toute évidence liée à la grande crise ».¹

En effet, des cinq pays qui nous intéressent ici, seul le Panama échappe alors à l'imposition d'une longue dictature. Le pays est pourtant fortement touché par la crise : Pierre Gilhodes explique que « les mouvements sociaux minent le libéralisme oligarchique qui sera abattu par une révolte » en 1931.² Harmodio Arias prend alors le pouvoir et obtient une révision du traité qui faisait de Panama une sorte de protectorat étatsunien : le traité Hay-Bunau-Varilla (1903). Cet accord, qui confiait aux Etats-Unis la construction du canal, leur attribuait aussi un droit d'intervention sur les affaires intérieures ainsi que la souveraineté sur la « Zone du canal », une frange de dix kilomètres de chaque côté de l'ouvrage, soit 1435 kilomètres carrés.³ Dès lors, les gouvernements successifs ont cherché à obtenir la révision de ce traité, finalement obtenue en 1936 par Harmodio Arias.

Dans les pays voisins, au début des années 30, les « dictateurs de la dépression » s'installent pour une décennie et parfois plus. Au Guatemala, Jorge Ubico prend le pouvoir en 1931 et le conserve jusqu'en 1944. Au Honduras, Tiburcio Carías Andino impose un certain immobilisme pendant 17 ans, de 1932 à 1949. André-Marcel Ans affirme à ce sujet :

Lorsqu'on jette un regard sur l'époque qui sépare 1933 de 1945, ce qui frappe, c'est l'absence d'évènement. Mais c'est cela justement qui fait évènement : pour la première fois, le pays connaît une certaine stabilité.⁴

En effet, jusqu'en 1954, la vie politique est étouffée sous la lourde stature de Carías Andino, qui impose ensuite son successeur en la personne de Juan Manuel Gálvez. Les processus électoraux sont bafoués, mais les habitants s'en accommodent en contrepartie de la relative stabilité du pays.⁵ Dans le pays voisin, le Salvador, c'est « el brujo » (« le sorcier ») Maximiliano Hernández Martínez qui gouverne de 1931 à 1944 (13 ans). Sa présidence commence dans le sang et s'achève dans l'exaspération générale, du massacre d'Izalco à la grève massive de 1943. Enfin, au Nicaragua, Anastasio Somoza s'empare du pouvoir en 1936 et installe une dictature qui deviendra une institution familiale jusqu'en 1979 (43 ans).

¹ ROUQUIE, Alain, *Les forces politiques en Amérique centrale, op cit.*, p. 13.

² GILHODES, Pierre, « Panama », in ROUQUIE, Alain, *idem*, p. 279.

³ TROTET, François, *Le Panama*, Paris, Karthala, 1991, 189 p., p. 34.

⁴ ANS, André-Marcel, *Le Honduras : difficile émergence d'une nation, d'un Etat*, Paris, Karthala, 1997, 385 p., p. 173.

⁵ *Ibidem*.

Ces dictatures ont laissé à celles de nos six poétesses qui les ont connues dans leur enfance des souvenirs plus ou moins prégnants. Ana María Rodas (1937) n'a que sept ans lorsqu'Ubico est destitué. Si elle mentionne ce dictateur dans ses vers, elle ne l'a pas connu en personne.¹ En revanche, Luz Méndez de la Vega (1919) fait référence à Jorge Ubico et à une de ses premières expériences de censure:

¿Algún recuerdo con Ubico?

Una vez, en el instituto Belén, me nombraron para llevarle el ramo de flores, un 10 de noviembre (su cumpleaños), y las maestras querían que uno le dijera un gran discurso a Ubico. Escribí uno que no les gustó; me lo cambiaron y no me gustó. Así que al estar frente a Ubico sólo le di las flores y me retiré. A ellas no les gustó, pero como Ubico se creía mi padrino, sólo le dio risa.²

Luz Méndez de la Vega est née dans le département dont Ubico était gouverneur et elle raconte que celui-ci « disait qu'[elle] était sa filleule. » Sans doute était-il ami de ses parents, mais elle-même se définit comme « anti-Ubico ». ³ Cette anecdote montre l'esprit frondeur dont Luz Méndez fait preuve dès l'enfance et qu'elle garde au cours de sa vie. Issue d'un milieu privilégié, elle se marie en 1943 avec Don Alfonso Asturias Márquez, député sous Ubico. Cette même année, le conseil tente de voter l'éviction du dictateur. Seuls cinq députés, dont Alfonso Asturias Márquez, osent demeurer dans la salle. Luz Méndez de la Vega, son époux et d'autres convaincus se rendent alors au domicile de chaque député pour les convaincre de prendre part au vote. L'opération échoue et les jeunes mariés doivent se réfugier à l'ambassade du Brésil, mais Jorge Ubico est destitué un an plus tard, en 1944.⁴

Si la dictature d'Ubico est contemporaine de celle de Maximiliano Hernández Martínez – toutes deux durent de 1931 à 1944 – elle a été moins sanglante. Aussi les souvenirs de jeunesse de Luz Méndez sont-ils moins tragiques que ceux de Claribel Alegría. Née en 1924 à Estelí (Nicaragua), Clara Isabel Alegría a vécu au Salvador dès l'âge de neuf

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, Ciudad de Guatemala, Piedra Santa, 2004, 246 p. [Édition originale: Ciudad de Guatemala, Editorial Landívar, 1973, 92 p.], p. 74: « Soy el símbolo / de todo lo que habrás de aniquilar / para dejar de ser humano / y adquirir el perfil de Ubico / de Somoza / de cualquier tirano de esos » (« Je suis le symbole / de tout ce que tu devras anéantir / pour cesser d'être humain / et acquérir le profil d'Ubico / de Somoza / de n'importe lequel de ces tyrans-là ».)

² MONTENEGRO, Gustavo Adolfo, « Entrevista con Luz Méndez de la Vega : Yo siempre seré feminista », *op. cit.*, (« Avez-vous un souvenir particulier avec Ubico ? Une fois, au collège Belén, on m'a choisie pour lui apporter un bouquet de fleurs, un 10 novembre (son anniversaire), et les professeures voulaient que je déclame un long discours à Ubico. J'en ai écrit un qui ne leur a pas plu, elles me l'ont modifié et il ne m'a pas plu. De sorte qu'une fois face à Ubico, je lui ai simplement donné les fleurs et je me suis retirée. A elles, ça ne leur a pas plu, mais comme Ubico croyait être mon parrain, ça l'a simplement fait rire. »)

³ *Idem*, « Fijese que él se creía mi padrino y yo era anti-ubiquista. Desde que nací en Retalhuleu, cuando era gobernador, decía que yo era su ahijada. » (« Voyez-vous, il se prenait pour mon parrain alors que j'étais anti-Ubico. Depuis ma naissance à Retalhuleu, quand il était gouverneur, il disait que j'étais sa filleule. »)

⁴ TOBAR AGUILAR, Gladys, RAMÍREZ DE DAETZ, Conchita, *op. cit.*, p. 9.

mois. Elle n'a que sept ans quand une révolte de paysans est écrasée dans le sang, en janvier 1932. Pourtant, elle en garde des souvenirs assez forts pour inspirer son premier et unique roman : *Cenizas de Izalco* (1966). Ce roman entremêle l'histoire personnelle et familiale d'une jeune femme avec celle du Salvador. Dans un entretien avec Antonio Velásquez, la poétesse revient sur l'épisode de son enfance qui a entraîné la composition du roman :

Estaba obsesionada porque yo tenía 7 años cuando la Matanza de Izalco ocurrió. Eso fue en el 1932. A principios del 1932, yo tenía 7 años – nací en 1924 pero hasta en mayo, así que 7 años – el dormitorio mío y el de mi hermanito pequeño estaban frente a la Guardia Nacional y nosotros veíamos todos los días a los campesinos que traían amarrados por los pulgares, y el Coronel Salinas, que era el coronel de turno los abofeteaba – eso lo cuento en *Cenizas de Izalco*. Luego, por las noches oíamos tiros y la Nana, que era de Izalco, la Chus, nos decía que eso era que los habían matado. Nos decía después: « unitos quedaron en Izalco... ». A mí me impresionó espantosamente.¹

Face à la récurrence de ces souvenirs, Claribel Alegría explique que son mari – Darwin J. Flakoll – lui conseille de les écrire, mais elle n'en fait rien. Puis, lorsqu'elle côtoie Carlos Fuentes à Paris, celui-ci insiste également pour qu'elle en fasse un roman. Cependant, la poétesse n'ose pas se lancer dans la prose car, selon l'enseignement de Juan Ramón Jiménez, elle se considère poète et non narratrice. Finalement, le roman naît après que D. J. Flakoll – diplomate et journaliste – ait proposé à son épouse de composer cette œuvre à deux.² C'est le début d'une longue complicité littéraire qui donnera le jour à dix-sept ouvrages : roman, essais, traductions et anthologies mais surtout recueils de témoignages concernant la situation sociale et politique en Amérique centrale, principalement au Salvador et au Nicaragua.³

¹ VELÁSQUEZ, Antonio, « Claribel Alegría: Entrevista (Managua, 29 de abril de 1997) », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 327-346, en ligne sur le site <http://www.revistas.ucm.es>, (consulté le 16.12.07) : « J'étais obnubilée par le Massacre d'Izalco car j'avais 7 ans quand il a eu lieu. C'était en 1932. Au début de l'année 1932 j'avais 7 ans – je suis née en 1924 mais en mai, alors j'avais 7 ans seulement – la chambre que je partageais avec mon petit frère était en face de la Garde Nationale et nous voyions tous les soirs les paysans qu'ils amenaient attachés par les pouces, et le Colonel Salinas, qui était le Colonel en place, les giflait – ça je le raconte dans *Cenizas de Izalco*. Après, pendant la nuit, on entendait des tirs et notre Nounou, qui venait d'Izalco, la Chus, nous disait que c'était parce qu'on les avait tués. Elle nous disait ensuite : « Il n'en reste que quelques-uns à Izalco... ». Moi, cela m'a horriblement impressionnée. »

² Entretien entre Claribel ALEGRÍA et Sandra GONDOUIN, 17 février 2009, Managua: « fue Carlos Fuentes quien me dijo: « Claribel, ¿por qué no escribes esto?, estás llena de estos recuerdos. » (Porque un niño se fija mucho y recuerda mucho.) Yo ya había estudiado con Juan Ramón, y Juan Ramón me había fijado en la mente que hay que tener oficio para escribir, y todo mi oficio era en la poesía, yo nunca había escrito prosa. Pero Bud era periodista, y me dijo, « mira, hagámoslo juntos ». (« c'est Carlos Fuentes qui m'a dit: « Claribel, pourquoi tu n'écris pas tout cela? Tu es emplie de ces souvenirs. » (Car les enfants sont très attentifs et se souviennent très bien). Moi j'avais déjà étudié avec Juan Ramón, et Juan Ramón m'avait inculqué l'idée qu'écrire était un métier, et que mon métier c'était la poésie, je n'avais jamais écrit de prose. Mais Bud était journaliste, et il m'a dit, « écoute, faisons-le ensemble ».)

³ Les références complètes se trouvent dans la bibliographie.

Le massacre d'Izalco est considéré comme l'un des cas les plus extrêmes de répression menée par l'Etat dans l'histoire contemporaine de l'Amérique Latine. En janvier 1932, des centaines de paysans indigènes de l'ouest du pays se soulèvent pour réclamer des terres et de meilleures conditions de vie. Principalement armés de *machetes*, ils parviennent tout d'abord à prendre le contrôle de quelques petites villes.¹ Cependant, au cours des deux semaines suivantes, l'Etat riposte avec une extrême violence. La traque et la mise à mort des rebelles est aveugle et systématique :

In Izalco, groups of fifty men were tied together by the thumbs and led to the wall of the Church of the Assumption where they were shot down. Victims were forced to dig mass graves for themselves as a machine gun dropped them into the hole. The roadways were littered with bodies as the National Guard killed anyone they met.²

Cette description, notamment le détail des pouces liés, correspond au récit de Claribel Alegría. Les historiens relèvent l'ampleur du massacre d'Izalco, mais le décompte des morts n'a pu être effectué avec exactitude : entre 10 000 et 30 000 personnes auraient été tuées.³ C'est sous ces macabres auspices que commence la présidence du « brujo » (Maximiliano Hernández Martínez), qui ne quittera le pouvoir qu'en 1944 suite à une grève générale réclamant son départ. Parmi les victimes du massacre d'Izalco figure le leader communiste Augustín Farabundo Martí (1893-1932). Quelques années auparavant (de 1927 à 1929), ce révolutionnaire salvadorien avait combattu auprès d'Augusto César Sandino contre l'occupation nord-américaine du Nicaragua.⁴ En 1933, après six ans de guérilla, Augusto César Sandino obtient le retrait des *marines*. Son ancien compagnon d'armes n'est alors plus là pour le voir, et Sandino ne savourera pas longtemps sa victoire. En effet, avant de partir, les Etats-Unis organisent la Garde Nationale nicaraguayenne sous le commandement d'Anastasio Somoza García. Et, en 1934, alors que Sandino sort d'un banquet présidentiel célébrant

¹ LINDO FUENTES, Héctor, CHING, Erik, LARA-MARTINEZ, Rafael, *Remembering a massacre in El Salvador : the Insurrection of 1932, Roque Dalton, and the politics of historical memory*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2007, 411 p.

² ARMSTRONG, Robert, SHENK, Janet, *El Salvador: the face of a revolution*, Boston, South End Press, 1982, 283 p., p.29: « A Izalco, des groupes de cinquante hommes étaient attachés ensemble par les pouces et menés vers le mur de l'Eglise de l'Assomption où ils étaient abattus. On forçait les victimes à creuser leur propre fosse commune tandis qu'une mitrailleuse les faisait tomber dans le trou. Le bord des routes était jonché de corps car la Garde Nationale tuait tous ceux qu'elle rencontrait. »

³ Olivier Frayssé parle de 15 000 morts (FRAYSSE, Olivier, ROLLINAT, Robert, *Problèmes politiques et sociaux, Les Etats-Unis et l'Amérique centrale*, Nancy, La documentation française, 26 juillet 1985, n°516, 40 p., p. 6.), Alain Musset cite le chiffre de 30 000 morts (MUSSET, Alain, *op. cit.*, p. 120), Patricia Bleeker aussi (BLEEKER MASSARD, Patricia, *Exil et résistance, éléments d'histoire du Salvador : café rouge sang*, Paris, L'Harmattan, 1995, 334 p., p. 32).

⁴ BORGE, Tomás, *Los Primeros pasos : La revolución popular sandinista*, México, Siglo Veintiuno editores, 1981, 302 p., p.160.

l'accord de pacification et le dépôt des armes des sandinistes, il est assassiné par la Garde Nationale d'Anastasio Somoza.¹ Deux ans plus tard, Somoza s'empare du pouvoir et installe pour 43 ans ce qu'Alain Rouquié décrit comme une « dictature familiale sultanique ».²

Si les longues dictatures d'Ubico, Carías Andino, Hernández Martínez et Somoza ont étouffé le développement social de l'Isthme, elles n'ont pas empêché sa littérature de fleurir. Au début du XXe siècle, la déflagration des révolutions mexicaine et russe fait trembler les bases du système oligarchique centre-américain, que fissure aussi la crise économique des années 30.³ Les arts s'infiltrèrent à travers ces failles en prenant des formes nouvelles :

El ejemplo soviético y el precedente de la Revolución mexicana, con su apoyo a la escuela muralista, estimularon por todo el continente la fe en el intelectual como activista político y agente revolucionario dentro y fuera de su propia tarea creadora.⁴

Dès les années 20, cette « foi en l'intellectuel en tant qu'acteur politique » se manifeste au Nicaragua dans l'éclosion des mouvements d'avant-garde. Le « Movimiento de vanguardia » s'affirme en « liquidant le Modernisme anachronique et sclérosé, renouvelant le discours poétique, le modernisant, l'actualisant et adoptant une attitude « anti-bourgeoise ».⁵ Les nicaraguayens Salomón de la Selva (1893-1959) et José Coronel Urtecho (1906-1994), mais aussi les guatémaltèques Luis Cardoza y Aragón (1901-1992) et Miguel Ángel Asturias (1899-1974), ou les panaméens Demetrio Korsi (1899-1957) et Rogelio Sinán (1902-1994) – parmi tant d'autres – font alors valoir de nouvelles formes littéraires.⁶ La

¹ *Idem.*

² ROUQUIÉ, Alain, *op. cit.*, p.9.

³ BEVERLEY, John et ZIMMERMAN, Marc, *op. cit.*, p. 43.

⁴ OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, vol. 3 Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, 583 p., voir p. 295 : « l'exemple soviétique et le précédent de la Révolution Mexicaine, avec son appui à l'école muraliste, stimulèrent dans tout le continent la foi en l'intellectuel en tant qu'acteur politique et en tant qu'agent révolutionnaire à l'intérieur et en dehors de sa propre tâche créatrice. » En effet, les muralistes Diego Rivera ou David Alfaro Siqueiros, forts de l'appui du gouvernement, souhaitent réconcilier les Mexicains avec leurs origines précolombiennes et promouvoir les valeurs de la Révolution.

⁵ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, *op. cit.*, p. 28.

⁶ Parmi les œuvres d'avant-garde de ces auteurs on peut citer : *El soldado desconocido*, de Salomón de la Selva, [México, Editorial Cultura, 1922, 149 p.], l'iconoclaste « Oda a Rubén Darío » de José Coronel Urtecho, publiée le 29 mai 1927 dans *El Diario Nicaragüense*, à Granada [voir : CORONEL URTECHO, José, *Pól-Ia, donánta, katánta, paránta... (Imitaciones y traducciones)*, León, Editorial Universitaria, 1970, 356 p.], deux recueils poétiques de Luis Cardoza y Aragón, *Luna Park* [Bruges, Imprimerie Sainte-Catherine, 1924, 56 p.] et *Maelstrom, films telescopiados*, [Paris, Excelsior, 1926, 123 p.], les célèbres *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias [Madrid, Ediciones Oriente, 1930, 207 p.], *Los poemas extraños* de Demetrio Korsi [Panamá, Tipografía Henry, 1920, 77 p.], et *Onda* de Rogelio Sinán [Roma, Casa Editrice Italia, 1929, 74 p.] Voir BEVERLEY, John et ZIMMERMAN, Marc, *op. cit.*, p. 43 ; WEISGERBER, Jean, *Les avant-gardes littéraires*

poésie de María Olimpia de Obaldía (Panama, 1891) ou celle de Claudia Lars (El Salvador, 1899-1974) se rapprochent également des avant-gardes tout en conservant une tonalité très personnelle.¹ Les poètes se défont de la métrique traditionnelle, chère aux modernistes, en faveur du vers libre, et consacrent l'irrévérence. En prose, l'eurocentrisme des courants littéraires antérieurs laisse place au régionalisme : les auteurs centre-américains se tournent alors vers le monde amérindien. Tandis que l'indigénisme ou *criollismo* des années 20-30 donne bien souvent une vision réductrice de l'indien – celle de la classe dominante –, les *Leyendas de Guatemala* (1930) de Miguel Ángel Asturias ou les nouvelles de Salarrué (Salvador Salazar Arrué, 1899-1975, El Salvador) manifestent un véritable intérêt pour les plus humbles et les cultures amérindiennes, préfigurant ainsi un renouvellement littéraire.²

Cependant, contrairement à l'esprit général des mouvements d'avant-garde, le « Movimiento de Vanguardia » nicaraguayen évolue vers des positions politiques réactionnaires, et finit par apporter son soutien à Anastasio Somoza dans les années 30 :

Face à la situation chaotique que traverse le pays, les avant-gardistes demandent la restauration des vieilles traditions oligarchiques et patriarcales et cherchent un leader populiste et nationaliste pour récupérer *el señorío del país* ; quelqu'un qui se trouverait libre des querelles partisans et de intérêts de classe. Et ce leader ils le trouvent en la personne d'Anastasio Somoza García.³

au XXe siècle, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, 627 p., p. 307 ; ALBIZÚREZ PALMA, Francisco, *Poesía centroamericana postmodernista y de vanguardia*, Guatemala, Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos, 1988, 112 p.

¹ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, op. cit., p. 75: « Claudia Lars a commencé à écrire sous l'influence des courants post-modernistes, puis, elle évolua vers une poésie avant-gardiste. » Ramiro Lagos souligne l'originalité du discours de Claudia Lars, « primera pluma centroamericana que brilló con su luz propia en las antologías internacionales. » (« première plume centre-américaine qui brilla de sa propre lumière dans les anthologies internationales. »), LAGOS, Ramiro, « Vanguardia femenina de la poesía centroamericana », *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 19, Madrid, Universidad Complutense, 1990, 12 p., p. 5. URL: <http://revistas.ucm.es/fl1/02104547/articulos/ALHI9090110213A.PDF>, (consulté le 06.02.10). Quant à María Olimpia de Obaldía, première femme à être admise comme membre permanent de l'Académie de la Langue de Panama, Ricardo Miró la considère comme une écrivaine ayant su « adapter l'héritage moderniste aux exigences du moment », soit développer un style qui lui est propre. MIRÓ, Ricardo, *La literatura panameña (origen y proceso)*, Panamá, Editorial Universitaria Panamá, 1996, 336 p., p. 202, cette oeuvre peut être téléchargée sur le site de la Biblioteca Nacional de Panamá: <http://bdigital.binal.ac.pa/BVIC/menudecontenidos.php?clave=4&pagina=Captura/yazgral.php>.

² BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, op. cit., p. 38, et LIANO, Dante, *La palabra y el sueño, literatura y sociedad en Guatemala*, Roma, Bulzoni Editore, 1984, 183 p., pp. 117-133. Dante Barrientos Tecún démontre que dans les romans *El tigre* (HERRERA, Flavio, *El tigre*, Montevideo, Ediciones Mar, 1939 [édition originale : 1934], 158 p.), ou *La Gringa* (WILD OSPINA, Carlos, *La Gringa*, Guatemala, Editorial Nacional, 1935, 332 p.) « le propos n'est pas de représenter la vie de l'indien guatémaltèque mais celle du riche planteur – et pour cela ils réduisent le premier au plus bas niveau d'inhumanité (le représentant comme fainéant, ivrogne, peu intelligent, presque insensible) en même temps qu'ils idéalisent la classe dominante. » Cette perspective est dépassée dans les *Leyendas de Guatemala*, (op. cit.) de Miguel Ángel Asturias ou les nouvelles de Salarrué (SALAZAR, ARRUÉ, Salvador, *Cuentos de barro*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1943 [édition originale: 1933], 302 p.)

³ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, op. cit., p. 111.

De fait, le chef de la Guardia Nacional s'empare du pouvoir en 1937. C'est pendant sa dictature que naît Gioconda Belli, en 1948, au sein d'une famille de la haute bourgeoisie de Managua. Cette même année, Claribel Alegría publie son premier recueil de poèmes : *Anillo de Silencio*. Alegría n'est pas l'aînée des six auteurs dont traite cette étude – Luz Méndez de la Vega est née cinq ans avant elle – mais elle est la première et la seule à publier de 1948 à 1972.¹ C'est grâce à Juan Ramón Jiménez, dont Claribel Alegría était en quelque sorte la disciple, qu'*Anillo de Silencio* voit le jour. Tandis qu'elle étudie à l'Université de Washington (1944 à 1948), la jeune fille se rend chaque semaine chez le poète :

(...) yo le tenía que llevar siempre por lo menos un poema. Y nunca, jamás, me dijo que este poema era bueno. Siempre me decía « es un lugar común », « esto es mediocre », y yo llegaba a mi casa triste, llorando, y decía « quizás no tenga para ser poeta ». Pero soy tauro, y los tauros somos muy tercos, y seguía y seguía adelante. Hasta que después de tres años, él me recibió en su casa y su esposa tenía una risa muy maliciosa, y me dice: « te tenemos una sorpresa ». Y allí estaba mi manuscrito con los poemas que a él le habían gustado más, y me dijo: « allí tienes tu primer libro ». Y así nació mi primer libro: *Anillo de silencio*.²

Ce premier recueil reste attaché à la tradition lyrique espagnole que représente Juan Ramón Jiménez. Il respecte les règles de la métrique traditionnelle et développe une certaine abstraction. Cependant, dès son troisième ouvrage poétique – *Vigilias* (1953) – Claribel Alegría utilise le vers libre et des thématiques plus concrètes, inspirées du vécu et de préoccupations sociales. Son œuvre reflète en cela les profondes mutations que la poésie centre-américaine connaît dans les années 40-50, comme nous le verrons par la suite.

Au cours des années 40, le fracas de la Seconde Guerre mondiale résonne jusqu'en Amérique centrale. Les pays de l'Isthme prennent le parti des Etats-Unis et des Alliés en

¹ En effet, si Luz Méndez commence à écrire dès le collège, elle ne publie son premier recueil de poèmes (*Eva sin Dios*, 1979) qu'à l'âge de 60 ans. Claribel Alegría est donc la pionnière de notre corpus : de 1948 à 1973, elle publie huit recueils de poèmes : *Anillo de silencio* (1948), *Suite* (1951), *Vigilias* (1953), *Acuario* (1955), *Huésped de mi tiempo* (1961), *Vía única* (1965), *Aprendizaje* (1970) et *Pagaré a cobrar* (1973). En 1973, les « scandaleux » *Poemas de la izquierda erótica* (1973) d'Ana María Rodas, ouvrent la porte à une liberté poétique accrue, dont Gioconda Belli s'empare à son tour dans son premier recueil, *Sobre la grama* (1974). Quant à Amanda Castro et Luz Lescure, elles commencent à publier respectivement en 1990 (*Poemas de amor propio y propio amor*), et 1991 (*Trozos de ira y de ternura*).

² Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 6 : « [...] je devais toujours lui amener au moins un poème. Et jamais, au grand jamais, il ne m'a dit que ce poème était bon. Il me disait tout le temps « c'est un lieu commun », « c'est médiocre », et moi je rentrais chez moi triste, en pleurant, et je disais « je n'ai peut-être pas l'étoffe d'une poétesse ». Mais je suis taureau, et les taureaux sont très têtus, et je continuais, et je continuais toujours. Jusqu'à ce qu'au bout de trois ans, il me reçoive chez lui et son épouse avait un rire malicieux, et il m'a dit : « Nous avons une surprise pour toi. » Et il y avait là mon premier manuscrit avec les poèmes qu'il avait préféré, et il m'a dit : « voici ton premier livre ». Ainsi est né mon premier livre: *Anillo de silencio*. » Juan Ramón Jiménez fait publier ce premier ouvrage au Mexique (ALEGRÍA, Claribel, *Anillo de silencio*, México, Ediciones Botas, 1948, s.p.). La poétesse narre également cela dans : ALEGRÍA, Claribel, *Mágica tribu*, San Salvador, Índole, 2008, 132 p.

1942, au lendemain de Pearl Harbour (1941).¹ Le dénouement de la Seconde Guerre mondiale renforce les aspirations démocratiques du continent latino-américain.² En effet, à partir de 1944-1945, l'espoir en un progrès démocratique, en des réformes sociales et un développement économique plus soutenu semble permis. C'est l'époque de la chute des « dictateurs de la dépression » : celle d'Ubico au Guatemala (1944), d'Hernández Martínez au Salvador (1944) et de Carías Andino au Honduras (1949).

Au Panama, le président élu en 1940 – Arnulfo Arias – semble plus favorable à l'Axe qu'aux Alliés : les Etats-Unis aideront bientôt Ricardo Adolfo de la Guardia à le remplacer.³ La politique panaméenne est largement dominée, d'une part, par l'oligarchie blanche du pays héritière de la colonisation espagnole, et d'autre part, par les nord-américains. A partir de 1926, une nouvelle force politique se met en place à travers le mouvement *Acción Comunal*, d'Arnulfo Arias. Ce politicien et son frère (Harmodio Arias) réunissent, autour d'une idéologie nationaliste et populiste vaguement fascisante, des représentants des classes moyennes métisses.⁴ Pendant près de 50 ans, Arnulfo Arias est candidat aux élections présidentielles, qu'il gagne trois fois – en 1940, 1949 et 1968 – sans parvenir à gouverner plus de trois ans au total. Quant à son frère, Harmodio Arias, il préside le pays de 1932 à 1936 et obtient la première révision du traité Hay-Bunau Varilla en 1936, à l'aune de la politique de bon voisinage de Roosevelt :

Les Etats-Unis renoncent à garantir et soutenir l'indépendance de la République panaméenne, s'interdisant donc toute intervention aux fins de rétablir l'ordre public sur le territoire panaméen. Ce premier pas accompli par le président Franklin Roosevelt sera le seul jusqu'en 1955.⁵

En effet, dans le Panama de 1936 à 1951, les présidents se succèdent sans parvenir à atténuer la domination politique et économique nord-américaine. En 1951, Luz Lescure voit le jour à Ciudad de Panama, au sein d'une famille d'ascendance française. Son grand-père, Ulysse Lescure, s'était embarqué au début du XX^e siècle du port de Marseille pour participer

¹ LEONARD, Thomas, BRATZEL, John, *Latin America during world war II*, Lanham, Rowman and Littlefield Publishers, 2007, 206 p. Le Brésil et le Mexique sont les seuls pays d'Amérique latine ayant envoyé des troupes sur le terrain. Les pays d'Amérique centrale adoptent une posture idéologique mais restent en marge des combats.

² BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, *op. cit.*, p. 75-78.

³ BAUMAN, Robert, *Panama Money Secrets*, Delray Beach, The Sovereign Society, 2007, 177 p.

⁴ LAFEBER, Walter, *The Panama canal: the crisis in historical perspective*, New York, Oxford University Press, 1989 [édition originale: 1978], 70 p., p. 63-64.

⁵ TROTET, François, *op. cit.*, p. 46.

à la construction du Canal de Panama. Si l'entreprise de Ferdinand de Lesseps ne fut pas couronnée de succès, du moins Ulysse Lescure parvint-il à y survivre et à fonder une famille au Panama. Sa petite-fille voit le jour dans une période de trouble politique, l'année où Arnulfo Arias est renversé pour la deuxième fois. Le Colonel José Antonio Remón lui succède en 1955, et obtient la ratification d'un nouvel accord : le traité Eisenhower-Remón. Cependant, quelques jours avant la signature du traité, le Colonel est assassiné.¹ Pour autant, Remón n'est pas pleuré de tous, car cet ancien chef de la police avait notamment accru le pouvoir de l'institution policière en la transformant en une « garde nationale » répressive.²

Pour ce qui est de l'espoir qui parcourt l'Isthme au milieu des années 40, il ne s'incarne qu'au Guatemala, dans une trêve démocratique et progressiste de dix ans. En effet, en 1944, grâce à l'appui des étudiants et des classes moyennes, de jeunes officiers parviennent à renverser le général Ubico. La passation de pouvoir ne se fait pas sans violence. L'un des généraux d'Ubico, Federico Ponce Vaides, prend la direction d'un gouvernement d'intérim. Par ses manœuvres électorales, il attise la tension entre paysans mayas et métis et les grands propriétaires, provoquant le massacre de nombreux Mayas à Patzicía, le 22 octobre 1944.³ Tout cela en vain, puisque le civil Juan José Arévalo est élu à la présidence deux jours avant ce funèbre évènement. Le massacre est rapidement archivé.

Après un siècle de mainmise de l'armée sur le pouvoir, le Guatemala fait sa « révolution d'octobre ». Arévalo fait promulguer une nouvelle Constitution, qui donne le droit de vote à tous les hommes et aux femmes lettrées – c'est-à-dire à une faible proportion de la population féminine – mais il s'agit déjà d'un progrès notable.⁴ Il élabore un code du

¹ TROTET, François, *op. cit.*, p 46-47. Le traité Eisenhower-Remón ne revient pas sur l'essentiel des conditions du traité Hay / Bunau-Varilla, mais il comprend la restitution à Panama de terrains occupés par les Etats-Unis pour un montant de près de 25 millions de dollars. L'écrivaine panaméenne Gloria Guardia revient sur cet évènement dans son roman *Lobos al anochecer* [Panamá, Alfaguara, 2006, 376 p.].

² CONNIFF, Michael, *Panama and the United States: the forced alliance*, Athens, University of Georgia Press, 2001 [édition originale: 1992], 192 p., pp. 106-108.

³ PÉREZ BRIGNOLI, Héctor, *Historia general de Centroamérica, De la posguerra a la crisis (1945-1979), Tomo V*, Madrid, Ediciones Siruela, 1993, 284 p., p. 185: entre 150 et 900 personnes seraient mortes. L'historien rapporte que peu après le massacre, le journal *El Imparcial* du 8 novembre 1944 mentionnait « un incommensurable nombre de cadavres indios » (« d'innombrables cadavres d'Indiens »).

⁴ RODRÍGUEZ DE ITA, Guadalupe, « Participación política de las mujeres en la primavera democrática guatemalteca (1944-1954) », *Diálogos: Revista electrónica de historia*, vol. 5, n° 1-2, 2004, http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipo_busqueda=CODIGO&clave_revista=3325, (consulté le 08.02.10): « la nueva Constitución, promulgada el 1^{er} de marzo de 1945, reconoció la ciudadanía de hombres y mujeres, sus derechos y deberes, aunque todavía con limitaciones para éstas, ya que en principio sólo podían votar las que fueran letradas, en una sociedad donde el grueso de la población y, sobre todo, la femenina no sabía leer y escribir, por tanto, la gran mayoría de las mujeres quedó privada de ese derecho. » (« La nouvelle Constitution, promulguée le 1^{er} mars 1945, reconnut la citoyenneté des hommes et des femmes, leurs droits et leurs devoirs, avec tout de même des limites pour celles-ci, puisque en principe seules les femmes lettrées pouvaient voter,

travail, un système d'assurance sociale, lance une campagne d'alphabetisation. Sa tentative de redistribution des terres reste timide, mais elle prépare celle de son successeur, Jacobo Árbenz Guzmán. Celui-ci, élu en 1950, fait de la réforme agraire son combat :

Sin duda el acontecimiento político y social de mayor significación [entre 1945 y 1970 en América Central] fue la reforma agraria del presidente Árbenz en Guatemala [...] Cuando en 1950 se realizaron elecciones presidenciales, la campaña política de Árbenz transcurrió bajo el signo de la modernización del país, la justicia social y, en particular, la reforma agraria. Nunca antes un candidato a la presidencia de la República había hecho de la reforma agraria el tema central de su discurso.¹

L'audace politique d'Árbenz permettra à 100 000 familles de bénéficier de la redistribution des terres.² Par ailleurs, l'enseignement progresse et de nouvelles offres de formation apparaissent, notamment dans la capitale. Aussi, en 1952, Ana María Rodas s'inscrit-elle à l'école de journalisme qui vient d'être créée à Ciudad de Guatemala.³ La jeune femme écrit déjà depuis ses 12 ans dans le *Diario de Centroamérica* ;⁴ c'est la plus jeune journaliste d'Amérique centrale et la première femme *reporter* du Guatemala. Cette période correspond également à une augmentation de la participation des femmes dans la vie politique du pays, ainsi qu'à une certaine ébullition culturelle⁵ :

The October Revolution sought to stimulate cultural production and quickly moved to create a wide range of cultural centers, journals, book publishing and distribution houses, programs of competition for the arts, fellowships, grants and subsidies.⁶

dans une société où le gros de la population, et surtout les femmes, ne savait ni lire ni écrire ; ainsi, la plupart des femmes furent privées de ce droit. ») Voir aussi YASHAR, Deborah, *Demanding democracy: reform and reaction in Costa Rica and Guatemala, 1870s-1950s*, Stanford, Stanford University Press, 1997, 319 p., p. 121. L'auteur précise que le vote était obligatoire et secret pour les hommes lettrés, mais facultatif et public pour les illettrés, ce qui défavorisait avant tout les plus pauvres et les amérindiens, population la plus touchée par l'illettrisme.

¹ *Idem*, p. 60 et p. 62. « L'évènement politique et social le plus significatif [entre 1945 et 1970 en Amérique centrale] fut sans doute la réforme agraire du président Árbenz au Guatemala [...] Quand, en 1950, furent réalisées des élections présidentielles, la campagne politique d'Árbenz se déroula sous le signe de la modernisation du pays, de la justice sociale et, en particulier, de la réforme agraire. Jamais auparavant un candidat à la présidence de la République n'avait fait de la réforme agraire le thème central de son discours. » Voir aussi DÍAZ ROZZOTO, Jaime, *La révolution au Guatemala, 1944-1954*, *op. cit.*

² *Idem*, p. 65: « recibieron tierra unas 100 000 familias, lo que es equivalente a más de 500 000 personas. », « 100 000 familles reçurent des terres, ce qui équivaut à plus de 500 000 personnes. »

³ Entretien avec Ana María Rodas, annexe n° 4.

⁴ GOLD, Janet, *Volver a imaginarlas: retratos de escritoras centroamericanas*, Tegucigalpa, Guaymuras, 1998, 356 p., p. 26.

⁵ RODRÍGUEZ DE ITA, Guadalupe, « Participación política de las mujeres en la primavera democrática guatemalteca (1944-1954) », *op. cit.*

⁶ BEVERLEY, John et ZIMMERMAN, Marc, *op. cit.*, p.135: « La Révolution d'octobre a cherché à dynamiser la production culturelle et s'est rapidement employée à créer une grande quantité de centres culturels, journaux, maisons d'édition et librairies, programmes de concours artistiques, associations, bourses et subventions. »

Cependant, cette profonde réforme menaçait les structures historiques du pouvoir – les intérêts des grands propriétaires terriens et surtout ceux de la UFCo.¹ Pour les Etats-Unis d'Eisenhower, la politique d'Árbenz est communiste et s'oppose à leurs intérêts. Aussi, en 1954, la CIA organise-t-elle un coup d'Etat qui porte au pouvoir le colonel Carlos Castillo Armas. La chute d'Árbenz met fin au printemps démocratique du Guatemala, qui retombe sous la coupe d'un régime militaire répressif. L'espoir d'une transformation démocratique et égalitaire de la société guatémaltèque s'évanouit : le dictateur annule les dispositions de la réforme agraire et mène une politique « anti-révolutionnaire ». En 1957, Castillo Armas est assassiné ; Miguel Ydígoras Fuentes lui succède et poursuit la ligne politique répressive de son prédécesseur. La situation sociale guatémaltèque devient véritablement critique:

En los años de la contrarrevolución, las condiciones de vida de Guatemala eran las peores de América Latina. Los Estados Unidos habían logrado crear temporalmente un « clima favorable » a los intereses norteamericanos. Pero no hicieron de Guatemala el modelo de país anticomunista y próspero que se habían propuesto. Más aún, los gobiernos guatemaltecos debían recurrir cada vez más a la represión para controlar el descontento popular; pero sus éxitos fueron escasos.²

Face à l'étouffement des libertés les plus élémentaires, l'opposition prend bientôt la voie des armes. La spirale de la violence prend son essor dès le début des années 60 : un climat de terreur s'installe dans le pays. Les mouvements de guérilla *Fuerzas Armadas Rebeldes* (FAR) et *Movimiento Revolucionario 13 de noviembre* (MR13) sont créés en 1960.³ La victoire des guérilleros à Cuba a servi de modèle à la première vague de guérilla « foquiste » qui parcourt l'Isthme centre-américain dans les années 60-70.⁴ Par ailleurs, Yvon Le Bot fait remarquer que c'est en assistant au renversement d'Árbenz en

¹ *Idem*, pp. 65-67 et SCHLESINGER, Stephen, KINZER, Stephen, *Fruta amarga, la CIA en Guatemala*, México, Siglo XXI, 1982, 293 p.

² GALEANO, Eduardo, *Guatemala, país ocupado*, México, Nuestro Tiempo, 1967, 129 p., et Centro de Estudios de Guatemala, *Guatemala: entre el dolor y la esperanza*, Valencia, Université de Valencia, 1995, 267 p., p. 40: « Dans les années de la contre-révolution, les conditions de vie au Guatemala étaient les plus mauvaises de toute l'Amérique latine. Les Etats-Unis avaient réussi à créer temporairement un « climat favorable » aux intérêts nord-américains. Mais ils ne firent pas du Guatemala le modèle de pays anti-communiste et prospère dont ils avaient rêvé. Plus encore, les gouvernements guatémaltèques devaient de plus en plus fréquemment avoir recours à la répression pour contrôler le mécontentement populaire ; mais avec peu de succès. »

³ VAYSSIÈRE, Pierre, « Espoirs et échecs des guérillas en Amérique centrale et dans le pourtour caraïbe. (1960-1990) », *L'Ordinaire, Mexique, Amérique centrale*, n° 139, mai-juin 1992, Université de Toulouse - Le Mirail, pp. 3-15. Pierre Vayssière explique que le mouvement de guérilla est né en 1960, à partir du soulèvement de jeunes officiers contre le président Ydígoras Fuentes. Leur révolte fut un échec mais donna naissance au M13 et au FAR.

⁴ GUZMÁN-BÖCKLER, Carlos, HERBERT, Jean-Loup, *Guatemala : una interpretación histórico-social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 195 p. La stratégie « foquiste » consiste à former des « focos » (foyers) de guérilla, composés de petits groupes de résistants armés et menant des actions ciblées (contre des bases armées, des dirigeants, etc.).

1954, qu'Ernesto « Che » Guevara « a conçu son projet d'une lutte armée anti-impérialiste à laquelle il donna plus tard une dimension continentale. »¹ Aussi l'histoire des luttes armées latino-américaines transcende-t-elle les frontières nationales.

De même, au-delà des particularités nationales, la littérature centre-américaine possède une histoire commune. Dans les années 40-50, un nouveau cycle littéraire s'ouvre dans l'Isthme. Les auteurs unissent leur voix contre les dictatures portées par les années 30 et toujours en place au début de la décennie suivante. Ainsi, le groupe littéraire *Acento* (1940-44) au Guatemala, le *Grupo seis* (1941) au Salvador, la « Generación de la dictadura » au Honduras ou la « Generación de 1940 » au Nicaragua s'élèvent contre les dictateurs gouvernant leurs pays respectifs.² L'engagement politique et social des écrivains va croissant au cours de ces années, donnant naissance à une « poésie socio-politique ». La chute d'Ubico en 1944 et le « printemps démocratique » du Guatemala représentent une grande source d'espoir dans l'ensemble de l'Isthme ; l'heure est à la foi en le pouvoir des mots, comme le montre cette proclamation de Raúl Leiva :

Tratamos de crear un arte directo, combatiente, que le revelara a nuestro pueblo la grandeza de nuestra tradición indígena y española, poniendo el énfasis sobre lo precolombino. [...] Antes que estáticos contempladores o críticos de la realidad, hemos tomado partido al lado de nuestro pueblo, engrosando con nuestra voz poética y nuestra acción a las fuerzas que pugnan en la actualidad por crear un arte colectivo, de profunda intención social.³

Cette notion d'« art combattant » est représentative de l'idéologie des années 40, elle se renforce aux cours des luttes armées de 1960 à 1970 pour culminer avec la victoire sandiniste de 1979 – comme nous le verrons par la suite, le même idéalisme animera les

¹ LE BOT, Yvon, *op. cit.*, p. 11.

² BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, *op. cit.*, pp. 30-131. Le groupe *Acento* ou « Generación de 1940 » rassemble notamment Otto Raúl González (1921) – Directeur de la revue qui donne son nom au groupe –, Raúl Leiva (1916-1975), Antonio Brañas (1920-1998), Carlos Illescas (1918-1998), Enrique Juárez Toledo (1910-1999) et Augusto Monterroso (1921-2003). Voir aussi l'article de José Mejía, « Poesía guatemalteca del siglo XX » sur le site « Página de literatura guatemalteca », URL : <http://www.literaturaguatemalteca.org/mejia1.htm>, (consulté le 10.02.10). Le *Grupo Seis* réunit, entre autres, Antonio Gamero (1917-1974), Oswaldo Escobar Velado (1919-1961), Matilde Elena López (1922) et Alfonso Morales (1919-2004). La « Generación de la dictadura » fait référence à quatre auteurs honduriens engagés contre la dictature de Carías Andino: Claudio Barrera (1912-1971), Daniel Laínez (1914-1959), Constantino Suaznávar (1912-1974) et Jacobo Cárcamo (1916-1951). Quant à la « Generación de 1940 », au Nicaragua, elle comprend des auteurs comme Ernesto Cardenal (1925), Ernesto Mejía Sánchez (1923-1985) ou Carlos Martínez Rivas (1924-1998).

³ LEIVA, Raúl, « Poesía guatemalteca contemporánea », *Iluminaciones, crítica literaria*, México, Editorial Letras, s.a., 1973, 312 p., pp. 261-263: « Nous essayons de créer un art direct, combattant, qui révèle à notre peuple la grandeur de notre tradition indigène et espagnole, en valorisant la culture précolombienne. [...] Plutôt que de nous placer en contemplateurs statiques ou en critiques de la réalité, nous avons pris le parti de notre peuple, en grossissant de notre voix poétique et par notre action les forces qui luttent actuellement afin de créer un art collectif, avec une profonde intention sociale. »

poètes-guérilleros nicaraguayens et propulsera la création de *Talleres de poesía* par Ernesto Cardenal dans les années 80. De fait, dès les années 40, la poésie se démocratise et les classes moyennes se frayent un chemin dans le monde des Lettres : la littérature n'est plus réservée à une élite sociale.¹ Jusque alors, bien rares sont les femmes qui se sont fait connaître comme écrivaines. Claudia Lars (1899-1974) ou Lilian Serpas (1905-85) au Salvador, María Olimpia de Obaldía (1891-1985) au Panama, Margarita Carrera (1929) au Guatemala ou Clementina Suárez (1902-1991) au Honduras, font figures d'exception. D'ailleurs, Claudia Lars – Carmen Brannon Vega de son vrai nom – témoigne de la difficulté à écrire pour une femme, des années 20 aux années 30 :

Cuando comencé a escribir, hace ya muchos años, me movía en un medio demasiado conservador. Era casi pecado que una muchacha educada especialmente para procurarse un buen marido y vivir la cómoda vida de una señora burguesa tuviera la audacia de expresar en público sus ideas sobre el amor, la belleza, la moral establecida. Mi nombre personal era una limitación a mi libertad expresiva y debía buscar un nombre para esconder mis próximos atrevimientos. Llegué hasta guardar silencio por unos años.²

Ces mots disent bien la pression alors exercée sur les centre-américaines pour limiter leur liberté créatrice. Néanmoins, à partir des années 50, les idées féministes commencent à se manifester plus ouvertement. En 1949, la costaricienne Yolanda Oreamuno publie sous un titre éloquent le premier roman centre-américain qui s'inscrit clairement dans une perspective féministe : *La ruta de su evasión*.³ C'est à la même époque que paraît cet ouvrage-phare du féminisme qu'est *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir, et que la mexicaine Rosario Castellanos dénonce le machisme latino-américain dans sa thèse *Sobre cultura femenina* (1950).⁴ Puis, la compatriote et amie de cette dernière, Elena Poniatowska, donnera

¹ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, op. cit., pp. 42-43.

² TICAS, Sonia Priscila, « Las escritoras salvadoreñas a principios del siglo XX: expectativas y percepciones socio-culturales », 08.03.06, en ligne sur le site: <http://www.ecumenico.org/leer.php/710>, (consulté le 12.02.10) : « Quand j'ai commencé à écrire, il y a longtemps déjà, j'évoluais dans un milieu trop conservateur. C'était presque un péché qu'une jeune fille spécialement éduquée pour trouver un bon mari et vivre la vie confortable d'une femme de la bourgeoisie ose exprimer en public ses idées sur l'amour, la beauté, la morale établie. Mon nom personnel limitait ma liberté d'expression et j'ai dû chercher un nom pour cacher mes prochaines audaces. J'en suis même arrivée à garder le silence pendant quelques années. » Cette citation de Claudia Lars a tout d'abord été publiée dans le journal *El mediodía*, le 11/31/1946. Carmen Brannon Vega est née en 1899, elle écrit ses premiers poèmes à l'adolescence, c'est-à-dire dans les années 20, et publie son premier recueil de poésie, *Estrellas en el pozo* en 1934 [San José, Ediciones del Convivio, 115 p.].

³ OREAMUNO, Yolanda, *La ruta de su evasión*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1949, 317 p.

⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe 1, Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1949, 395 p. ; *Le deuxième sexe 2, L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949, 577 p. ; CASTELLANOS, Rosario, *Sobre cultura femenina*, México, UNAM, 1950, 127 p. Cette thèse est reprise et approfondie par son auteur dans l'essai *Mujer que sabe latín* (1973), México D.F., Secretaría de Educación Pública, 1973, 213 p.

à la femme une voix permettant de réinterpréter l'histoire officielle dans *Hasta no verte, Jesús mío* (1969).¹ Ainsi, le féminisme gagne l'Amérique Latine au début des années 50, mais ne s'y installe véritablement que deux décennies plus tard. Cela se reflète d'ailleurs dans la trajectoire lyrique des poétesses de l'Isthme, sur laquelle nous reviendrons.

Au Guatemala, la chute d'Ubico permet le répit démocratique et l'effervescence culturelle de 1944 à 1954. Il n'en est pas de même au Salvador : si le dictateur Hernández Martínez est destitué la même année qu'Ubico, l'autoritarisme demeure. Dans ce petit pays de 22 000 km² se pose le problème d'une densité de population élevée (250 hab/km²), souvent rurale et sans terre.² La domination oligarchique au Salvador s'exprime à travers le « mythe » des « quatorze familles » qui détiendraient à elles seules la majeure partie des terres et des richesses du pays ; une représentation sans doute excessive mais éloquente. De fait, Hernández Martínez s'appuie sur cette oligarchie, qui conserve tout son pouvoir et le renforce encore après la Seconde Guerre mondiale, par la hausse des prix du café.³ Après la chute du « Brujo », le pays reste aux mains des militaires et traverse une période d'instabilité. En 1949, de jeunes officiers fomentent un coup d'Etat qui conduit le Colonel Oscar Osorio au pouvoir. Celui-ci œuvre pour la modernisation du pays, sans pour autant accroître l'égalité sociale ni la liberté politique :

L'Etat qui se forme après 1948 est interventionniste. Il veut industrialiser en conservant les structures économiques intactes, pour ne pas se heurter au veto de la bourgeoisie conservatrice. [...] En août 1949, la Loi de défense de la démocratie interdit les organisations de gauche. [...] Les forces armées renforcent leur pouvoir dans l'Etat.⁴

En 1956, le colonel José María Lemus prend le pouvoir : de coups d'Etat en fraudes électorales, les gouvernements militaires se succèdent et les tensions sociales et politiques s'accroissent, au niveau national mais également vis-à-vis du Honduras. Ces tensions se

¹ PONIATOWSKA, Elena, *Hasta no verte, Jesús mío*, 1969, México, Ediciones Era, 1969, 315 p. Dans cet ouvrage à mi-chemin entre le témoignage et la fiction, Elena Poniatowska donne la parole à Jesusa Palancares, une femme au caractère bien trempé ayant participé à la Révolution Mexicaine. Ce personnage haut en couleurs s'affranchit des stéréotypes féminins traditionnels, comme l'explique Joel Hancock dans « Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*: The Remaking of the Image of Woman », *Hispania*, Vol. 66, n° 3 (Sep., 1983), pp. 353-359, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, <http://www.jstor.org/stable/342308> (consulté le 16.02.08). Rosario Castellanos et Elena Poniatowska sont des figures clés du féminisme latinoaméricain ; Roland Forgues les considère comme des pionnières de ce mouvement pour l'avoir associé à la défense des indigènes pour la première et des sans-voix pour la seconde. (*Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Mérida, Universidad de los Andes, 1999, 454 p., p. 228).

² ROUQUIE, Alain, *op. cit.*, p. 61.

³ PÉREZ BRIGNOLI, Héctor, *A Brief History of Central America*, Berkeley, University of California Press, 1989, 223 p., p. 127.

⁴ BLEEKER MASSARD, Patricia, *op. cit.*, p. 40.

matérialisent à travers la guerre qui oppose le Salvador au Honduras en 1969 et par la montée de l'opposition et de la guérilla dans les années 70.

Au Honduras, Carías Andino laisse la place à son lieutenant, José María Gálvez, en 1949. Gálvez modernise l'économie du pays, améliore le réseau routier et crée la Banque Centrale ; mais il apporte également son soutien au coup d'Etat qui renverse le président Árbenz au Guatemala, en 1954. En effet, c'est sur le sol hondurien que l'armée de Castillo Armas s'est entraînée avant de traverser la frontière pour démettre le président en 1954. La réponse de la rue ne se fait pas attendre :

Le lendemain de cette invasion, soit le 18 juin 1954, et tout au long de la semaine qui suivit, les étudiants honduriens battirent le pavé à Tegucigalpa, manifestant violemment leur désaccord contre ce qu'ils dénonçaient comme étant la complicité de leur gouvernement dans le dénouement expéditif que connaissait la crise guatémaltèque. [De plus,] depuis un mois et demi, exactement depuis le 4 mai, 40 000 travailleurs de la United Fruit s'étaient mis en grève dans l'enclave bananière, d'où le mouvement n'avait pas tardé à faire tache d'huile dans les divers secteurs de l'économie du pays.¹

La grève des employés de la UFCo, las de décennies d'exploitation, dure pendant plus de deux mois : des milliers de travailleurs envahissent les rues, dans le premier mouvement social de masse que connaît le pays. Le succès de la grève est mitigé. Les ouvriers obtiennent une augmentation salariale de 10 à 15%, bien inférieure à celle revendiquée, mais ils parviennent néanmoins à légaliser les syndicats et ouvrent la voie au code du travail de 1957.² Dans les années 50, différents auteurs se font l'écho des conditions de vie et de travail insupportables des employés de la UFCo en Amérique centrale. Cela transparaît dans le roman *Mamita Yunai* (1941), du costaricien Carlos Luis Fallas, les témoignages recueillis par le nicaraguayen Emilio Quintana, *Bananos – la vida de los peones en la bananera* (1942), ainsi que dans *Tres cuentos* (1946) et *Shumio-Ara* (1948) du panaméen José María Sánchez Borbón.³ Au Honduras, Ramón Amaya Amador dénonce une situation similaire dans *Prisión verde* (1950), et le prix nobel guatémaltèque Miguel Ángel Asturias y consacre la trilogie composée de *Viento fuerte* (1949), *El Papa Verde* (1954) et *Los ojos de los enterrados*

¹ ANS, André, *op. cit.*, p. 208.

² PÉREZ BRIGNOLI, Héctor, *A Brief History of Central América*, *op. cit.*, p. 132.

³ FALLAS, Carlos Luis, *Mamita Yunai*, Santiago de Chile, Nascimento, 1949, 272 p.; QUITANA, Emilio, *Bananos – la vida de los peones en la bananera*, Managua, Tipografía La Patria, 1942, 136 p.; SÁNCHEZ BORBÓN, José María, *Tres cuentos*, Panamá, Imprenta La Nación, 1946, 47 p.; SÁNCHEZ BORBÓN, José María, *Shumio-Ara: cuentos de Bocas del Toro*, Panamá, Imprenta Nacional, 1948, 126 p.

(1960).¹ Par la suite, le panaméen Joaquín Beleño traite à son tour de l'exploitation humaine réalisée par la UFCo dans *Flor de banana* (1965), preuve que cette situation perdure malgré la contestation.²

En 1954, les élections présidentielles donnent la victoire – mais pas le pouvoir – au libéral Ramón Villeda Morales. Il devra attendre 1957 pour qu'un coup d'État lui permette d'exercer son mandat. Villeda Morales recherche le soutien du peuple et appuie les revendications des syndicats contre les entreprises nord-américaines. En 1963, il lance une réforme agraire.³ En effet, bien que le Honduras soit un pays peu densément peuplé, tous ses habitants n'ont pas accès à la terre, loin s'en faut. Cependant, au cours des années 50 et 60, les vastes surfaces agricoles inoccupées attirent les paysans sans terre du Salvador, qui s'y installent clandestinement :

Très densément occupé, le Salvador a longtemps trouvé dans le Honduras sous-peuplé un exutoire pour ses paysans sans terre. Cette main-d'œuvre bon marché a fourni jusqu'à 30 % des ouvriers employés dans les plantations bananières de la côte caraïbe. [...] A la fin des années 60, on évaluait cette population immigrée à environ 300 000 personnes.⁴

Dans les années 60, Villeda Morales fait confisquer les terres occupées par des Salvadoriens, exacerbant ainsi la tension entre les deux pays. C'est dans ce contexte orageux que naît Amanda Castro, en 1962, à Tegucigalpa. La fillette est issue de la classe moyenne, mais, dès son enfance, elle est consciente de la misère qui l'entoure et la décrit dans ses tout premiers poèmes.⁵ En 1963, Oswaldo López Arellano s'empare du pouvoir avec l'aide des militaires et installe un gouvernement conservateur et répressif. Il crée l'organisation *Mancha Brava*, groupe armé autorisé à attaquer et tuer les « ennemis du gouvernement ». Dès 1967, ce groupe s'en prend aux immigrants salvadoriens, boucs émissaires tout trouvés face aux

¹ AMAYA AMADOR, Ramón, *Prisión verde*, México D.F., Editorial Latina, 1950, 244 p.; ASTURIAS, Miguel Angel, *Viento fuerte*, Buenos Aires, Losada, 1950, 204 p; *El papa verde*, Buenos Aires, Losada, 1954, 315 p.; *Los ojos de los enterrados*, Buenos Aires, Losada, 1960, 492 p.

² BELEÑO, Joaquín, *Flor de banana*, Panamá, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1970, 248 p. [édition originale: 1965].

³ ANDERSON, Thomas, *op. cit.*, p. 130-131.

⁴ MUSSET, Alain, *op. cit.*, p.100.

⁵ Entretien avec Amanda Castro, annexe n° 2: « No sé qué pasó con mi primer poema, pero decía algo como « veo la gente que lucha por sobrevivir, veo los hombres que halan leña, mujeres que lavan ajeno », no sé, cosas así, con mucha conciencia social, como que te sabes aparte de este mundo que estás observando, y te sabes con privilegio. » (« Je ne sais pas ce qu'est devenu mon premier poème, mais il disait quelque chose comme « Je vois les gens qui luttent pour survivre, je vois les hommes qui charrient du bois, les femmes qui lavent le linge des autres », je ne sais pas, des choses comme ça, avec une grande conscience sociale, c'était comme te savoir séparée du monde que tu observes, et te savoir privilégiée. »)

difficultés économiques et politiques du pays.¹ L'animosité entre les deux pays prend les formes les plus diverses. Ainsi, Patricia Bleeker rapporte qu'en 1969, le ministre des Affaires étrangères du Honduras accuse le dentifrice *Colgate* produit au Salvador de donner des caries aux petits Honduriens. Ce à quoi le gouvernement salvadorien répond que la brillantine hondurienne *Glostora* favorise la formation de pellicules.² L'affaire serait risible si elle n'était symptomatique d'une situation qui se résoudra dans le sang, lors de la « Guerre du football » ou « Guerre des 100 heures ».

En effet, le 8 juin 1969, un match de qualification pour la coupe du monde de football de 1970 oppose le Salvador au Honduras à San Salvador. La tension est à son comble lorsque les Honduriens marquent un premier but, qui « provoque la descente sur le terrain de milliers de Salvadoriens prêts à lyncher les joueurs de l'équipe adverse ».³ Le Salvador gagne finalement la partie, et Tegucigalpa s'enflamme : plus d'une centaine de personnes sont assassinées en quelques jours, des femmes sont violées, des magasins mis à sac. Des milliers de Salvadoriens fuient le pays. La guerre est bientôt déclarée : le 14 juillet 1969, l'armée salvadorienne marche sur le Honduras. Après cinq jours de conflit, 5 000 personnes sont mortes et le Honduras a perdu la guerre.⁴ Le poète salvadorien Roque Dalton écrira à ce sujet :

No existen « los misterios de la Historia ».
Existen las falsificaciones de la Historia,
las mentiras de quienes escriben la Historia.

La Historia de la mal llamada « guerra del fútbol »
la han escrito la CIA y el Pentágono
y los servicios de Inteligencia de los Gobiernos
de El Salvador y Honduras.⁵

¹ ANDERSON, *op. cit.*, p. 133.

² BLEEKER MASSARD, *op. cit.*, p. 62.

³ VASSORT, Patrick, *Football et politique : sociologie historique d'une domination*, 1999, Les éditions de la passion, 1999, 379 p., p. 194.

⁴ *Idem.*

⁵ DALTON, Roque, *Las historias prohibidas del pulgarcito*, México, Siglo XXI Editores, 1979 [édition originale 1974], 232 p., p. 226. « Il n'existe pas de « mystère de l'Histoire » / Il existe des falsifications de l'Histoire, / les mensonges de ceux qui écrivent l'Histoire. / L'Histoire de la mal nommée « guerre du football » / c'est la CIA et le Pentagone qui l'ont écrite / avec les services secrets des Gouvernements / du Salvador et du Honduras. » Roque Dalton (1935-1975) est l'un des représentants majeurs de la poésie engagée centre-américaine et latino-américaine. Beverley et Zimmerman le décrivent comme « le plus fascinant des poètes de la Génération Engagée et la figure centrale de la littérature salvadorienne d'aujourd'hui. » Militant actif du parti communiste salvadorien dès la fin des années 50, il est emprisonné, torturé et contraint à s'exiler à Cuba puis en Tchécoslovaquie. Dans les années 70, il retourne au Salvador et adhère à l'ERP (*Ejército Revolucionario del Pueblo*, Armée Révolutionnaire du Peuple). Suite à un désaccord stratégique avec certains membres de cette organisation, Roque Dalton est assassiné par un membre de l'ERP. Voir BEVERLEY, John, ZIMMERMAN,

Bien sûr, le football n'a eu qu'un rôle déclencheur dans une guerre dont les causes sont profondes. Elle se nourrit, notamment, de conflits frontaliers entre les deux pays, de l'installation de nombreux Salvadoriens sur le sol du Honduras, mais aussi des problèmes liés à la mise en place du MCCA (*Mercado Común Centroamericano*) en 1960. Cet accord visait à renforcer l'intégration économique entre le Guatemala, le Honduras, le Salvador, le Nicaragua et le Costa Rica. Cependant, après une croissance initiale des échanges, le système montre ses limites. En effet, Héctor Pérez Brignoli explique que les industries se concentrent peu à peu dans les pays les plus densément peuplés où les salaires sont plus faibles (le Salvador et le Guatemala), ce qui ne fait qu'accroître disparités économiques et rancœurs entre les différents pays.¹ Le MCCA est finalement abandonné en 1969.

Le Panama, dont l'économie s'articule avant tout autour du canal et de la finance, est resté à l'écart de cet accord mais pas de l'agitation socio-politique de l'Isthme. En effet, à la fin des années 50 et suite à l'assassinat de Remón (en 1955), la contestation étudiante s'amplifie. De plus, en 1959, la Révolution cubaine encourage tous les mouvements d'opposition à l'impérialisme nord-américain. Le jour de l'anniversaire de l'indépendance panaméenne, le 3 novembre 1959, des étudiants panaméens tentent de faire flotter le drapeau national sur la Zone du Canal. Des affrontements éclatent entre les étudiants et la police nord-américaine et la révolte s'étend rapidement à l'ensemble de la capitale. Cent-vingt personnes sont blessées.² Un an plus tard, Eisenhower annonce que le drapeau panaméen pourra désormais être hissé sur la Zone du Canal aux côtés de celui des Etats-Unis. Mais il n'est pas question pour Washington de perdre la souveraineté sur la Zone : en 1963, les activités d'entraînement de militaires latino-américains – organisées depuis plusieurs décennies dans la Zone du Canal – y sont centralisées par la création de la S.O.A. (*School Of Americas*).³ C'est là que seront formés des militaires de tout le continent, dont beaucoup se rendront responsables de coups d'Etats dans leurs pays respectifs.⁴

Marc, *op. cit.*, pp. 125-127. Dans *Mágica Tribu*, (*op. cit.*) Claribel Alegría conte ses rendez-vous ratés avec Roque Dalton et dit toute sa tendresse pour cet auteur avec lequel elle a entretenu un échange épistolier.

¹ PÉREZ BRIGNOLI, Héctor, *A Brief History of Central América*, *op. cit.*, p. 140.

² LAFEBER, Walter, *op. cit.*, p. 100.

³ GILL, Lesley, *Escuela de las Américas: entrenamiento militar, violencia política e impunidad en las Américas*, Santiago de Chile, Editorial LOM, 2005, 339 p., p. 47. En 1984, la S.O.A. sera envoyée à Fort Benning, dans l'Etat de Georgie, où elle continue d'exister.

⁴ Ainsi, les militaires qui ont renversé Salvador Allende au Chili en 1973 avaient été formés par la S.O.A. *Idem*, p. 16: « Casi todos los oficiales chilenos que derrocaron a Allende se habían entrenado en una escuela de servicio militar estadounidense antes del golpe; la mayoría había asistido a la prestigiosa *School of Americas* del Ejército estadounidense, una institución de entrenamiento donde soldados y oficiales latinoamericanos aprenden

La controverse autour de l'emblème nationaliste que figure le drapeau panaméen se poursuit en 1963, lorsque le Général Fleming le fait enlever. Au cours des émeutes et manifestations que ce geste provoque, 27 personnes sont tuées et près de 500 sont blessées.¹ Le président du Panama, Roberto Chiari, rompt alors les liens diplomatiques avec les Etats-Unis. Dès lors et jusqu'aux années 80, la tension entre le Panama et les Etats-Unis sera constante. Elle culminera avec le renversement du Général Noriega en 1989.² Dans le poème « Peces y mariposas », Luz Lescure dénonce l'influence des Etats-Unis au Panama et la corruption des dirigeants du pays:

pequeño paraíso invadido
donde el miedo,
agachado en las esquinas de la noche
aúlla en las ventanas
mientras el pueblo ríe, el pueblo baila
la macabra danza del carnaval eterno.
Gobernantes llenos de buenas intenciones
besan, en nombre de la paz, el uniforme ajeno,
la bota embarrada de sangre del hermano
– extraño razonamiento de aceptación y olvido –³

Ce poème joue sur le contraste entre les aspects paradisiaques et sordides de la patrie de la poétesse. Les expressions « paradis envahi » et « macabre danse » ont valeur d'oxymore et renforcent ce contraste. La poétesse dénonce l'hypocrisie des dirigeants « pleins de bonnes intentions » qui laissent le pays sous la loi d'un « uniforme étranger » *made in USA*. Elle propose donc un contre-discours poétique ; sa version des faits constitue une réécriture de l'Histoire officielle. « L'acceptation et l'oubli » semblent faire primer la résignation sur l'espoir, mais le poème est malgré tout une déclaration d'amour de Luz Lescure pour le Panama.

La poésie a longtemps été le genre dominant de la littérature panaméenne. Jusque dans les années 50, elle reflète l'esthétique des avant-gardes. Elle prend une direction nouvelle,

técnicas de guerra antirrevolucionarias. » (« Presque tous les officiers chiliens qui ont renversé Allende s'étaient entraînés dans une école de service militaire des Etats-Unis avant le coup d'Etat; la plupart avaient assisté à la prestigieuse *School of Americas* de l'Armée des Etats-Unis, une institution d'entraînement où les soldats et officiers latino-américains apprennent des techniques de guerre antirévolutionnaires. ») Lesley Gill écrit qu'au cours des années 80, des centaines de militaires honduriens furent entraînés à la S.O.A. (pp. 36-37).

¹ TROTET, François, *op. cit.*, p. 47.

² *Idem.*

³ LESCURE, Luz, *Peces y mariposas*, Matanzas (Cuba), Ediciones Vigías, s.p: « Petit paradis envahi / où la peur, / tapie dans les coins sombre de la nuit / hurle aux fenêtres / tandis que le peuple rit, que le peuple danse / la macabre danse du carnaval éternel. / Des gouvernants pleins de bonnes intentions / embrassent, au nom de la paix, l'uniforme étranger, / la botte couverte du sang d'un frère / – étrange raisonnement d'acceptation et d'oubli- ».

plus tournée vers la politique et la société, à partir du milieu des années 50,¹ par un tournant qui rappelle celui que prend le reste de l'Isthme dans les années 40. Cela dit, il n'y a rien d'étonnant à ce que la spécificité historique du Panama ait engendré une littérature particulière, bien que comparable à celle des pays voisins. Ricardo Miró parle d'une poésie « viscérale »:

Ajenos a todo esteticismo – no falta la excepción que confirma la regla – movidos por un sentimiento de solidaridad con los humildes, que a veces dicta una poesía francamente política, los poetas de la generación última limitarán sus influjos hispánicos a figuras como Miguel Hernández y León Felipe, como Neruda y Vallejo, para usar de una mayor libertad formal y aventurarse, a ratos, por los terrenos de una poesía que llamaré, a falta de otro nombre, visceral. El poeta se expresa con la sangre, con todos sus órganos, en una especie de exaltación de lo puramente biológico.²

Cette poésie sociale surgit plus tardivement au Panama que dans le reste de l'Isthme et conserve l'empreinte du modernisme et des avant-gardes. Ainsi, les *Poemas corporales* de Carlos Changmarín célèbrent différentes parties du corps du « moi » lyrique qui appelle ses nerfs, son cœur, son cerveau, à combattre la misère et la domination des Etats-Unis. Le discours est militant, mais la forme reste traditionnelle : le poème se compose d'hendécasyllabes, le registre de langue est soutenu et les images ont une coloration avant-gardiste.³ En ce qui concerne la prose, la nouvelle ne prend son essor que dans les années 30, suivie du roman dans les années 40-50.⁴ En 1942, la création du Prix littéraire Ricardo Miró encourage la production romanesque. *Plenilunio*, publiée en 1947 par Rogelio Sinán, décrit la vie nocturne cosmopolite de Ciudad de Panama durant la Seconde Guerre mondiale, à travers

¹ MIRÓ, Ricardo, *La literatura panameña (origen y proceso)*, op. cit.

² *Idem*, p. 303: « Etrangers à tout esthétisme – bien qu'il y ait des exceptions pour confirmer la règle – mus par un sentiment de solidarité avec les plus humbles, qui dicte parfois une poésie franchement politique, les poètes de cette dernière génération limiteront leurs influences hispaniques à des figures comme Miguel Hernández et León Felipe, comme Neruda et Vallejo, pour faire preuve d'une plus grande liberté formelle et s'aventurer, parfois, sur les pas d'une poésie que j'appellerai, à défaut d'un autre nom, viscérale. Le poète s'exprime avec son sang, avec tous ses organes, dans une espèce d'exaltation de ce qu'il a de purement biologique. » Les *Poemas corporales* de Carlos Francisco Changmarín [Panamá, Ediciones del Ministerio de Educación, Departamento de Bellas Artes y Publicaciones, 1956, 64 p.] ou ceux de José Franco dans *Sollozos anónimos* [Panamá, Departamento de Bellas Artes y Publicaciones del Ministerio de Educación, 1955, 36 p.] reflètent cette tendance.

³ CHANGMARÍN, Carlos Francisco, op. cit. Notons cependant l'importance assez novatrice attribuée à des parties du corps non « nobles » ou tabous (l'estomac, le poumon, le sexe), comme dans le poème « Estómago no llores », p. 16 : « Roja fragua de leche, tú no llores / Aunque te lleve asido a las costilla / tritura la miseria y ... adelante... / para vengar el hambre de la tierra ». (« Rouge forge de lait, ne pleure pas / même si tu es plaquée contre mes côtes / triture la misère et... en avant... / pour venger la faim sur la terre. ») Comme nous le verrons pas la suite, on retrouve cette importance du corps évoqué dans toute sa matérialité, mais de façon beaucoup plus crue, chez Ana María Rodas ou Amanda Castro.

⁴ MIRÓ, Ricardo, *La literatura panameña (origen y proceso)*, op. cit., p. 202. Parmi les auteurs de nouvelles de l'époque on peut citer Ignacio de Jesús Valdés [*Cuentos panameños de la ciudad y del campo*, Panamá, Editorial Gráfico, 1928, 173 p.] ou José Huerta [*Alma campesina; cuadros, leyendas y cuentos panameños*, Colón, Haskins News Service, 1930, 191 p.].

un jeu métafictionnel novateur.¹ Le roman se fait également l'écho de la lutte engagée autour du Canal, comme dans *Luna verde*, de Joaquín Beleño.²

Au cours des années 50 à 70, tandis que le Panama tentait d'obtenir la souveraineté sur le Canal, que la tension montait et explosait entre le Salvador et le Honduras, que l'espoir fleurissait et se fanait au Guatemala, le climat politique nicaraguayen conservait sa touffeur. Bien qu'en 1956, le poète Rigoberto López Pérez assassine Anastasio (« Tacho ») Somoza, un autre Somoza lui succède (Luis, le fils du précédent). Il cède ensuite la place à un membre du clan Somoza en 1963 (René Schik), puis à un autre en 1966 (Lorenzo Guerrero), sans que la politique répressive et corrompue du gouvernement évolue. En 1967, le troisième Somoza de la dynastie – Anastasio Somoza Debayle (« Tachito ») – est élu par la fraude. Il conservera le pouvoir jusqu'à la victoire des sandinistes en 1979.

C'est sous la présidence de Luis Somoza que naît le FSLN, en 1961 :

Celui-ci comprend, à sa création, essentiellement des marxistes – comme Carlos Fonseca Amador, l'un de ses théoriciens qui périra au combat en 1976 – et de jeunes chrétiens radicalisés. Le Front adopte, jusqu'en 1967, une stratégie « foquiste », dans le but de rééditer l'expérience cubaine.³

A l'origine, le FSLN est un groupe clandestin menant des actions de guérilla. Il se constitue peu après la victoire de la révolution cubaine (1959), source d'espoir et d'inspiration pour les mouvements dissidents de l'Isthme. Parallèlement à la création du FLSN, les FAR et le M13 s'organisent au Guatemala, suivis dans les années 70 par le FMLN au Salvador.⁴ A partir des années 70, les conflits se radicalisent au sein de l'Isthme, qui entre dans une période révolutionnaire. La violence de la répression étatique face à la guérilla met le Guatemala, le Nicaragua, le Salvador et le Honduras à feu et à sang. Le Costa Rica, dont la démocratie s'est stabilisé suite à la courte Guerre Civile de 1948, sert alors de refuge aux exilés des pays voisins – dont Gioconda Belli, qui y séjourne d'avril 1976 à la victoire des sandinistes, en juillet 1979.⁵ Quant au Panama, sa lutte contre l'impérialisme des États-Unis se durcit tandis

¹ LEÓN, Olver Gilberto de, *Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas*, Paris, Ophrys, 1981, 698 p., p. 423.

² BELEÑO, Joaquín, *Luna verde*, Panamá, Estrella, 1961 [édition originale 1950], 301 p. L'auteur compose le journal intime de Ramón de Roquebert. Le jeune homme, membre de la Fédération des Etudiants de Panama, meurt en combattant pour la nationalisation de la Zone du Canal. Ce roman recevra non seulement le prix Ricardo Miró mais aussi le prix *15 de septiembre* au Guatemala, l'année de sa publication.

³ VAN EEUVEN, Daniel, « Nicaragua », in ROUQUIE, Alain, *Les forces politiques en Amérique centrale*, op. cit., p. 189.

⁴ PÉREZ BRIGNOLI, Héctor, *Historia General de Centroamérica*, Tomo V, op. cit.

⁵ RUDEL, Christian, *Le Costa Rica*, Paris, Karthala, 2004, 188 p., p. 86 : « Très tôt, le peuple costaricien, attaché à la démocratie et opposé aux dictatures – vieille tradition, on l'a vu – avait accordé sa sympathie aux guérilleros

que s'accroissent les tensions politiques et sociales . Selon l'expression de Gioconda Belli, les six poétesses auxquelles cette étude est consacrée se retrouvent alors derrière « la ligne de feu ».¹

sandinistes en lutte contre le tyran Somoza. Le Costa Rica était ainsi devenu pour ces combattants le refuge que ne pouvait leur offrir ni le Guatemala, ni le Honduras. San José était devenu une étape quasi obligatoire pour les journalistes étrangers qui voulaient prendre contact avec la résistance anti-somoziste. Radio Sandino émettait, clandestinement, à partir du Costa Rica. » ; BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel, op. cit.*

¹ Selon l'expression reprise et consacrée par Gioconda Belli, qui intitule ainsi son deuxième recueil de poèmes : *Línea de fuego* [La Havane, Casa de las Américas, 1978, 89 p.]. Cet ouvrage lui vaut le prestigieux *Premio Casa de las Américas*, qu'elle obtient ex-æquo avec Claribel Alegria [*Sobrevivo*, La Havane, Casa de las Américas, 1978, 62 p.]

1.1.2 Derrière la ligne de feu (1970-1990)

[En América Central] la gravitación de la Revolución Cubana favorece los avances del pretorianismo, no sólo porque instala permanentemente a la Guerra Fría en el horizonte centroamericano, sino porque acrece la tentación que la conquista del poder por las armas supone para los sectores violentamente marginados de la arena política por regímenes duramente represivos: en 1970 tanto en Guatemala como en El Salvador actúan movimientos guerrilleros aparentemente indesarraigables.¹

Des années 60 aux années 90, la guerre froide a de fortes répercussions en Amérique centrale. Alors que Cuba devient un enjeu politique majeur pour les Etats-Unis, les pays de l'Isthme voient en la révolution cubaine un précédent prometteur. Selon Tulio Halperin Dongui, cela contribue à accroître, d'une part, le pouvoir des régimes prétoriens et d'autre part, l'action de la guérilla. De cette montée en puissance de forces antagonistes découle une spirale de violence alimentée par des inégalités sociales et économiques criantes. Hormis au Costa Rica – où une certaine démocratie s'installe durablement après la guerre civile de 1948 – les années 60-70 marquent l'échec des solutions électorales dans l'ensemble de l'Isthme centre-américain. L'espoir que reflétait la littérature des années 40-50 s'assombrit, mais l'idéologie révolutionnaire se renforce, notamment suite à la révolution cubaine (1959). La littérature se fait de plus en plus l'écho de préoccupations politiques. Les poètes cherchent à se rapprocher du vécu : ils adoptent le ton de la conversation, s'inspirent du quotidien, s'intéressent aux plus humbles, utilisent l'ironie et l'irrévérence pour dénoncer l'injustice sociale ou les abus politiques.² Cependant, les auteurs engagés sont victimes de persécutions et de censure:

¹ HALPERÍN DONGHI, Tulio, « 20 años en la historia de América Central (1970-1990) », *Centroamérica, perspectivas de futuro*, Barcelone, Centre estudis internacionals, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, 216 p., p. 15: « [En Amérique centrale] la gravitación de la Revolución Cubana favorece l'avancée du pretorianisme, non seulement parce qu'elle installe la Guerre Froide de façon permanente dans l'horizon centre-américain, mais aussi parce qu'elle accroît la tentation que la conquête du pouvoir par les armes représente pour les secteurs violemment marginalisés de la scène politique par des régimes durement répressifs : en 1970, tant au Guatemala qu'au Salvador, agissent des mouvements de guérilla apparemment impossibles à éliminer. »

² Cette approche se retrouve chez la plupart des poètes des années 60-70, notamment dans le groupe « Nuevo Signo » – qui réunit les poètes Francisco Morales Santos (1940), Luis Alfredo Arango (1935-2001), José Luis Villatoro (1932-1998), Julio Fausto Aguilera (1928), Antonio Brañas (1919-1998), Delia Quiñonez (1946) et Roberto Obregón (1940-70) de 1968 à 1970 – ou chez Otto Raúl González (1921-2007) et bien d'autres au Guatemala ; mais aussi chez le plus célèbre des poètes honduriens, Roberto Sosa (1930), et dans l'œuvre d'autres poètes de sa génération – Antonio José Rivas (1924-1995), Pompeyo del Valle (1929), Nelson Merren (1931) et Oscar Acosta (1933). Au Nicaragua, le groupe « *Frente Ventana* » – composé au début des années 60 par Fernando Gordillo (1940-67), Sergio Ramírez (1942), Octavio Robleto (1935-2009), Beltrán Morales (1945-1986) et Michele Najlis (1946) – se rapproche de l'extériorisme d'Ernesto Cardenal, de sa « poésie de la réalité », selon l'expression de Sergio Ramírez (RINCÓN, Carlos, « Entrevista a Sergio Ramírez en San José,

Cette « nouvelle poésie révolutionnaire » se retrouvera bientôt dans une situation de marginalité et ne pourra se manifester qu'à l'intérieur d'espaces réduits. L'appareil de contrôle de l'Etat se chargera de fermer les voies d'expressions possibles par les méthodes bien connues de la censure, la surveillance des moyens de communication, l'élimination violente des intellectuels.¹

En effet, de nombreux écrivains centre-américains engagés sont assassinés au cours des années 1960-80, comme Leonel Rugama (1949-1970) au Nicaragua, Alaíde Foppa (1914-80) Otto René Castillo (1934-67) et Roberto Obregón (1940-70) au Guatemala, Roque Dalton (1935-1975) et Lil Milagros (1945-1979) au Salvador, qui meurent d'avoir lutté pour un monde meilleur, pour leurs idéaux de justice sociale, paix et démocratie.² Les arrestations arbitraires sont alors monnaie courante. De fait, Ana María Rodas raconte qu'elle a été arrêtée et emprisonnée trois fois au cours des années 60-70 :

Durante la guerra fui a la cárcel tres veces. La primera vez fue una confusión. La segunda vez fui con mi marido, que era pintor y hacía cuadros que decían « gobierno asesino ». La tercera vez fue en 1971. Estábamos en el apartamento de Danny Schafer (crítico de arte), con dos norteamericanos y un hondureño, cuando llegó la judicial y nos desaparecieron. Fuimos a dar al Cuarto Cuerpo de la Policía. Me reservo los detalles del asunto.³

Dans ces années, la pression politique est extrême au Guatemala, mais elle est également vive au Salvador, où les élections présidentielles de 1972 sont entachées de fraude. Le candidat choisi par la population – le démocrate chrétien José Napoleón Duarte – est contraint à l'exil par les militaires. Pour mettre fin à toute tentative de révolte, l'état de siège

Costa Rica, junio de 1977 », *Revista de la cultura de Occidente*, n° 193, tome XXXII/1, novembre 1977, pp. 1-25, voir pp. 11-12.). Au Salvador, des poètes de la « Génération engagée » comme Claribel Alegría (1924), Roque Dalton (1935-75), Álvaro Menen Desleal (1931-2000), Roberto Armijo (1937-1997) ou José Roberto Cea (1939) reflètent également cette tendance, tout comme Ramón Oviero (1938-2008), Benjamín Ramón (1939), Bertalicia Peralta (1940) ou Dimas Lidio Pitty (1941), au Panama.

¹ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, op. cit., p. 165.

² Si Roque Dalton n'a pas été assassiné par les forces de la répression mais par un membre de sa propre organisation, il est malgré tout mort pour ses idées et en raison de son engagement.

³ MONTENEGRO, Gustavo, GEMMA, Gil, « Ana María Rodas: Soy virgen, en telenovelas. », *Semanario de Prensa Libre*, n° 91, 2 avril 2006, URL: <http://servicios.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/revistad/2006/abril06/020406/dfrente.shtml> (consulté le 10.08.08). « Pendant la guerre je suis allée trois fois en prison. La première fois, c'était une erreur. La deuxième, c'était avec mon mari, qui était peintre et qui faisait des tableaux qui disaient « gouvernement assassin ». La troisième fois ce fut en 1971. Nous étions dans l'appartement de Danny Schafer (critique d'art), avec deux Nord-américains et un Hondurien, quand la police judiciaire est arrivée et nous a fait disparaître. On s'est retrouvés au Quatrième Corps de la Police. Je préfère garder pour moi les détails de l'affaire. » La poétesse et ses amis ont finalement été libérés grâce à la pression de l'ambassade de France – où elle travaillait à l'époque – et de l'ambassade des Etats-Unis. Elle a longtemps gardé le silence sur cet épisode de sa vie, comme elle en témoigne dans l'entretien : « Eso último nunca lo había contado... / (A punto de llorar:) Jamás. Esto es del año 71 y es la primera vez que me atrevo a hablar de eso. » (« Ce que je viens de dire, je ne l'avais jamais raconté... / (Au bord des larmes:) Jamais. Ça date de l'année 71 et c'est la première fois que j'ose en parler. »)

est décrété: « Durante el mes y medio que estuvo en vigencia el estado de sitio, las fuerzas represivas multiplicaron allanamientos, secuestros y asesinatos. »¹ En réponse à cette violence de l'Etat et à l'inefficacité de l'opposition politique légale, des groupes politiques clandestins ainsi que la guérilla s'organisent. Les Forces Populaires de Libération (*Fuerzas Populares de Liberación, FPL*) sont créées en 1970 et l'Armée Révolutionnaire du Peuple (*Ejército Revolucionario del Pueblo, ERP*) en 1971. Par ailleurs, l'Eglise – sous l'influence de la Théologie de la Libération – joue un rôle primordial dans les campagnes, où des prêtres invitent les paysans à se révolter contre un ordre social injuste.² Vers le milieu des années 70, la situation sociale et politique du Salvador est explosive. Le parti au pouvoir, le Parti de Coalition Nationale (*Partido de Coalición Nacional, PCN*) ne parvient à faire face ni à la crise économique que traverse le pays, ni à la montée de la violence. Lors des élections présidentielles de 1977, le Général Romero (du PCN) n'obtient le pouvoir que grâce à une fraude électorale massive.³ Il exerce dès lors une politique répressive féroce à l'encontre de toute tentative d'opposition ; or ces tentatives sont nombreuses.

C'est à cette époque que Claribel Alegría publie *Sobrevivo* (1978), recueil de poèmes qui lui vaudra le prix « Casa de las Américas », ex-æquo avec *Línea de Fuego* (1978), de Gioconda Belli.⁴ A travers ces ouvrages, les deux poétesses font état de la situation de leurs pays respectifs, comme dans le poème « Flores del volcán » de Claribel Alegría :

¿Quién dijo que era verde mi país?
es más rojo
es más gris
es más violento:
el Izalco que ruge
exigiendo más vidas
los eternos chacmol
que recogen la sangre
y los que beben sangre
del chacmol

¹ GORDON RAPOPORT, Sara, *op. cit.*, p. 137: « Pendant le mois et demi qu'a duré l'état de siège, les forces de répression ont multiplié les violations de domiciles, prises d'otages et assassinats. »

² MONTOBBIO, Manuel, *La metamorfosis de pulgarcito, transición política y proceso de paz en El Salvador*, Barcelona, Icaria, et Ciudad de Guatemala, FLACSO, 1999, 383 p., p. 43: « a partir de las conclusiones de la Conferencia Episcopal de Medellín bajo la influencia de la teología de la liberación, [la Iglesia llevará] una intensa labor de concienciación y organización de las masas populares, especialmente en el campo » (« à partir des conclusions de la Conférence Episcopale de Medellín sous l'influence de la théologie de la libération, [l'Eglise entreprendra] un intense travail pour la prise de conscience et l'organisation des masses populaires, particulièrement dans les campagnes »).

³ *Idem*, p. 69: « Au bourrage des urnes traditionnel s'ajoutent de nouvelles techniques: les villages malpensants ne votent pas, ou bien les corps de sécurité sélectionnent les électeurs et écartent les scrutateurs d'oppositions. »

⁴ BELLI, Gioconda, *Línea de fuego*, *op. cit.* et ALEGRÍA, Claribel, *Sobrevivo*, La Habana, Casa de las Américas, 1978, 62 p.

y los huérfanos grises
y el volcán babeando
todo esa lava incandescente
y el guerrillero muerto
y los miles de rostros traicionados
y los niños que miran
para contar la historia.¹

Ce poème traduit la violence à travers des tons rouges et sombres : rouge de la lave qui détruit tout sur son passage (« lava incandescente »), rouge-sang, gris d'ombre qui recouvre les orphelins (« los huérfanos grises »). La poétesse mêle mythologie toltèque et histoire contemporaine. Les Chac Mool (ou « chacmol »), qui trônent aujourd'hui encore en haut de pyramides méso-américaines, proviennent de l'époque des Toltèques.² Ils symbolisent le sang versé en offrande divine, le sacrifice. Le volcan Izalco n'était pas vénéré par les anciennes civilisations de l'Isthme, c'est la voix lyrique qui l'assimile à un dieu assoiffé de sang, mêlant les croyances anciennes à la réalité actuelle. L'histoire contemporaine transparait à travers le « guérillero mort », comme sacrifié à son tour à la cruauté des « éternels Chac Mool ». Les responsables de sa mort sont désignés par cette métaphore, qui évoque sans les nommer les auteurs du crime, probablement les militaires. Depuis l'exil, Claribel Alegría dénonce, dans ce poème et dans l'ensemble du recueil, les forces de la répression qui font rage dans son pays.

La violence que connaît le Salvador dans les années 70-80 n'épargne pas les pays voisins, loin s'en faut. Au Guatemala, la terreur s'installe dès les années 60. Marco Antonio Flores – écrivain et historien ayant appuyé la guérilla – en témoigne : « La guerra tuvo una primera etapa en los años 62-70 y una segunda etapa a partir del 73. Durante la primera etapa la represión fue muy dura, hubo matanzas terribles entre 1967 y 1970. »³ En effet, la première étape de guérilla « foquiste » réunit quelques 300 militants contre une armée de milliers de

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Flores del volcán », *Sobrevivo, in Una vida en poemas*, Managua, Hispamer, 2003, 423 p., pp. 195-196: « Qui a dit que mon pays était vert ? / il est plus rouge / il est plus gris / il est plus violent : / l'Izalco qui rugit / exigeant plus de vies / les éternels chac mool / qui recueillent le sang / et ceux qui boivent le sang / du chac mool / et les orphelins gris / et le volcan qui bave / toute cette lave incandescente / et le guérillero mort / et les mille visages trahis / et les enfants qui regardent / pour raconter l'histoire. »

² Les statues de Chac Mool appartiennent originellement à la culture Toltèque (900-1180 ap. J.C.), et ont été récupérées par les Aztèques. Souvent situées en haut des pyramides mésoaméricaines, elles représentent un personnage allongé sur le dos, jambes repliées et buste relevé. La statue tient sur le ventre un récipient destiné à recevoir le cœur des sacrifiés. (Voir, entre autres, BAUDEZ, Claude-François, *Une histoire de la religion des Mayas*, Albin Michel, Paris, 2002, 472 p.)

³ Cette citation est extraite d'un entretien avec Marco Antonio Flores, que nous n'avons pas inclus en annexe car nous ne sommes pas parvenus à obtenir une réponse confirmant son accord quant à la publication de ses propos : « La guerre s'est composée d'une première étape entre les années 62-70 et d'une seconde à partir de 1973. Au cours de la première étape la répression a été très dure, il y a eu des massacres terribles entre 1967 et 1970. »

soldats et des groupes paramilitaires d'une grande cruauté.¹ Vers 1970, cette première organisation est décimée, mais la guérilla se reforme dès 1973.

Un mouvement similaire se produit au Nicaragua : le FSLN adopte à ses débuts une stratégie « foquiste » (de 1961 à 1970) sans parvenir à remettre en cause le pouvoir de Somoza, puis doit se replier face à la violence de la répression. La contestation reprend de l'ampleur à partir de 1974.² Dès sa création, le FSLN se compose d'intellectuels, d'étudiants et d'ouvriers ; la plupart de ses membres sont issus des classes moyennes et populaires. A priori, rien ne prédisposait une jeune femme de la haute bourgeoisie comme Gioconda Belli à embrasser la cause de la guérilla. Elle semble tout d'abord parfaitement rangée : en 1967, elle épouse un jeune homme timide et conformiste appartenant à son milieu social.³ Pourtant, trois ans plus tard, Camilo Ortega lui propose de rejoindre le FSLN et elle accepte, tournant ainsi le dos à son monde de privilèges. La même année (1970), le poète Pablo Antonio Cuadra (1912-2002) publie les premiers poèmes de Gioconda Belli dans le supplément littéraire de *La Hora*, provoquant des réactions scandalisées de la part de sa famille et de la bourgeoisie nicaraguayenne. La poétesse en témoigne dans son autobiographie :

Que una mujer celebrara su sexo no era común en 1970. Mi lenguaje subvertía el orden de las cosas. De objeto la mujer pasaba a sujeto. En los poemas yo nombraba mi sexualidad, me apropiaba de ella, la ejercía con gozo y pleno derecho. [...] Mi esposo me anunció que no quería que volviera a publicar ningún poema si antes no lo leía y censuraba. Nunca se lo permitiría, le dije. Prefería no volver a publicar jamás. Afortunadamente, los monstruos sagrados de la literatura nicaragüense salieron en mi defensa. Los grandes poetas, José Coronel [Urtecho], Pablo Antonio Cuadra, Carlos Martínez Rivas, me aplaudieron. [...] La reacción de lo más conservador de la sociedad me hizo percatarme de que, sin proponérmelo, había encontrado otra vía para la subversión⁴

¹ VAYSSIERE, Pierre, « Espoirs et échecs des guérillas en Amérique centrale et dans le pourtour caraïbe. (1960-1990) », *op. cit.*

² LOZANO, Lucrecia, *De Sandino al triunfo de la revolución*, México, Siglo XXI, 1985, 343 p., pp. 56-68.

³ BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel, Memorias de amor y guerra*, *op. cit.*

⁴ *Idem*, p. 68 : « Qu'une femme fasse l'éloge de son sexe n'était pas chose commune en 1970. Mon langage subvertissait l'ordre des choses. La femme objet devenait sujet. Dans les poèmes, je nommais ma sexualité, je me l'appropriais, je l'exerçais avec jouissance et de plein droit. [...] Mon mari m'annonça qu'il ne voulait pas que je publie à nouveau un quelconque poème sans qu'il l'ait lu et censuré auparavant. Je lui dis que jamais je ne le lui permettrai. Je préférerais ne plus jamais publier. Heureusement, les monstres sacrés de la littérature nicaraguayenne ont pris ma défense. Les grands poètes, José Coronel [Urtecho], Pablo Antonio Cuadra, Carlos Martínez Rivas, m'ont applaudie. [...] La réaction de la partie la plus conservatrice de la société m'a fait me rendre compte que, sans l'avoir voulu, j'avais trouvé un autre mode de subversion. »

En effet, les premiers poèmes de Gioconda Belli – « Y Dios me hizo mujer », « Soy llena de gozo », « Estoy deseando » – brisent le tabou de la sexualité et du désir féminin.¹ Ils révèlent le talent d'une jeune femme énergique et idéaliste, qui s'implique de façon croissante dans la lutte sandiniste. En 1974, Gioconda Belli part pour l'Europe afin d'échapper à la répression. Après un bref retour au Nicaragua en 1975, elle doit repartir en exil au Mexique, puis au Costa Rica, d'où elle continue à œuvrer pour le FSLN.²

Si les premiers poèmes de Gioconda Belli font scandale, le ton en est moins cru que celui d'Ana María Rodas dans ses *Poemas de la izquierda erótica*, publiés en 1973. Le Guatemala est alors plongé dans une guerre civile qui ne dit pas son nom, mais qui fait chaque jour des dizaines de victimes. A cette époque, Ana María Rodas a pour compagnon le peintre Arnoldo Ramírez Amaya ; elle évolue dans le milieu artistique et contestataire de Ciudad de Guatemala. De 1970 à 1973, elle travaille à l'Ambassade de France, tandis qu'elle compose son premier recueil de poèmes.³ Les mots crus qu'elle utilise font frémir la bourgeoisie bien-pensante du pays et l'œuvre est aussitôt qualifiée de « pornographique ».⁴ Il est vrai que le titre du recueil transgresse à lui seul deux tabous : le fait d'être de gauche et l'érotisme, et que les poèmes s'affranchissent clairement de la tradition lyrique guatémaltèque et même latino-américaine. En effet, si ces poèmes font allusion à la terreur qui règne au Guatemala, ils développent surtout le thème de la sexualité et des relations homme-femme depuis un angle de vue nouveau, dépourvu de toute mièvrerie. Les critiques s'accordent à voir une pionnière en Ana María Rodas. Son premier recueil engendre non seulement une nouvelle tendance poétique, mais il change aussi la vision de la femme, comme le souligne Aída Toledo :

A partir de que Ana María Rodas publica *Poemas de la izquierda erótica* en 1973, se establece un nuevo discurso, una nueva manera de hablar sobre la problemática de la mujer, sobre sus intereses y necesidades en el área centroamericana. Releyendo trabajos de poetisas centroamericanas, cuyas publicaciones son anteriores a la fecha del

¹ BELLI, Gioconda, *Sobre la grama*, in *El ojo de la mujer*, Anamá Ediciones Centroamericanas, Managua, 1997, 334 p., pp. 9-74. L'édition originale de *Sobre la grama* est très difficile à trouver en raison de ses conditions de publication particulières. Gioconda Belli travaillait alors pour une agence de publicité, et elle raconte dans *El país bajo mi piel*, *op. cit.*, p. 102 : « A falta de editoriales en Nicaragua, uno de mis clientes publicitarios, Jaime Morales Carazo, patrón de las artes, ofreció financiar la publicación a cambio de que le entregara la mayor parte de la edición para enviarla como regalo de navidad de su institución. » (« Etant donné l'absence de maison d'édition au Nicaragua, l'un de mes clients publicitaires, Jaime Morales Carazo, mécène, me proposa de financer la publication à condition que je lui remette la majeure partie de l'édition pour l'envoyer comme cadeau de Noël de son institution. »)

² BELLI, Gioconda, *Memorias de amor y de guerra*, *op. cit.*

³ MONTENEGRO, Gustavo, GEMMA, Gil, « Ana María Rodas: Soy virgen, en telenovelas. », *op. cit.*

⁴ LIANO, Dante, « La poesía de Ana María Rodas », TOLEDO, Aída, *Desde la zona abierta*, *op. cit.*, p. 59: Dante Liano se souvient que « les accusations d'obscénité et de pornographie furent pléthoriques », (« las acusaciones de obscenidad y pornografía abundaron »).

primer poemario de Rodas, no encontramos el acusado lenguaje directo, ya despojado del tradicional lenguaje literario que acostumbra la poesía de mujer en ésta área geográfica.¹

Ainsi, à partir des années 70, la poésie de femme se fait incisive et irrévérente en Amérique centrale. Le ton change. L'heure n'est plus à la douceur et à la bienséance mais au franc-parler. Les poétesses se défont peu à peu des tabous pour traduire le quotidien dans toutes ses dimensions : le travail, les tâches ménagères, le rapport à l'autre, le désir, le sexe. En 1972, la poétesse iconoclaste Clementina Suárez affirme : « La poesía tiene que ser un combate vital, hay que exponer los hechos de tal manera, como si expusiéramos un mensaje evidente y auténtico, donde las palabras tienen que evadirse de nuestra propia vida. »² Ainsi, la lutte sociale mais aussi le vécu prennent une place primordiale dans l'œuvre des poétesses centre-américaines. Leurs voix se multiplient et viennent modifier l'image de la femme dans les années 60-70.³

Si la littérature centre-américaine des années 70 montre une grande liberté de ton, la réalité politique de l'époque n'en est pas moins liberticide. La répression est terrible dans le Guatemala des années 65 à 85, contre les personnes liées à la guérilla et contre les indigènes, dont les terres sont objet de convoitise. En effet, dans les années 70, l'Etat utilise le conflit avec la guérilla comme prétexte pour déposséder de leurs terrains communautaires les habitants des hautes terres.⁴ Plus de la moitié des guatémaltèques sont d'origine indigène,

¹ TOLEDO, Aída, *Idem*, p. 7: « A partir du moment où Ana María Rodas publie *Poemas de la izquierda erótica* en 1973, un nouveau discours, une nouvelle façon d'aborder la problématique de la femme, de ses intérêts et de ses besoins dans l'aire centre-américaine s'établissent. En relisant le travail de poétesses centre-américaines dont les publications sont antérieures à la date du premier recueil de Rodas, nous ne retrouvons pas cette langue directe et aiguisée, débarrassée du langage littéraire traditionnel qui caractérise souvent la poésie de femme de cette aire géographique. » Avant Ana María Rodas, la voix lyrique de Josefa García Granados avait déjà fait scandale au XIX^e siècle avec la publication du poème el « Sermón para José María Castilla », en collaboration avec José Batres Montúfar. Cependant, si ce poème brise des tabous sexuels et religieux, la forme et le langage poétique utilisés restent assez conformes à la tradition.

² GOLD, Janet, *op. cit.*, p. 182. Clementina Suárez s'exprime en ces mots au cours d'une réunion au Pen-Club de Tegucigalpa : « La poésie doit être un combat vital, il faut exposer les faits de cette façon, comme si nous exposions un message évident et authentique, où les mots doivent s'évader de notre propre vie. »

³ Plusieurs poétesses engagées se font connaître au Nicaragua dans ces années-là: Michele Najlis (1945), Vidaluz Meneses (1945), Gioconda Belli (1948), Daisy Zamora (1950), Rosario Murillo (1951) ou Yolanda Blanco (1954). Au Guatemala, Alaïde Foppa (1914-80), Luz Méndez de la Vega (1919), Margarita Carrera (1929), Isabel de los Ángeles Ruanos (1945) ou Delia Quiñonez (1946) participent au côté d'Ana María Rodas (1937) au renouvellement poétique des années 70. Il en va de même pour les salvadoriennes Matilde Elena López (1919), Liliam Jiménez (1923-2007), Claribel Alegría (1924) et Mercedes Durand (1933-99). La figure de Clementina Suárez (1902-1991) se détache au Honduras, ainsi que celles de Juana Pavón (1945), Sara Salazar Meléndez (1946) ou Amanda Castro (1962). Au Panama, Bertalicia Peralta (1939), Luz Lescure (1951) et Consuelo Tomás (1957) participent également à la création d'un nouveau discours poétique.

⁴ HALPERÍN DONGUI, Tulio, *op. cit.*, p. 18.

mais les populations autochtones, distribuées en 22 ethnies, sont les plus défavorisées sur le plan social et économique et, loin d'être considérées comme une richesse, leurs cultures sont souvent perçues comme un frein au développement du pays. De nombreuses communautés autochtones se sont organisées pour entrer dans la lutte armée, aussi ont-elles payé un lourd tribut à la guerre civile guatémaltèque.¹ Ainsi, entre tant d'autres, le massacre de Panzós – Alta Verapaz, 1978 – marque les mémoires. Des Kekchis étaient réunis en une manifestation pacifique pour la restitution de leurs terres lorsque l'armée a ouvert le feu, tuant plusieurs dizaines d'entre eux. Luz Méndez de la Vega a consacré un poème aux victimes de Panzós :

Panzós en las indignadas protestas
de discursos y proclamas
y en las explicaciones
de los informes oficiales.

Pero... ¿Panzós?
[...]
el de las lágrimas
de mujeres y huérfanos en desamparo,
Panzós, el Panzós de la masacre
después de todo aquello,
¡Nada!... ¡Nada !... ¡Nada !²

Luz Méndez de la Vega souligne, au-delà de son écho médiatique, l'horreur bien réelle du massacre de Panzós, une horreur qui perdurera même lorsque les échos se seront tus pour laisser place au silence (« ¡Nada !... »). Ces vers redonnent au drame sa dimension humaine à travers les larmes de ceux qui l'ont vécu. De fait, peu après la tuerie de Panzós, de 1978 à 1982, le Général Romero Lucas García prend le pouvoir et instaure un des gouvernements « les plus sanglants de l'histoire du pays ».³ Dans les hautes terres comme dans les villes, les enlèvements, tortures et assassinats se multiplient, pour aboutir à plus de 40 000 disparus entre 1970 et 1988.⁴ C'est au cours de ces années sombres que Luz Méndez de la Vega publie

¹ Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI), *Guatemala nunca más*, Ciudad de Guatemala, Oficina de Derechos Humanos de Arzobispado de Guatemala (ODHAG), 1998, 4 vol. [publié en 2000 en « version popularisée », 304 p.]

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Toque de queda – poesía bajo el terror (1969-1999)*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 1999, 74 p., pp. 51-52: « Panzós dans les protestations indignées / des discours et des proclamations / et dans les explications / des rapports officiels. Mais... Panzós ? [...] celui des larmes / de femmes et d'orphelins désemparés, / Panzós, le Panzós du massacre / après tout cela, / Rien!... Rien !... Rien !... ». Ce poème est également paru le 09 juin 1979 dans le supplément culturel du quotidien *La Hora*.

³ Centro de Estudios de Guatemala, *Guatemala: entre el dolor y la esperanza*, op. cit., p. 44.

⁴ *Ibidem*.

Eva sin Dios (1979) et Ana María Rodas *El fin de los mitos y los sueños* (1984).¹ Luz Méndez crie l'absence du dieu des chrétiens et se tourne vers Eros ; Ana María Rodas démythifie l'image de la femme, de la mère, de l'homme, de l'amour, et rompt avec la bienséance. Il semble que l'horreur vécue au quotidien incite ces deux poétesses à subvertir les croyances et valeurs de leur époque. Elles remettent donc en questions les mythes, au sens de « représentation traditionnelle, idéalisée et parfois fausse [...] à laquelle des individus isolés ou des groupes conforment leur manière de penser, leur comportement ». ² C'est d'ailleurs en ce sens que Luz Méndez publie, en 1984, une anthologie intitulée *Poetisas desmitificadoras guatemaltecas*.³ Cela dit, Luz Méndez de la Vega et Ana María Rodas utilisent également le mythe au sens premier du terme, en reprenant la figure d'Eros pour la première ou celle d'Ixquic pour la seconde.⁴ Pour toutes deux, la poésie est un moyen de transcender la réalité, de survivre, tandis que les successeurs de Lucas García, le Général Efraín Ríos Montt (1982-83) puis le Général Oscar Humberto Mejía Victores (1983-86) poursuivent la politique répressive des années antérieures :

Entre 1982 y 1984 el alto mando militar desarrolló fuertes campañas antiguerrilleras, caracterizadas por grandes masacres y operaciones de « tierra arrasada » contra la población civil. Se pretendía « quitar el agua al pez »; es decir, restarle base social al movimiento revolucionario.⁵

Malgré tout, Mejía Victores tente de rompre l'isolement diplomatique du Guatemala et d'instaurer une certaine ouverture démocratique. En 1985, le pays se dote d'une nouvelle Constitution et les urnes donnent le pouvoir présidentiel au civil Vinicio Cerezo. Ce dernier ne parvient pas à mettre fin à la violence, mais il engage en 1987 le processus de paix qui

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Eva sin Dios*, Ciudad de Guatemala, Editorial Marroquín, 1979, 127 p.; RODAS, Ana María, *El fin de los sueños y los mitos*, Ciudad de Guatemala, Rin 78, 1984, 100 p. Par ailleurs, Luz Méndez publie également *Triptico*, Ciudad de Guatemala, Editorial Marroquín, 1980, 158 p. et *De las palabras y las sombras*, Ciudad de Guatemala, Talleres Gráficos de Serviprensa Centroamericana, 1984, 92 p., qu'elle présente sous un pseudonyme masculin au concours du Certamen Permanente Centroamericano, *15 de septiembre*, en 1983. Elle y remporte le premier prix.

² « Mythe », *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/mythe>, (consulté le 18.08.08). Voir sous-chapitre 1.3.2.

³ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Poetisas desmitificadoras guatemaltecas*, Ciudad de Guatemala, Tipografía Nacional, 1984, 195 p. L'ouvrage rassemble des poèmes de Romelia Alarcón de Folgar, Alaïde Foppa, Margarita Carrera, Marta Mena, Atala Valenzuela, Isabel de los Angeles Ruano, Rosa América, Delia Quiñónez, Ana María Rodas, Luz Méndez de la Vega et Carmen Matute.

⁴ Dans le *Popol Vuh*, Ixquic est la mère des jumeaux héroïques Hunahpú et Ixbalanqué.

⁵ CENTRO DE ESTUDIOS DE GUATEMALA, *op. cit.*, p. 45. « Entre 1982 et 1984 le haut commandement militaire développa de fortes campagnes anti-guérilla à travers des massacres de grande ampleur et des opérations de « terre brûlée » contre la population civile. L'intention était de « priver le poisson d'eau »; c'est-à-dire d'enlever au mouvement révolutionnaire sa base sociale. »

aboutira près de dix ans plus tard.¹ En effet, Vinicio Cerezo est l'un des signataires des accords de paix « Esquipulas II » (1987) concernant le Guatemala, mais aussi le Salvador, le Honduras et le Nicaragua. Si les Accords d'« Esquipulas II » ne permettent pas un retour au calme immédiat, ils constituent une étape fondamentale dans la pacification de l'Isthme. Cela dit, la paix et la démocratie restent parfois fragiles, comme en témoigne le récent coup d'Etat au Honduras (2009).

Situé à la croisée du Guatemala, du Salvador et du Nicaragua, le Honduras a entretenu des relations complexes et souvent conflictuelles avec ses voisins. En 1945, le Honduras sert de base à l'armée qui renverse le président Árbenz Guzmán, mettant fin au « printemps démocratique » du Guatemala. En 1969, la « guerre des 100 jours » ou « guerre du football » oppose le Honduras et le Salvador en une lutte fratricide. Enfin, après la victoire sandiniste, les *contras* – créés avec le soutien des Etats-Unis pour renverser ce régime à tendance socialiste – s'installent également au Honduras. Si le pays ne souffre pas de conflits intérieurs d'une telle ampleur que ceux qui ont secoué les pays frontaliers dans les années 70-80, il est malgré tout traversé par la violence qui parcourt l'Isthme centre-américain.²

Après la « guerre des 100 jours », le président López Arellano est remplacé par un civil qu'il renverse dès l'année suivante, en 1973. Arellano illustre son retour par l'annonce d'une réforme agraire ambitieuse. Cependant, sa mise en œuvre ne sera que partielle et ne parviendra pas à toucher aux terrains des grands propriétaires, ni aux intérêts d'entreprises étrangères influentes telles que la UFCo.³ Le 18 septembre 1974, le cyclone Fifi ravage le pays. Le quotidien *La Prensa* fait état d'un bilan de « cinco mil muertos, 108 mil damnificados y un costo material estimado preliminarmente en 1800 millones de dólares. »⁴ L'Isthme centre-américain est coutumier des catastrophes naturelles : deux ans auparavant, en

¹ LE BOT, Yvon, *op. cit.*, p. 31.

² De même, si le Costa Rica accueille tout d'abord les opposants au régime de Somoza, il se voit confronté dès 1978 à un afflux de partisans du dictateur. Cependant, le pays finira par résister aux pressions des Etats-Unis, qui souhaitent en faire une autre base de la « Contra ». Voir RUDEL, Christian, *Le Costa Rica, op. cit.*, pp. 86-87: « dès 1978, alors que la guérilla porte des coups sévères à la dictature et que s'enflent les manifestations populaires, les Nicaraguayens trop liés au somozisme abandonnent le pays. Environ 25 000 d'entre eux se retrouvent au Costa Rica. D'autres réfugiés sont déjà là, ou vont bientôt arriver, en provenance du Guatemala et du Salvador, mais aussi du Chili, de l'Argentine et de l'Uruguay. » Les Etats-Unis commencent à entraîner un groupe paramilitaire au Costa Rica, mais le président Luis Alberto Monge Álvarez refuse finalement l'installation de troupes nord-américaines et proclame le 15 septembre 1983 la neutralité « permanente, active et non armée » du pays.

³ PÉREZ BRIGNOLI, Héctor, *A Brief History of Central América, op. cit.*, p. 146.

⁴ BARAHONA, Marvin, *Honduras en al siglo XX, una síntesis histórica*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 2005, 376 p., l'auteur s'appuie sur un article du quotidien *La Prensa*, San Pedro Sula, 21 septembre 1974, n° 6907. « Cinq mille morts, 108 mille blessés et un coût matériel estimé par avance à 1800 millions de dollars. »

1972, la terre avait tremblé au Nicaragua et elle tremblerait à nouveau en 1976, au Guatemala. Claribel Alegría évoque ces désastres dans le poème « Flores del volcán » :

Centroamérica tiembla
se derrumbó Managua
se hundió la tierra en Guatemala
el huracán Fifi
arrasó con Honduras
dicen que los yanquis lo desviaron
que iba hacia Florida¹

La poétesse se fait l'écho de la voix du peuple qui attribue aux nord-américains le pouvoir de dévier un cyclone. Cette marque d'oralité donne un exemple des mythes populaires qui peuvent se créer à toute occasion, surtout face à un phénomène naturel dont la force défie a priori l'entendement humain et fait appel à des explications surnaturelles. L'attribution du désastre aux États-Unis – résultat du jeu de l'oralité – est révélatrice de la défiance des peuples centre-américains à l'égard de cette nation, qui est si souvent intervenue dans leur Histoire et pas toujours à bon escient.

Après le passage de l'ouragan Fifi, les difficultés financières du Honduras s'aggravent. De plus, en 1975, le président López Arrellano est démis de ses fonctions suite à un scandale financier.² Il est remplacé par le Colonel Juan Alberto Melgar Castro, sensé achever le processus de réforme agraire entrepris par son prédécesseur. Mais la réforme stagne et les paysans mécontents s'unissent pour protester, organisant notamment une marche de la faim vers Tegucigalpa. Six de ces manifestants sont assassinés.³ Peu après, en juin 1975, deux prêtres et une dizaine de paysans sont abattus chez le grand propriétaire foncier Manuel Zelaya, à *Los Horcones*. Les corps sont jetés dans un puits et dynamités.⁴ La barbarie de cet acte traduit le climat de tension sociale et politique des années 70 au Honduras. Or, cette tension empire à partir de 1979, suite à la victoire du FSLN au Nicaragua :

Avec l'arrivée des sandinistes au pouvoir à Managua, l'oasis de paix hondurienne va se transformer en base d'opération des États-Unis contre le Nicaragua, certains diront même en « porte-avion insubmersible » de la stratégie américaine. L'armée nationale se renforce, tandis que la présence militaire américaine s'accroît. [...] quelques 15 000

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Flores del volcán », *Sobrevivo, in Una vida en poemas, op. cit.*, pp. 195-196: « L'Amérique centrale tremble / Managua s'est écroulée / la terre a sombré au Guatemala / l'ouragan Fifi / a dévasté le Honduras / on dit que les yankees l'ont dévié / qu'il allait vers la Floride ».

² Arellano était très fortement suspecté de toucher des pots-de-vin conséquents de la part de la UFCO en échange de quoi cette entreprise aurait été affranchie de payer le nouvel impôt sur l'exportation de bananes. ANS, André Marcel, *op. cit.*, p. 260.

³ *Idem*, p. 262.

⁴ BARAHONA, Marvin, *op. cit.*, p. 214.

combattants anti-sandinistes financés par les Etats-Unis sont établis au Honduras où certaines zones échappent désormais à la souveraineté nationale.¹

L'expression « oasis de paix » est sans doute excessive au regard de la situation décrite antérieurement. Cependant, il est vrai que la prise de pouvoir sandiniste marque un tournant dans l'histoire du Honduras. De fait, la nouvelle de la révolution nicaraguayenne fait vite le tour du monde et aura des répercussions importantes en Amérique centrale.

L'épopée sandiniste commence en 1962 avec la création du FSLN, mais ce mouvement ne devient une menace réelle pour Somoza qu'à partir de 1974. A cette époque, le mécontentement gronde dans la population civile. Déjà, lors du tremblement de terre qui détruit Managua en 1972, la famille Somoza détourne une grande partie de l'aide internationale, alimentant ainsi le ressentiment populaire, comme en témoigne Gioconda Belli :

En Granada se veían las señales del desfalco de la ayuda humanitaria en estancos y almacenes que vendían linternas, estufas portátiles y otros artículos donados. Los allegados del régimen hacían alarde de nuevos recursos y hasta regalaban tiendas de campaña a sus amistades. Las críticas y denuncias fueron silenciadas. [...] El terremoto abonó generosamente las semillas de la rebelión.²

Au milieu des années 70, la richesse d'Anastasio Somoza Debayle – acquise sur fond de corruption et manœuvres financières douteuses – est incalculable.³ Le quotidien *La Prensa*, dirigé par Pedro Joaquín Chamorro, dénonce régulièrement les abus du régime. Dans le supplément littéraire de ce journal, Pablo Antonio Cuadra publie des poètes engagés contre Somoza. Ceux-ci s'expriment également à travers la revue *Taller*, créée par Michele Najlis et Alejandro Bravo.⁴ Par ailleurs, la poésie parvient au peuple à travers la chanson, grâce à l'initiative du groupe *Gradas*, qui réunit des poètes comme Rosario Murillo ou Guillermo Menocal et l'auteur compositeur Carlos Mejía Godoy.⁵ Celui-ci interprète notamment des poèmes d'Ernesto Cardenal (1925), figure clef des Lettres nicaraguayennes et de la Révolution Sandiniste. Cardenal rejoint l'opposition à Somoza dès 1950, mais, après l'échec

¹ ROUQUIÉ, Alain, *op. cit.*, p. 180-181.

² BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel*, *op. cit.*, p. 80: « A Grenade, on voyait les preuves du détournement de l'aide humanitaire sur les étals et dans les boutiques qui vendaient des lampes, des réchauds et d'autres articles donnés. Les proches du régime montraient fièrement leurs nouvelles richesses et offraient même des tentes à leurs amis. Les critiques et les dénonciations furent passées sous silence. [...] Le tremblement de terre offrit un terreau fertile aux graines de la rébellion. »

³ Pierre Vayssière avance les chiffres de 400 ou 500 millions de dollars et estime qu'« on n'en finissait pas d'établir l'inventaire de ses richesses ». VAYSSIERE Pierre, *op. cit.*, p. 8.

⁴ BEVERLEY, John, ZIMMERMAN, Marc, *op. cit.*, p. 88.

⁵ *Idem.*

de la « Conspiration d'Avril » contre le dictateur, il entre au monastère trappiste de Gethsemany (Kentucky).¹ En 1965, il est ordonné prêtre à Managua et fonde la communauté de Solentiname selon ses idéaux religieux et politiques – inspirés de la Théologie de la Libération – mais aussi artistiques.² Cardenal fait de la création poétique un acte révolutionnaire et conçoit une nouvelle façon d'écrire de la poésie, *el exteriorismo*, qu'il décrit en ces mots :

El exteriorismo es la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos, y datos exactos, y cifras, y hechos, y dichos. En fin, es la poesía impura. [...] Considero que la única poesía que puede expresar la realidad latinoamericana, y llegar al pueblo, y ser revolucionaria, es la exteriorista.³

Cette conception de la poésie – poésie du réel, du vécu, de témoignage – exerce une grande influence dans le Nicaragua des années 70, ainsi que dans l'ensemble de l'Isthme et de l'Amérique Latine – et cela plus encore lors de la victoire sandiniste, comme nous le verrons par la suite. En 1970 et 1972, Ernesto Cardenal se rend à Cuba, où il rencontre Fidel Castro. Il effectue alors sa « deuxième conversion », une conversion au marxisme.⁴ L'opposition du prêtre-poète au régime somoziste se fait de plus en plus radicale. Au cours de la décennie, les critiques contre la dictature gagnent l'ensemble de la société. Le FSLN réalise un coup d'éclat en 1974 : une prise d'otages chez un familier du régime, José María Castillo, lui

¹ IRAGUÍ MAÑU, Jesús, *Ernesto Cardenal: vida y poesía*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, 1990, 91 p.

² *Idem*, p. 17-18. Voir aussi BEVERLEY, John et ZIMMERMAN, Marc, *op. cit.*, p. 67. L'archipel de Solentiname est situé au sud du *Gran Lago de Nicaragua*. L'île Mancarrón, choisie par Cardenal pour héberger la communauté est difficile d'accès et donc hors du monde. La plupart des habitants de l'île sont des paysans ou des pêcheurs : Cardenal leur apprend à écrire de la poésie, les encourage à développer leur artisanat – notamment la peinture de petites toiles naïves –, et professe la foi catholique. A Solentiname, Cardenal écrit des recueils de poèmes qui témoignent d'un engagement politique croissant: *Salmos*, Medellín, Ediciones Universidad de Antioquia, 1964, 47 p.; *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, Medellín, Editorial La Tertulia, 1965, 23 p.; *El estrecho dudoso*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, 204 p.; *Homenaje a los Indios americanos*, León, Nicaragua, Editorial Universitaria, 1969, 126 p.

³ CARDENAL, Ernesto, *Poesía Nicaragüense*, La Habana, Casa de las Américas, 1973, s.p. La citation est extraite du prologue de cette anthologie de poèmes choisis par Cardenal. « L'exteriorisme c'est la poésie créée avec les images du monde extérieur, le monde que nous voyons et que nous touchons, et qui est, en général, le monde spécifique de la poésie. L'exteriorisme c'est la poésie objective : narrative et anecdotique, faite d'éléments de la vie réelle et de choses concrètes, de noms propres et de détails précis, et de données exactes, et de chiffres, et de faits, et de paroles. Bref, c'est la poésie impure [...] Je considère que la seule poésie qui puisse exprimer la réalité latino-américaine, et parvenir au peuple, et être révolutionnaire, est la poésie exterioriste. »

⁴ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, *op. cit.*, p. 174 et IRAGUÍ MAÑU, Jesús, *op. cit.*, p. 19. Les poèmes de Cardenal mêlent alors idéologie marxiste et convictions religieuses dans une perspective révolutionnaire, comme dans *Canto Nacional*, Managua, Colección COUN, n° 6, 1972, 52 p. ou *Oráculo sobre Managua*, Managua, Editorial José Martí, 1973, 32 p.

permet de négocier la libération de prisonniers politiques.¹ Le gouvernement déclare alors l'Etat de siège et instaure la loi martiale pour trois ans. Une sanglante campagne de répression est lancée contre les sandinistes et Somoza met fin à l'expérience utopique de Solentiname. La communauté est entièrement détruite en 1977.² Pour le FSLN, la situation devient critique et le Front se divise en trois tendances. Cependant, le mécontentement ne fait que croître dans tout le pays, et l'assassinat de Pedro Joaquín Chamorro met le feu aux poudres :

En 1978, el asesinato de Chamorro, que la opinión, sin equivocarse, atribuyó a una iniciativa de Somoza, aceleró el deslizamiento hacia la guerra civil [...] La lucha – cada vez más violenta – iba a prolongarse hasta julio de 1979; en ese largo año, y pese a las atroces represalias de la Guardia Nacional, el sandinismo conquistó una base de masas que le permitió reclutar y organizar las fuerzas que lo harían finalmente dueño del campo.³

A partir de 1978, le pays est en ébullition. La mobilisation contre la dictature touche tous les secteurs sociaux : la bourgeoisie, les ouvriers, les étudiants, hommes et femmes.⁴ Somoza remet en place la loi martiale et l'état de siège, doublés d'un couvre-feu. Depuis le Costa Rica, où elle est exilée, Gioconda Belli multiplie ses activités clandestines : elle fait passer des informations, de l'argent, des armes vers le Nicaragua. En 1978, elle effectue une série de voyages visant à renforcer les appuis internationaux du FSLN et rencontre notamment le président panaméen Omar Torrijos puis Fidel Castro.⁵ En 1979, les trois tendances du FSLN se ressoudent et lancent l'offensive finale au mois de juin. Gioconda Belli fait alors partie de la Commission politico-diplomatique du FSLN, pour lequel elle se rend en Europe à la rencontre de divers partis de gauche.⁶

Au Nicaragua, les combats se multiplient dans le pays, par ailleurs paralysé par une grève générale. Appuyé par la combativité de la population, le FSLN prend le contrôle des

¹ MARTI Í PUIG, Salvador, *La revolución enredada : Nicaragua 1977-1996*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 1997, 252 p., p. 26.

² IRAGUÍ MAÑU, Jesús, *op. cit.*, p. 20.

³ HALPERÍN DONGHI, Tulio, *op. cit.*, p. 22 : « En 1978, l'assassinat de Chamorro, que l'opinion, sans se tromper, attribua à une initiative de Somoza, accéléra le glissement vers la guerre civile [...] La lutte – de plus en plus violente – allait se prolonger jusqu'en juillet 1979 ; au cours de cette longue année, et malgré les atroces représailles de la Garde Nationale, le sandinisme conquiert une base de masses qui lui permit de recruter et d'organiser les forces qui le rendraient finalement maître du terrain. »

⁴ Les femmes jouent un rôle important dans la révolution sandiniste ; l'exemple de Gioconda Belli n'est pas un cas isolé. Ainsi, le groupe AMPRONAC, *Asociación de Mujeres Ante la Poblémática Nacional*, créé en 1977 par le FSLN regroupait près de 10 000 femmes. MOLERO, María, *Nicaragua sandinista: del sueño a la realidad 1979-1988*, Madrid, IEPALA, 1988, 299 p., p. 22.

⁵ BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel, op. cit.*, pp. 257-308.

⁶ *Idem*, p. 304.

principales villes du Nicaragua. En juillet 1979, Anastasio Somoza Debayle abandonne le pays : la révolution sandiniste est victorieuse.¹ Les locaux du journal *La Prensa* ayant été bombardés par l'armée, Gioconda Belli et son compagnon – « Sergio » – rédigent un tabloïd de 8 pages depuis le Costa Rica. Le 20 juillet 1979, la jeune femme est de retour au Nicaragua pour distribuer l'édition unique de *Patria Libre* et participer à l'allégresse de la victoire des siens.² Reste désormais à ériger un nouvel ordre sur les décombres du somocisme et d'une guerre qui a fait près de 35 000 morts.

Dès juillet 1979, les décisions politiques dépendent de la Direction Nationale du FSLN, comme l'exprime le slogan « DN, ordene ! ». ³ Ernesto Cardenal est nommé Ministre de la Culture. Il lance une « croisade d'alphabétisation » et charge Mayra Jiménez de mettre en place des ateliers de poésie dans tout le pays. Le but est de démocratiser la pratique poétique, de la rendre accessible aux hommes et aux femmes des milieux sociaux les plus modestes et de renforcer l'idéologie révolutionnaire.⁴ Les sandinistes souhaitent appliquer un système de démocratie participative et lancent un programme de réforme ambitieux : nationalisation des banques, gratuité des soins médicaux et de l'instruction primaire, secondaire et supérieure, réforme agraire.⁵ De plus, les biens de la famille Somoza sont confisqués.⁶ Cependant, dès leur arrivée au pouvoir, les Sandinistes doivent mener leurs réformes tout en faisant face à l'opposition armée de la *contra* :

¹ MOLINA, María, *op. cit.*, pp. 26-31.

² BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel, op. cit.*, pp. 318-326.

³ MARTÍ PUIG, *op. cit.*, p. 154.

⁴ Cf. BERCHENKO, Adriana, « El vuelo creador de la palabra. Reflexión acerca de los talleres de poesía nicaragüense », *Ventanal*, n° 7, Perpignan, 1983, pp. 21-30 et BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir, op. cit.*, p. 347-352 : la poétesse costaricienne Mayra Jiménez (1938) commence à organiser des ateliers de poésie avec Ernesto Cardenal dans les années 70, mais le projet s'effondre suite à la destruction de la communauté de Solentiname en 1977. Elle recueille l'expérience des *Talleres* dans *Poesía campesina de Solentiname* [Managua, Ministerio de Cultura, 1980, 183 p.]. Les poèmes créés dans les ateliers de poésie suivent les conseils poétiques extérioristes de Cardenal. Celui-ci édite un feuillet à distribuer dans les ateliers, qui commence ainsi : « Unas reglas para escribir poesía. / Es fácil escribir buena poesía, y las reglas para hacerlo son pocas y sencillas. 1. Los versos no deben ser rimados. No hay que buscar que después de una línea que termine con *Sandino*, haya otra que termine con *destino* [...] 2. Hay que preferir lo más concreto a lo más vago [...] 5. Hay que escribir como se habla. » (« Quelques règles pour écrire de la poésie. / Il est facile d'écrire de la bonne poésie, et les règles pour le faire sont simples et peu nombreuses. 1. Les vers ne doivent pas rimer. Il ne faut pas chercher à ce qu'après une ligne qui termine par *Sandino* il y en ait une autre qui termine par *destino* [...] 2. Il faut préférer le plus concret au plus vague. [...] 5. Il faut écrire comme on parle. ») Voir : PAILLER, Claire, « Poésie populaire et Révolution », *La poésie au-dessous des volcans*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988, 249 p., p. 122. Dans cet ouvrage, Claire Pailler effectue une analyse approfondie de poèmes créés au sein des *Talleres* nicaraguayens.

⁵ MOLINA, María, *op. cit.*, p. 50 et 197.

⁶ MUSSET, Alain, *op. cit.*, p. 116: « La confiscation des biens du dictateur déchu a permis la formation d'une Aire de Propriété du Peuple (APP) qui, dès 1982, a assuré environ 40 % de la production intérieure (tous secteurs

Au Nicaragua, l'arrivée au pouvoir des Sandinistes n'a pas mis un terme à la guerre civile, au contraire. Les éléments de la contre-révolution (la *contra*) – débris épars de la Garde Nationale, anti-marxistes de la première heure, paysans recrutés de gré ou de force – ont été largement soutenus par les Etats-Unis. Depuis leurs bases de repli situées au Honduras, ils ont entrepris des actions de guérilla contre les soldats de Managua ou les villages ralliés à la cause sandiniste.¹

Ronald Reagan est élu président des Etats-Unis en 1980 : son opposition au régime sandiniste sera totale. Elle se traduit sur le plan militaire par une « guerre de basse intensité » néanmoins destructive, et sur le plan économique par des sanctions qui vont croissant, jusqu'à l'embargo total décrété en 1985.² La vie quotidienne est de plus en plus difficile pour les Nicaraguayens. Gioconda Belli se souvient que « la nourriture, les médicaments, le papier hygiénique, l'essence manquaient. [...] Il fallait faire appel à des réserves héroïques de résistance pour ne pas perdre la foi, l'alégresse. »³ En 1983, une loi instaure le Service Militaire Patriotique obligatoire pour lutter contre les *contras*. Peu à peu, l'opposition interne se renforce et il devient nécessaire que le pouvoir sandiniste soit légitimé par des élections. Aussi, en 1984, les sandinistes organisent-ils des élections démocratiques à l'issue desquelles Daniel Ortega est élu avec 64% des voix.⁴ Cependant, la situation économique continue à se dégrader : l'inflation est galopante, les salaires s'effondrent, l'appauvrissement général affecte les systèmes de santé et d'éducation et le conflit armé semble interminable. En 1987, suite au processus de paix d'Esquipulas II, les sandinistes entreprennent des négociations avec la *contra*.⁵ Mais cela ne suffit pas pour endiguer le mécontentement populaire :

Le peuple nicaraguayen était las de 9 ans de guerre, hostile au service militaire obligatoire depuis 1983 [...], mécontent des abus d'un pouvoir absolu depuis plus d'une décennie, des erreurs de gestion économique, des bévues dans la mise en œuvre de la réforme agraire. [Le peuple] commença à estimer que la seule solution pour en finir avec les *contras*, les sanctions économiques, les privations, était que les Etats-Unis soient satisfaits des résultats des élections.⁶

confondus). Le gouvernement récupéra environ un million d'hectares qui furent partagés en grandes fermes d'Etat inspirées des *fincas estatales* cubaines. »

¹ *Idem*, p.122.

² MOLINA, María, *op. cit.*, p. 160.

³ BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel*, *op. cit.*, p. 382: « Escaseaban la comida, las medicinas, el papel higiénico, la gasolina. [...] Se requería apelar a reservas heroicas de resistencia para no perder la fe, la alegría. »

⁴ TORRES RIVAS, Edelberto, « Nicaragua: el retorno del sandinismo transfigurado », *Revista Nueva Sociedad*, n° 207, enero-febrero de 2007, 7 p., p. 5. http://www.nuso.org/upload/articulos/3401_1.pdf, (consulté le 17.08.09)

⁵ COHEN, Perla, « Mirages et virages en Amérique centrale, l'adieu aux armes », *L'Ordinaire Mexique – Amérique centrale*, *op. cit.*, n° 139, pp. 17-22.

⁶ ROUQUIE, Alain, *op. cit.*, p. 242.

En raison de ces difficultés, les élections organisées en 1990 conformément aux décisions d'Esquipulas II voient la défaite de Daniel Ortega, battu par la candidate conservatrice Violeta Barrios de Chamorro. Si les sandinistes s'en remettent alors au jeu démocratique en cédant la place à la nouvelle élue, ils conservent une partie du pouvoir.¹

Au Salvador comme au Nicaragua, la guérilla s'oppose à un régime répressif ; non pas celui d'une dynastie familiale mais d'une succession de dictateurs militaires. En 1979, de jeunes officiers réalisent un coup d'Etat et annoncent une réforme agraire et des nationalisations.² Ils se heurtent à l'opposition de l'oligarchie aussi bien que de l'armée, qui se liguent contre ce qu'ils perçoivent comme une « menace communiste ». Selon Patricia Bleeker Massard, « le virage à droite après le coup d'Etat de la jeunesse militaire marque le début de ce qui sera la plus importante escalade de la répression de toute l'histoire du Salvador. »³ Face à cela, la victoire du FSLN au Nicaragua donne un nouveau souffle à la guérilla salvadorienne.

Tout comme la poésie participe à la construction de l'idéologie sandiniste au Nicaragua, à « l'élaboration d'un mythe national collectif et populaire »,⁴ elle contribue à la formation idéologique des guérilleros dans le Salvador des années 70-80. Nombre de poètes s'engagent dans une perspective révolutionnaire, depuis l'intérieur pour José Roberto Cea, ou entre le Salvador et l'exil dans le cas de Manlio Argueta, Mercedes Durand, Roberto Armijo, Roque Dalton ou Claribel Alegría. Leurs poèmes apparaissent parfois dans les journaux ou circulent sous le manteau, sous forme de feuilles volantes. Par ailleurs, l'Eglise canalise une partie de l'opposition, notamment à travers la figure prophétique de l'archevêque de San Salvador, Monseigneur Oscar Arnulfo Romero. Ses sermons politico-religieux sont diffusés

¹ HALPERÍN DONGHI, Tulio, *op. cit.*, p. 24.

² VAYSSIERE, Pierre, *op. cit.*, p. 12.

³ BLEEKER MASSARD, Patricia, *op. cit.*, p. 122, l'auteur précise p. 139: « Au cours du mois de février [1980], les forces de sécurité et les services para-militaires ont à leur actif au moins 600 assassinats. En mars, le chiffre s'élève à 487, il atteindra 600 assassinats en mai, 1 000 en juin. »

⁴ BEVERLEY, John, ZIMMERMAN, Marc, *op. cit.*, p. 115: « poetry was and continues to be instrumental in the ideological formation of those groups that made up the insurrectional bloc of the 1970s and 1980s. [...] what such a function entailed in Sandinista poetry was the elaboration of a popular and collective national myth through a constellation of various literary modes – lyric, epic and dramatic, descriptive, satirical, ironic, fictional, documentary, and testimonial. » (« la poésie était et demeure un instrument participant à la formation des groupes qui ont constitué le bloc de l'insurrection dans les années 1970 et 1980. [...] dans le cas de la poésie Sandiniste, une telle fonction impliquait l'élaboration d'un mythe national collectif et populaire à travers une constellation de différents genres littéraires – lyrique, épique et dramatique, descriptif, satirique, ironique, fictionnel, documentaire et de témoignage. »)

par la radio et écoutés dans tout le pays. Le dimanche 23 mars 1980, l'archevêque clame depuis sa chaire¹:

Yo quisera hacer un llamamiento de manera especial a los hombres del ejército, y en concreto a las bases de la Guardia Nacional, de la policía, de los cuarteles: hermanos, son de nuestro mismo pueblo, matan a sus mismos hermanos campesinos y ante una orden de matar que dé un hombre, debe prevalecer la ley de Dios que dice: no matar... Ningún soldado está obligado a obedecer una orden contra la ley de Dios... Una ley inmoral, nadie tiene que cumplirla.²

Le lendemain, Monseigneur Romero est assassiné par un « escadron de la mort ». Cet événement met le feu aux poudres : le pays était déjà en insurrection, désormais c'est la guerre civile. Les forces se polarisent, assassinats et massacres se multiplient.³ Ainsi, en mai 1980, la *Guardia Nacional* et des membres d'ORDEN saccagent un village à la frontière du Honduras pour « nettoyer la zone ». ⁴ Les habitants paniqués fuient vers le fleuve Sumpul, qui sépare les deux pays, et se jettent à l'eau pour échapper aux tirs des soldats. Ils gagnent l'autre rive ; mais l'armée hondurienne les y attend et les empêche de sortir du fleuve. Quelques six-cents corps sans vie seront charriés par le *Río Sumpul*. Claribel Alegria retrace cet événement dans un long poème, « La mujer del Río Sumpul », témoignage d'une femme ayant survécu, avec deux enfants, en se faisant passer pour morte :

« Yo estuve mucho rato
en el chorro del río »
explica la mujer
« un niño de cinco años
me pedía salir.
Cuando llegó el ejército
haciendo la barbarie
nosotros tratamos de arrancar »⁵

Le discours direct et l'oralité de ce poème lui donnent une grande force d'évocation. Au cours des années 80, la littérature centre-américaine se tourne vers le genre du

¹ BLEEKER MASSARD, Patricia, *op. cit.*, p. 140.

² Extrait de l'anthologie de sermons de l'archevêque: ROMERO, Oscar, Arnulfo, *Monseñor Romero*, Madrid, IEPALA, 1989, 248 p., p. 205: « Je souhaiterais m'adresser tout particulièrement aux hommes de l'armée, et plus précisément à ceux qui constituent la base de la Garde Nationale, de la police, des casernes : mes frères, vous êtes du même peuple que nous, vous tuez vos propres frères paysans et face à un ordre de tuer donné par un homme, doit prévaloir ce que dit Dieu : Tu ne tueras point... Aucun soldat n'est obligé d'obéir à un ordre contraire à la loi de Dieu... Une loi immorale, nul n'est tenu de l'appliquer. »

³ ROUQUIE, Alain, *op. cit.*, p. 77: « Durant les mois terribles de la fin 80 on compte jusqu'à dix cadavres chaque jour ».

⁴ ORDEN est un groupe terroriste d'extrême droite.

⁵ ALEGRÍA, Claribel, « La Mujer del río Sumpul », *Y este poema-río* (1988), in *Una vida en poemas*, *op. cit.*, p. 250: « Je suis restée longtemps / dans le courant du fleuve » / explique la femme / « un enfant de cinq ans / me demandait à sortir. / Quand l'armée est arrivée / en faisant le massacre / nous avons essayé de filer ». »

témoignage : Claribel Alegría développe ce genre à travers des recueils de témoignages, mais il s'infiltré également dans sa poésie, dans le poème ci-dessus par exemple.¹ Le lecteur se trouve en prise directe avec le témoignage de « la femme du río Sumpul », qui évoque la barbarie depuis son vécu. Les images en sont d'autant plus fortes, elles ont l'impact des photos accompagnant les reportages : on peut voir l'enfant paniqué tendant la main pour sortir de l'eau et ressentir l'horreur de ce massacre organisé. En effet, l'opération du *Río Sumpul* a été préméditée par les forces armées salvadoriennes et honduriennes.² Face à la montée en puissance de la répression, l'opposition s'organise. Fin 1980, différents groupes révolutionnaires s'unissent pour créer le FMLN – *Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional* – et le FDR – *Front Démocratique Révolutionnaire* –.³ Peu après, le FMLN lance un appel à « l'insurrection nationale ». Cependant, cette offensive populaire n'obtiendra pas le succès rapide de celle lancée au Nicaragua en 1979. Au contraire, la guerre se prolonge et la violence ne faiblit pas :

Les « escadrons de la mort » du major d'Aubuisson semaient la terreur dans les campagnes et les quartiers pauvres tandis que les hommes du Front Farabundo Martí (environ 10.000 combattants) répondaient par des raids meurtriers sur des objectifs considérés comme stratégiques (officines du gouvernement, centrales hydro-électriques, bases militaires).⁴

En 1982, la mère de Claribel Alegría meurt, mais l'auteur ne peut pas rendre à l'enterrement : elle risquerait d'être assassinée en raison de ses prises de position.⁵ Plusieurs

¹ BEVERLEY, John, ZIMMERMAN, Marc, *op. cit.*, p. 135: « The new mood is less self-consciously literary and less politically sectarian, more diverse in its enunciation of class and party, less male-centered, less urban and secular, more open to perspectives stemming from Liberation Theology and from both contemporary and pre-Columbian Indian cultures, and, in the face of very dangerous and often painful situations of personal commitment generated by the war in the countryside and the death squads, more testimonial and popular (...) » (« La nouvelle tendance est moins sciemment littéraire et moins sectaire au niveau politique, plus variée dans ses prises de positions de classe et de parti, moins masculine, moins urbaine et séculaire, plus ouverte aux perspectives venant de la Théologie de la Libération et des cultures indigènes contemporaines et précolombiennes, et, face à des situations d'engagement personnel dangereuses et souvent très douloureuses dûes à la guerre dans les campagnes et aux escadrons de la mort, plus populaire et tournée vers le témoignage ») Claribel Alegría et D.J. Flakoll ont d'ailleurs largement développé le genre du témoignage dans les années 80-90 (cf. bibliographie).

² BLEEKER MASSARD, Patricia, *op. cit.*, p. 149.

³ GORDON RAPOPORT, Sara, *op. cit.*, p. 315.

⁴ MUSSET, Alain, *op. cit.*, p. 120.

⁵ Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 3: « [...] vino la guerra civil en El Salvador, y entonces yo empecé a hablar mucho de las atrocidades que estaba cometiendo el gobierno salvadoreño. Y ya no pude entrar más al Salvador, por once años no pude entrar más, porque me ponían presa o me mataban, ¿no? [...] Y para mí fue horrible no haber asistido a la muerte de mi madre, a quien yo adoraba, éramos grandes amigas. » « Ce fut la guerre civile au Salvador, et j'ai commencé à beaucoup parler des atrocités que le gouvernement salvadorien commettait. Et je n'ai plus pu entrer au Salvador, pendant onze ans je n'ai plus pu y entrer, parce qu'ils

tentatives de dialogue entre le gouvernement et la guérilla sont amorcées au cours des années 80, mais elles n'aboutissent pas. Les Accords d'Esquipulas II (1987) créent l'occasion d'une négociation, mais ne permettent pas de rétablir la paix. En effet, en 1989, le FMLN lance l'« offensive finale » : huit jours de combat et des centaines de morts qui ne départagent pas les deux camps.¹ Il faut attendre 1992 pour que les Accords de Paix soient finalement signés et que s'achève une décennie de guerre civile.

Contrairement au Guatemala, au Nicaragua et au Salvador, le Honduras n'a pas connu de guerre civile entre 1960 et 1990. Cependant, ce pays a pris part aux conflits intérieurs des pays voisins, parfois par l'entremise des Etats-Unis – concernant l'installation de camps de *contras* au Honduras, par exemple. Aussi les années 80 ont-elles également amené leur lot de violence en terre hondurienne. Si l'opposition à la ribambelle de gouvernements militaires ayant gouverné le pays ne prend pas la forme de mouvements de guérilla aussi puissants que ceux du Guatemala, du Nicaragua ou du Salvador, des tentatives d'insurrections existent pourtant. Le mouvement guérillero des Cinchoneros est créé en 1979, au lendemain de la victoire sandiniste, et le *Frente Morazán de Liberación Nacional* (FMLN) reprend l'acronyme de son homologue salvadorien en 1980.² Il peut sembler paradoxal que ces groupes d'opposition tentent de se développer sous la présidence du premier civil démocratiquement élu depuis 18 ans au Honduras, Suazo Córdova. Cela s'explique pourtant : si Suazo est président, le Général Gustavo Álvarez Martínez est le chef de l'armée et l'homme fort du pays.³ Or, celui-ci instaure un climat de peur dans le pays :

[Álvarez Martínez] va donner libre cours à sa phobie de « l'ennemi intérieur », déchaînant une guerre sans merci contre tous les contestataires, uniformément considérés comme étant « communistes ». Dans un contexte international par ailleurs très troublé, prend ainsi cours au Honduras une époque de terreur : s'y perpètrent de façon continue des enlèvements, des arrestations arbitraires, des disparitions, des tortures et des assassinats.⁴

Cependant, en 1984, le Général Álvarez est écarté du pouvoir par des confrères militaires mécontents de son ascension douteuse.⁵ C'est à cette époque qu'Amanda Castro

m'auraient arrêtée ou ils m'auraient tuée, n'est-ce-pas ? [...] Et pour moi ce fut horrible de ne pas avoir assisté à la mort de ma mère, que j'adorais, nous étions très amies. »

¹ VAYSSIERE, Pierre, *op. cit.*, pp. 12-13. 600 guérilleros et 200 militaires tombent dans cette bataille, mais le FMLN n'est pas pour autant prêt à céder.

² ROUQUIE, Alain, *op. cit.*, p. 176.

³ ANS, André-Marcel, *op. cit.*, p. 285-287.

⁴ *Idem*, p. 286.

⁵ *Idem*.

obtient une bourse de l'Université de Pittsburgh. Elle s'y rend en 1985, pour effectuer un Master en linguistique espagnole puis un Doctorat en sociolinguistique hispano-américaine. A son arrivée aux Etats-Unis, la poétesse passe par une difficile période d'adaptation et ne parvient plus à écrire. Puis, encouragée par ses enseignants, elle reprend la plume pour dire le pays qu'elle a quitté :

Alfredo Roggiano y Cornejo Polar me hicieron escribir otra vez. Era tanta la fractura, la desubicación, la pérdida... Por un lado estás allí porque te soñas Doctor, no hay otra cosa para vos que signifique más, pero te cuesta la vida existir allí, tener que lidiar con todo tipo de soledades. Pero al mismo tiempo se te abre el mundo, porque hay personas de todo el mundo alrededor tuyo, de todas las lenguas. Y el inglés se vuelve una lengua franca. Es muy bonito; pero yo dejé de escribir. Me callé. Además estás en esta etapa de la lengua en que todo lo estás entendiendo pero no puedes contestar. Y creo que lo mismo pasaba con la poesía. [Silencio]. Y después empecé deliberadamente a buscar a Honduras, a escribir esta identidad, este amor roto, decirle: « quisiera volver a verte sonreír, y no sé como devolverte la sonrisa más que con las palabras ».¹

Pour sortir du silence, Amanda Castro ressent le besoin de se réconcilier avec son pays natal à travers l'écriture. De la même manière, le Honduras des années 80 se voit confronté à la nécessité de mettre des mots sur les silences des années 60-70. Le journal *El Tiempo* de San Pedro Sula ou les « Ediciones Guaymuras » se font l'écho des intellectuels désireux d'exprimer les non-dits de l'histoire récente pour pacifier le pays.² Ainsi, l'écrivain Julio Escoto (1944) revient sur la guerre de 1969 entre le Salvador et le Honduras dans son roman *Días de ventisca, noches de Huracán* (1980).³ En 1986, le « II Encuentro de los Escritores Hondureños por la paz », à Tegucigalpa, célèbre l'indépendance sociale, économique et politique du pays – une condamnation implicite de l'ingérence des Etats-Unis.⁴ Malgré cela, et malgré la signature des Accords de Paix en 1987, la violence politique demeure dans le Honduras des années 80-90.

¹ Entretien entre Amanda Castro, annexe n° 2: « Alfredo Roggiano et Cornejo Polar me firent recommencer à écrire. La fracture, la désorientation, la perte étaient telles... D'un côté tu es là parce que tu rêves d'être Docteur, qu'il n'y a rien qui puisse signifier autant pour toi, mais ça te coûte la vie d'exister là, de devoir gérer tous types de solitudes. Mais en même temps le monde s'ouvre à toi, car tu es entourée de gens du monde entier, de toutes les langues. Et l'anglais devient *lingua franca*. C'est une belle expérience ; mais j'ai cessé d'écrire. Je me suis tue. En plus tu es dans cette étape de la langue où tu comprends tout mais tu ne peux pas répondre. Et je crois qu'il se passait la même chose avec la poésie. [Silence]. J'ai commencé délibérément à chercher le Honduras, à écrire cette identité, cet amour brisé, à lui dire: « je voudrais te voir sourire à nouveau, et je ne sais comment te rendre le sourire autrement que par les mots. »

² BARAHONA, Marvin, *op. cit.*, p. 271.

³ ESCOTO, Julio, *Días de ventisca, noches de Huracán*, San José, Editorial Nueva Década, 1980, 139 p.

⁴ PAILLER, Claire, « Les intellectuels honduriens entre la guerre et la paix », 1969-1986, *L'Ordinaire, Mexique – Amérique centrale*, n°133, mai-juin 1991, GRAL-CNRS / IPEALT, Université de Toulouse Le Mirail, 83 p., pp. 3-20.

Si le Honduras a servi de base à la contra, le Costa Rica a refusé d'en faire autant et le Panama a manifesté son soutien au FSLN dès 1975, à travers la personne d'Omar Torrijos.¹ Gioconda Belli retrace d'ailleurs sa rencontre – en tant que représentante sandiniste – avec le Président Torrijos, à l'occasion du « Congreso Continental de Solidaridad con Nicaragua » de septembre 1978, à Ciudad de Panama. Elle se réfère au Général en ces mots :

Torrijos gozaba de un gran prestigio en América Latina. Su nacionalismo había sacado a Panamá de una especie de interregno semicolonial, para ponerlo definitivamente en el mapa latinoamericano como país a tenerse en cuenta. Era un hombre apuesto a su manera, carismático.²

Arrivé au pouvoir par un coup d'Etat contre Arnulfo Arias, en 1968, Torrijos impose un discours nationaliste et populiste qui lui vaut le soutien des paysans et des ouvriers.³ Dans les années 70-74, son gouvernement obtient des avancées sociales telles que la mise en place d'une réforme agraire, le développement du syndicalisme et la nationalisation des secteurs de l'énergie et des télécommunications.⁴ Omar Torrijos, homme fort du Panama jusqu'à sa mort, en 1981, fait également preuve d'autoritarisme : en 1972, il se fait attribuer les pleins pouvoirs civils et militaires pour six ans.⁵ Il jouit pourtant d'une grande popularité pour avoir négocié le retour du Canal sous souveraineté panaméenne pour l'année 1999, grâce au Traité Torrijos-Carter de 1977.⁶ Cependant, Omar Torrijos meurt dans un mystérieux accident d'avion en

¹ SOLER, Ricaurte, *La invasión de Estados Unidos a Panamá: neocolonialismo en la posguerra fría*, México, Siglo XXI Editores, 1991, 186 p., p. 46: « A principios de 1975 remonta el primer contacto entre Torrijos y el FSLN. [...] A partir del primer encuentro entre Torrijos y Eduardo Contreras se inició un flujo de apoyo al sandinismo: económico, político y en armamentos. [...] El apoyo panameño al sandinismo continuó hasta su triunfo el 19 de julio de 1979. Y aun después con la organización de la policía sandinista y de la solidaridad política. » (« Le premier contact entre Torrijos et le FSLN remonte au début de l'année 1975. [...] A partir de la première rencontre entre Torrijos et Eduardo Contreras, un flux de soutien au sandinisme a commencé: soutien économique, politique et en armement. [...] L'appui panaméen au sandinisme a continué jusqu'à son triomphe le 19 juillet 1979. Et même après avec l'organisation de la police sandiniste et de la solidarité politique. »)

² BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel*, op. cit., p. 271 : « Torrijos jouissait d'un grand prestige en Amérique latine. Son nationalisme avait sorti le Panama d'une sorte d'interrègne semi colonial, pour le placer définitivement sur la carte latino-américaine comme un pays à prendre en compte. C'était un homme séduisant à sa manière, charismatique. » La poétesse raconte comment Torrijos l'emmène, avec un petit groupe d'invités, à sa résidence de « Farallones » (« Farallón » selon nos recherches, à 150 km à l'ouest de la capitale), puis tente sans succès de la séduire et de l'amener dans son lit. Elle le présente comme un homme autoritaire et entouré d'un harem de femmes.

³ ENTRENA DURÁN, Francisco, *AKAL Las Américas, La estabilidad mexicana y la crisis de los regímenes políticos de América Central*, n°62, Madrid, Ediciones AKAL, 1992, 54 p., p. 46.

⁴ ROUQUIE, Alain, op. cit., p. 285.

⁵ TROTET, François, op. cit., p. 48.

⁶ Gabriel García Márquez propose un portrait intéressant de Torrijos dans une chronique d'août 1977 sur les négociations concernant le Canal. Cette chronique, publiée originellement dans la revue colombienne *Alternativa*, reparait 30 ans plus tard dans le quotidien panaméen *La Prensa*: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, « El Hombre fuerte de Panamá », *La Prensa*, Ciudad de Panama, domingo 19 de agosto del 2007, en ligne,

1981. Le Général avait préparé sa succession dès 1978, en fondant le *Partido Revolucionario Democrático*, qui institutionnalisait le « torrijismo ». Cette même année, il laissait son siège au président démocratiquement élu – Arístides Royo – tout en gardant les rênes du pouvoir. A la mort d'Omar Torrijos, un nouvel « homme fort » s'affirme dans le paysage politique du Panama : Manuel Antonio Noriega.¹

Noriega entre sur la scène politique comme l'un des proches du Général Torrijos ; il participe d'ailleurs au putsch de 1968. Fort de la confiance du Président, il intègre les services secrets panaméens en 1970 et devient de plus en plus influent. Deux ans après la mort d'Omar Torrijos, en 1983, il remplace ce dernier comme Chef de la Garde Nationale.² Il détient alors le pouvoir au détriment des présidents élus, Arditto Barletta en 1984 et Eric del Valle en 1985. Cette même année, le Dr. Hugo Spadafora accuse Noriega d'être lié à des trafics de drogue ; Spadafora est retrouvé décapité quelques jours plus tard.³ Bien que l'opposition soit muselée, la tension politique et sociale s'accroît. La crise culminera dans le sang avec l'opération « *Just Cause* » lancée par Washington: en 1989, quelques 25 000 *GI's* envahissent Panama et renversent Noriega.⁴

Bien que l'année 1987 marque une volonté de pacification de l'Isthme grâce aux Accords d'Esquipulas II, la paix tarde à venir. A cette date, seul le Costa Rica jouit de stabilité politique : la violence règne encore au Guatemala, la *contra* n'a toujours pas levé le camp au Honduras et sème la mort au Nicaragua, la guerre civile se poursuit au Salvador et l'opération « *Just Cause* » reste à venir au Panama. La paix viendra pourtant, mais pour se poser sur tant d'espairs déçus qu'elle restera chargée d'amertume.

URL : <http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2007/08/19/hoy/panorama/1082136.html> (consulté le 15. 04. 10).

¹ ENTRENA DURAN, Francisco, *AKAL Las Américas*, n°62, *op. cit.*, p. 47.

² TROTET, François, *op. cit.*, p. 130-131.

³ *Idem*, p. 132 et CONNIFF, Michael, *Panama and the United States...*, *op. cit.*, p. 152. Amnesty International demandera en vain l'ouverture d'une enquête.

⁴ *Idem*.

1.1.3 De l'idéalisme à la désillusion, une paix amère (1987-2000)

Les années 80, et particulièrement la débâcle de la révolution sandiniste, marquent un point d'inflexion dans l'histoire de l'Isthme centre-américain. Avant cela, l'imposition de dictatures d'une rare violence contraste avec l'idéalisme des opposants, au Nicaragua, tout comme au Salvador ou au Guatemala. Le rêve d'un monde plus juste se reflète dans les actes et dans les écrits des révolutionnaires de cette époque, dont les témoignages démontrent la mesure de leur foi en la lutte armée. Ainsi, dans *Los días de la selva* (1980), l'écrivain-guérillero Mario Payeras retrace son quotidien de membre de l'E.G.P dans la jungle des Hautes Terres du Guatemala.¹ Il décrit l'adaptation à l'environnement hostile de la forêt vierge, la faim, les longues journées de marche et les combats. Animé par un idéal, ce poète-guérillero restera près de sept ans dans la jungle, de 1972 à 1978, malgré des conditions de vie extrêmement difficiles :

Nuestro estado debía ser desastroso, pues los aldeanos nos observaban con una mezcla de estupor y lástima, reparando en los harapos, en la delgadez cadavérica, en la pelambreira crecida y en la mirada famélica de aquel grupo de naufragos que había arrojado la selva.²

Le récit des épreuves relevées par les guérilleros ne laisse aucun doute quant à leur détermination. De fait, l'idéalisme de Mario Payeras transparait clairement dans sa poésie, notamment dans les *Poemas de la zona reina*, écrits au cours des ses premières années passées dans la jungle :

nunca un puñado de bolcheviques con lombrices
había estado tan cerca de tumbar la ley endurecida
que gobierna la hechura de toda mercancía.
Dos cosas más aprendimos en la lluvia:
cualquier sed de hombre tiene derecho cuando menos a una naranja grande
y toda tristeza a una mañana de circo,

¹ Cet auteur a également transmis la mémoire de son engagement révolutionnaire dans: PAYERAS, Mario, *El trueno en la ciudad: episodios de la lucha armada urbana de 1981 en Guatemala*, Mexico, J. Pablo Editor, 1987, 105 p.

² PAYERAS, Mario, *Los días de la selva*, San Salvador, Editorial Piedra Santa, 2002, 192 p., p. 50. [Édition originale: La Havane, Casa de las Américas, 1980]. « Notre état devait être désastreux, car les habitants du hameau nous observaient avec un mélange de stupeur et de pitié à la vue des haillons, de la maigreur cadavérique, des cheveux et barbes anarchiques et du regard famélique de ce groupe de naufragés que la forêt avait fait échouer là. » Mario Payeras est aussi l'auteur d'un recueil de poèmes (*Poemas de la zona Reina*, Ciudad de Guatemala, Artemis-Edinter, 1997, 52 p.), de nouvelles (*El mundo como flor y como invento*, Mexico, Joan Boldó i Clement, 1987, 75 p.) et d'essais (*Latitud de la flor y el granizo*, Mexico, J. Boldó i Climent Editores, 1988, 75 p.; *Asedio a la utopía: ensayos políticos, 1989-1994*, Ciudad de Guatemala, Magna Terra, 1996, 56 p.).

para que la vida sea, alguna vez, como una flor
o como una canción.¹

On peut lire, là aussi, la précarité des conditions de vie de la guérilla : l'image des parasites induit l'idée de la maigre nourriture et de l'eau souillée dont les combattants doivent se satisfaire. Pourtant, la voix lyrique reste optimiste dans son rêve d'épancher la soif de tout homme. Au-delà de cette nécessité vitale, le poète présente la joie – celle d'une « matinée de cirque » ou d'une « chanson » – comme un droit fondamental. L'idéologie révolutionnaire célèbre la beauté du monde et s'appuie sur un désir profond de le rendre plus juste pour tous. Cette exaltation anime également les poèmes de Gioconda Belli dans les années 70, et même jusque dans les années 80. Elle culmine dans son recueil *Línea de Fuego*, publié en 1978 par la Casa de las Américas :

Quiero explotar de amor
y que mis charneles acaben con los opresores
cantar con voces que revienten mis poros
y que mi canto se contagie;
que todos nos enfermemos de amor,
de deseos de justicia²

Gioconda Belli associe la révolution à l'amour dans ces vers et dans l'ensemble de son œuvre : elle intitule d'ailleurs son autobiographie *El país bajo mi piel: Memorias de amor y de guerra*.³ La poétesse présente l'amour et la passion comme les moteurs de son action, responsables du cap de sa trajectoire existentielle. Dans ce fragment poétique, l'amour devient une arme contre « les oppresseurs », une maladie d'espoir, un lien unissant le peuple dans une quête de justice. Or, ce poème paraît peu avant la victoire du FSLN, dans un moment de lutte où toute espérance est permise. Cela se reflète également dans la poésie *exteriorista* de Solentiname, au sein des ateliers mis en place par Mayra Jiménez et Ernesto Cardenal. Les poèmes qui y sont créés révèlent des voix souvent pudiques et sincères, exprimant avec limpidité la beauté de la nature ou l'engagement dans la lutte sandiniste. Ce poème de Xiomara Espinoza Masís illustre la simplicité déchirante d'une poésie du vécu :

¹ PAYERAS, Mario, « Sierra de Chama », *Poemas de la Zona Reina*, op. cit., p. 20: « Jamais une poignée de bolchéviques avec des vers dans les entrailles / n'avait été si près de renverser la loi durcie / qui régit la fabrication de toute marchandise. / Nous avons appris deux autres choses sous la pluie : / toute soif humaine a au moins le droit à une grande orange / et toute tristesse à une matinée de cirque, / pour que la vie soit, un jour, comme une fleur / ou comme une chanson. »

² BELLI, Gioconda, *Línea de fuego*, in *El ojo de la mujer*, op. cit., p. 80 : « Je veux exploser d'amour / et que mes lambeaux en finissent avec les oppresseurs / chanter si fort que mes pores éclatent / et que mon chant devienne contagieux ; / que nous tombions tous malades d'amour, / de désirs de justice ».

³ BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel: Memorias de amor y de guerra*, op. cit.

Juan Erre

Era un 8 de junio cuando vos caíste muerto
a la orilla de una barricada.
Sólo recuerdo como quedó tu cuerpo
tu carne charneleada.
Sólo recuerdo cuando te miré.
Me acerqué a vos y lloré lloré lloré.
Agarré tu fusil
y seguí de frente.¹

Dans ce témoignage poétique, la peine est évoquée avec sobriété à travers les pleurs qu'elle provoque. Ainsi, l'auteur n'insiste pas sur ses sentiments mais sur des images concrètes, qui donnent à la scène une qualité visuelle. L'horreur du réel se manifeste à travers l'image d'un corps « en lambeaux ». Le dernier vers du poème démontre l'idéalisme de son auteur, qui va de l'avant malgré la douleur. Cependant, les années 80 voient s'éteindre l'enthousiasme de la révolution. L'état d'urgence, proclamé dès 1979 en réponse à la menace de la *contra*, restreint les libertés fondamentales des Nicaraguayens et impose la censure.² Pour faire face à la « guerre de basse intensité », le service militaire est rendu obligatoire en 1983.³ Par ailleurs, l'inflation vient s'ajouter à l'embargo économique mis en place par les Etats-Unis dans le but d'étouffer la révolution. De fait, la pénurie alimentaire rend la vie quotidienne de plus en plus difficile. A cela s'ajoute la trahison des idéaux révolutionnaires par certains représentants corrompus, aussi l'enthousiasme initial suscité par le gouvernement sandiniste finit-il par s'épuiser. Gioconda Belli témoigne de cet essoufflement:

Pero el problema más grave que trajo la guerra de la Contra y el enfrentamiento con Estados Unidos fue justamente que distorsionó todo el rumbo de la Revolución. A mí no me desilusionaba la Revolución, me desilusionaban sus dirigentes. Muchos de nosotros volcamos nuestra energía en ejercer una función crítica. Ejercer la crítica se volvía cada vez más difícil, sin embargo. [...] Humberto y Daniel Ortega mantuvieron la hegemonía y se hicieron expertos en blandir la bandera de la unidad como pretexto para acallar los desacuerdos.⁴

¹ PAILLER, Claire, « Poésie populaire et révolution », *La poésie au-dessous des volcans*, op. cit., p. 129 : « Juan Erre / C'était un 8 juin quand tu es tombé mort / au pied d'une barricade. / Je me rappelle seulement de l'état de ton corps / de ta chair en lambeaux. / Je me rappelle seulement quand je t'ai regardé. / Je me suis approchée de toi et j'ai pleuré pleuré pleuré. / J'ai attrapé ton fusil / et j'ai continué à avancer. »

² ROUQUIE, Alain, op. cit. pp. 201-206.

³ Sergio Ramírez, dirigeant sandiniste et écrivain, estime que: « El Servicio Militar Patriótico (SMP) llegó a convertirse en el elemento más traumático de ese decenio y determinó, al final, la derrota electoral del FSLN en 1990. Eran ya demasiadas muertes. » (« Le Service Militaire Patriotique (SMP) devint l'un des éléments les plus traumatisants de cette décennie et détermina, finalement, la défaite électorale du FSLN en 1990. Il y avait déjà eu trop de morts. ») RAMÍREZ, Sergio, *Adiós Muchachos, Una memoria de la revolución sandinista*, San José, Ediciones Aguilar, 1999, 316 p., p. 269.

⁴ BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel*, op. cit., p. 382 : « Mais le problème le plus grave que provoqua la guerre de la Contra et l'affrontement avec les Etats-Unis c'est justement la distorsion de toute la marche de la Révolution. Moi, ce n'était pas la Révolution qui me décevait, c'était ses dirigeants. Beaucoup d'entre nous

Peu à peu, l'unité sandiniste se disloque et le soutien populaire au FSLN s'amenuise considérablement. Tandis que la guerre fait rage entre le gouvernement et la *contra*, les tensions politiques sont également au plus fort dans les pays voisins, à l'exception du Costa-Rica. Edelberto Torres-Rivas considère d'ailleurs que « cette décennie, 1979-1991, a été infâme pour l'immense majorité de la population centre-américaine ».¹

Au cours de cette « décennie infâme », le témoignage prend une place croissante dans la littérature de l'Isthme, et particulièrement dans les pays les plus touchés par la violence : le Guatemala, le Nicaragua et le Salvador. En 1979, portés par le succès de la révolution, Claribel Alegria et D. J. Flakoll (son époux) se rendent sur place pour réaliser des entretiens avec des combattants des guérillas sandiniste et salvadorienne, et enquêter sur la situation politique et sociale de ces deux pays. Leurs recherches aboutissent à la publication d'un essai historico-politique – *La encrucijada Salvadoreña*, (1980) – et de cinq recueils de témoignages historiques – *Nicaragua, la revolución sandinista* (1982), *No me agarran viva, la mujer salvadoreña en la lucha* (1983), *Para romper el silencio* (1984), *Fuga de Canto Grande* (1992), *Somoza: expediente cerrado* (1993) – ainsi que d'une anthologie de poèmes de la guérilla – *On the front line* (1990).² Des acteurs de la révolution sandiniste prennent également la plume pour narrer leur expérience, parfois en la mêlant à la fiction. C'est le cas du commandant du FSLN Omar Cabezas Lacayo (1950 -) dans *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), de Sergio Ramírez (1942 -) dans *¿Te dio miedo la sangre?* (1977) ou de Gioconda Belli dans *La mujer habitada* (1988).³ De même, Claribel Alegria entrelace poésie et témoignage dans *Luisa en el país de la realidad* (1987). Au Guatemala, la guerre transparaît à travers le témoignage de guérilleros – Mario Payeras, mais aussi Yolanda Colom ou Marco Antonio Flores – mais également à travers la voix de Rigoberta Menchú, qui s'exprime au nom de ceux qui ont payé le plus lourd tribut à la guerre : les amérindiens.⁴

avons investi notre énergie dans l'exercice d'une fonction critique. Exercer la critique devenait de plus en plus difficile, cependant. [...] Humberto et Daniel Ortega maintinrent l'hégémonie et devinrent experts dans l'art de brandir le drapeau de l'unité comme prétexte pour faire taire les désaccords. »

¹ TORRES RIVAS, Edelberto, *Historia General de Centroamérica*, tome 6, Madrid, Ed. Siruela, 1993, 253 p., p. 11: « ha sido esta década, 1979-1991, infame para el destino de la inmensa mayoría de la población centroamericana ».

² Voir bibliographie active.

³ CABEZAS LACAYO, Omar, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, La Havane, Casa de las Américas, 1982, 255 p., RAMÍREZ, Sergio, *¿Te dio miedo la sangre?*, Caracas, Monte Avila, 1977, 281 p., BELLI, Gioconda, *La mujer habitada*, op. cit.

⁴ COLOM, Yolanda, *Mujeres en la alborada: guerrilla y participación femenina en Guatemala, 1973-1978: testimonio*, Ciudad de Guatemala, Artemis & Edinter, 1998, 311 p., FLORES, Marco Antonio, *Los compañeros*, Mexico, J. Mortiz, 1976, 237 p. Nous reviendrons dans ce sous-chapitre sur le témoignage de Rigoberta Menchú.

Ces témoignages, et bien d'autres encore, reviennent sur un passé immédiat trop lourd pour être aisément classé. En effet, dix années seront nécessaires pour négocier la pacification de l'ensemble de l'Isthme. Dès 1983, le groupe de Contadora ouvre la voie au processus de paix, qui se concrétise à travers la déclaration d'Esquipulas II, en 1987.¹ Le plan de paix proposé par le président du Costa Rica, Oscar Arias, y est signé par l'ensemble des présidents d'Amérique centrale, le 7 août 1987. L'année suivante, Oscar Arias reçoit le Prix Nobel de la Paix.² Si cette distinction est méritée, il reste du chemin à parcourir pour que cessent les combats dans chacun des pays concernés. Cependant, en 1989, la chute du mur de Berlin modifie l'attitude des Etats-Unis envers l'Amérique latine. Une fois la peur du « péril communiste » écartée, Washington relâche enfin la pression politique et militaire exercée pendant la Guerre Froide. Reste à trouver la voie de la paix dans des pays ravagés par des années de guerres fratricides et pris dans un engrenage de violence. Loin de déposer les armes, la guérilla salvadorienne lance en 1989 une « insurrection finale » qui échoue, et vient alourdir un bilan déjà douloureux :

La guerre civile a fait 60 000 morts, surtout parmi les paysans pauvres, et l'on compte 250 000 réfugiés au Mexique et 500 000 aux Etats-Unis. L'économie est atteinte (le revenu per capita est plus faible en 1987 qu'en 1968). [La] lassitude de la population peut expliquer pourquoi « l'insurrection finale » lancée dans la capitale, le 11 novembre 1989, par plusieurs milliers de guérilleros, n'a pas réussi à soulever les bidonvilles du Nord de la capitale.³

Suite à ce dernier grand combat et devant la lassitude des forces en présence, la nécessité de parvenir à une solution négociée finit par s'imposer. Les Escadrons de la mort ne cessent pas pour autant de perpétrer des assassinats politiques, mais des négociations sont menées entre le gouvernement et le FMLN.⁴ Le 16 janvier 1992, le président salvadorien

¹ TORRES RIVAS, Edelberto, *Historia General de Centroamérica*, tomo 6, *op. cit.*, p. 24-30 et LANCHA, Charles, « Années 80 : l'interventionnisme du président Reagan en Amérique centrale », *Histoire de l'Amérique latine de Bolivar à nos jours*, Paris, l'Harmattan, 2003, 544 p., p. 456. L'île panaméenne de Contadora a donné son nom au groupe de représentants du Mexique, de la Colombie, du Venezuela et de Panama qui s'y sont réunis en 1983 pour entamer une réflexion sur la paix en Amérique centrale.

² FIGUEROA IBARRA, Carlos, « Centroamérica: entre la crisis y la esperanza (1978-1990) » in TORRES RIVAS, Edelberto, *Historia General de Centroamérica*, tomo 6, *op. cit.*, pp. 35-88.

³ VAYSSIÈRE, Pierre, « Espoirs et échecs... », *op. cit.*, p. 13. Plus loin dans l'article, Pierre Vayssière estime le nombre de morts dans la guerre civile à 80 000. La plupart des ouvrages reprennent des estimations similaires : John Beverley et Marc Zimmerman parlent de plus de 70 000 morts, (*Literature and politics...*, *op. cit.*, p. 135), Alain Musset estime que « sur l'ensemble de la période 1980-1990, le nombre de morts dépasse largement les 70 000. » (*L'Amérique centrale...*, *op. cit.*, p. 122).

⁴ BLEEKER MASSARD, Patricia, *op. cit.*, pp. 243-271.

Alfredo Cristiani et les guérilleros signent l'Accord de Paix de Chapultepec (Mexico).¹ Suite à cet accord, les guérilleros déposent les armes, les effectifs de l'armée sont diminués de moitié et une Commission pour la Paix (la COPAZ) voit le jour pour arbitrer les conflits, principalement liés au problème de la terre.² C'est la fin de onze années de guerre civile.

Au Nicaragua, le traité d'Esquipulas II prévoit un arrêt des combats ainsi que la convocation d'élections libres en 1990. Or, en 1988, un cessez-le-feu est conclu avec la *contra* grâce aux Accords de Sapoa, et, le temps venu, les élections promises ont bel et bien lieu.³ Si la victoire de Violeta Chamorro à ces élections de 1990 est un choc pour le FSLN, la passation de pouvoir se fait sans violence. La nouvelle Présidente souhaite la réconciliation nationale et laisse la direction de l'armée à Humberto Ortega, figure clef du sandinisme.⁴ Brandissant leur passé de révolutionnaires, les frères Ortega – Humberto et Daniel – occupent le devant de la scène politique du Nicaragua des années 80 à nos jours. De fait, après trois échecs électoraux successifs, Daniel Ortega est élu Président en 2006. Le sandinisme que

¹ LEONHARD, Ralf, « Autocríticas del FMLN », *Pensamiento Propio*, Managua, Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales – Coordinadora Regional de Investigación Económica y Social (CRIES), n° 90, mai 1992, p. 19, [article reproduit dans *L'Ordinaire, Mexique – Amérique centrale* n° 139, *op. cit.*, pp. 53-54]. Ralf Leonhard reprend la déclaration faite par Joaquín Villalobos – commandant du FMLN – à cette occasion : « Estamos conscientes que cometimos errores, que no fuimos infalibles y que este es el momento de decirle a la nación con humildad que lo reconocemos. No nos importa si los errores de otros fueron mayores o menores que los nuestros o si los reconocerán algún día. » (« Nous sommes conscients d'avoir commis des erreurs, de ne pas avoir été infalibles et que voici venu le moment de dire humblement à la nation que nous le reconnaissons. Peu nous importe de savoir si les erreurs des autres furent plus ou moins importantes que les nôtres ou s'ils les reconnaîtront un jour ». Quant à l'assassinat de Roque Dalton, Villalobos le reconnaît comme « une des plus grandes erreurs du processus d'émergence des organisations qui composèrent le FMLN par la suite. »)

² En 1992, Daniel Flakoll Alegría (fils de Claribel Alegría et D.J. Flakoll) réalise un entretien avec Balmore Arévalo, dirigeant de l'Union Nationale des Travailleurs Salvadoriens, quant au problème de la terre. Ce dernier décrit l'Accord de Paix comme « un triomphe des travailleurs » mais souligne le chemin à parcourir pour régler le problème de la distribution de la terre, car « l'oligarchie reste en place » : FLAKOLL ALEGRÍA, Daniel, *Pensamiento Propio*, n° 90, *op. cit.* Voir aussi VAYSSIERE, Pierre, « Espoirs et échecs... », *op. cit.*, p. 13 et LANCHA, Charles, « Années 80... », *op. cit.*, p. 467.

³ MEDRANO, Celia [coordinatrice], *Conflictividad y focos de conflicto en Nicaragua, Guatemala, Honduras y El Salvador, una evaluación preliminar*, Buenos Aires, Coordinadora Regional de Investigación Económica y Social, 2009, en ligne : <http://www.cries.org/contenidos/conflictividad-centroamerica-esp.pdf>, (consulté le 3 mai 2010.)

⁴ Celui-ci insiste sur sa volonté de neutralité : « Vamos a ser un ejército constitucional ; jamás vamos a dar un golpe de Estado, pero tampoco vamos a disparar contra el pueblo. Jamás será brazo de ninguna fuerza política del país, ni de derecha ni de izquierda » (« Nous serons une armée constitutionnelle ; jamais nous ne ferons de coup d'Etat, mais nous ne tirerons pas non plus contre le peuple. Nous ne serons jamais le bras d'aucune force politique du pays, ni de droite ni de gauche. ») O'KANE, Trish, MARIN, Raul, « La tentación del caudillismo », *Pensamiento Propio*, n° 90, *op. cit.* [article reproduit dans *L'Ordinaire, Mexique – Amérique centrale* n° 139, *op. cit.*, pp. 49-50]

professe Daniel Ortega n'a plus grand-chose en commun avec celui de la Révolution et la situation socio-économique du pays est instable, mais la paix demeure depuis 1990.¹

Tandis que le retour à la paix s'opère au Nicaragua, la tension s'accroît entre le Panama et les Etats-Unis. Le conflit entre Manuel Noriega et George Bush père culmine avec l'invasion militaire du pays, le 20 décembre 1989. L'opération lancée sous le nom de « Just Cause » se résout en près d'une semaine de combats faisant une trentaine de morts parmi les soldats nord-américains et plusieurs milliers parmi les panaméens, des civils pour la plupart.² Luz Lescure était au Panama à ce moment-là ; elle se souvient du débarquement des *GI's* et des bombardements:

Me llamó Michael desde Suecia para decirme que allá, que estaba amaneciendo, decían en las noticias que había un desembarco de tropas en Panamá. Yo no me había dado cuenta. Luego vimos desde las alturas de la casa de mi hermana, la nube de humo de los bombardeos y el espantoso ruido... Mi mayor temor era que el viento trajera el humo sobre nuestra casa y mi bebé se asfixiara, es un sentimiento muy terrible que no deseo a nadie. Al amanecer veíamos a los tanques de guerra con sus soldados disfrazados para la guerra en la jungla andar por las calles con sonrisas de triunfo, fue muy humillante para los que amamos nuestro país o para los que amamos la paz.³

Suite au débarquement, la poétesse se réfugie au Nicaragua avec sa petite fille, Viktoria. Noriega, capturé par les Etats-Unis, est bientôt condamné à 40 ans de réclusion dans une prison de Floride, pour trafic de drogue. En outre, le Panama décrète une sentence de 54 ans de prison – pour les disparitions et les assassinats d'opposants entre 1968 et 1989 – et la France le jugera par défaut, en 1999, pour blanchiment d'argent sur le sol français. Relâché pour « bonne conduite » après 20 ans de détention, Manuel Noriega sera à nouveau condamné par la France à sept ans de prison, en 2010.⁴ Suite à l'invasion nord-américaine, le Panama se reconstruit et l'influence de l'armée s'y amenuise considérablement. En 1999, Mireya

¹ Edelberto Torres Rivas parle d'un « sandinisme transfiguré », d'un « sandinisme de droite ». TORRES RIVAS, Edelberto, « Nicaragua: el retorno del sandinismo transfigurado », *op. cit.*, p. 1.

² DEL VASTO, César, « A los veinte años de la invasión estadounidense de Panamá », *El viejo topo*, n° 263, Mataró, Ediciones de Intervención Cultural, décembre 2009, 112 p., pp. 74-81.

³ Entretien avec Luz Lescure, annexe n° 5: « Michael m'a appelée depuis la Suède pour me dire que là-bas, où le jour se levait, les médias annonçaient un débarquement de troupes au Panama. Je ne m'en étais pas encore rendu compte. Puis nous avons vu, depuis les hauteurs de la maison de ma sœur, le nuage de fumée des bombardements et le bruit épouvantable... Ma plus grande peur était que le vent n'amène la fumée vers chez nous et que mon bébé s'asphyxie, c'est un sentiment vraiment terrible que je ne souhaite à personne. A l'aube nous avons vu les tanks de guerre avec les soldats déguisés pour la guerre dans la jungle passer dans les rues avec leurs sourires de triomphe, ça a été très humiliant pour nous qui aimons notre pays, ou pour tous ceux qui aiment la paix. »

⁴ « Manuel Noriega condamné à 7 ans de prison pour blanchiment d'argent », *Le Monde*, 07.07.10, URL : http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2010/07/07/manuel-noriega-condamne-a-7-ans-de-prison-pour-blanchiment-d-argent_1384769_3222.html, (consulté le 23.05.11).

Moscoso, veuve d'Arnulfo Arias, recueille 45% des suffrages aux élections présidentielles et devient l'une des premières femmes présidentes élues en Amérique latine.¹ La même année, le canal passe sous souveraineté panaméenne, mettant fin à un contentieux de près d'un siècle avec les Etats-Unis et apportant au Panama une source de revenus considérable.² Le Panama a relevé avec succès le défi que représente l'administration du canal, qui est d'ailleurs en train d'être modernisé et élargi.³ En 2008, le produit intérieur brut par habitant du Panama est de 5900 \$ – supérieur à celui du Costa Rica (5627 \$), ou la richesse est cependant mieux répartie – contre 3080 \$ pour le Nicaragua et le Salvador, 2660 \$ au Guatemala et 1800 \$ seulement au Honduras.⁴

Dans les années 90, le retour de la paix au Nicaragua et au Salvador est déterminant pour le Honduras, dont le sol a servi d'arrière-cour aux Etats-Unis et aux conflits voisins pendant plus d'une décennie.⁵ Suite aux Accords d'Esquipulas II, le Honduras se démilitarise et sa démocratie se renforce. En 1989, les urnes donnent le pouvoir à Rafael Leonardo Callejas, représentant des grandes familles du pays. Il applique un programme néolibéral dans un contexte économique rendu difficile par la perte des « aides » des Etats-Unis.⁶ Comme dans le reste de l'Isthme, la situation politique s'apaise. Cependant, le problème de la pauvreté reste posé et les années de la guerre froide laissent derrière elles un douloureux héritage, dont témoigne Amanda Castro :

¹ GARIBAY, David, MEDINA-NICOLAS, Lucile et VIEILLARD-BARON, Alain, « Panama », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, URL: <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/panama/#>, (consulté le 20.05.10).

² SLACK, Brian, Mc CALLA, Robert, « Le canal de Panama à un carrefour géopolitique, réalités commerciales et environnement », *Revue Etudes Internationales*, vol. XXXIV, n°2, Editions de l'Institut Québécois des Hautes Etudes Internationales (IQHEI), Montréal, juin 2003, 340 p., pp. 253-263.

³ Le site internet officiel de l'*Autoridad del Canal de Panamá* met en ligne de nombreux documents législatifs ou techniques et des articles de presse relatifs à ce projet : <http://www.pancanal.com/esp/plan/temas/propuesta/> (consulté le 20.05.10). Dans le quotidien *La Prensa* (PALM, Mónica, « Se impuso la voluntad popular : Torrijos », *La Prensa*, Ciudad de Panamá, 26.10.06, <http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2006/10/26/hoy/panorama/778183.html>, (consulté le 20.05.10), Mónica Palm commente les résultats du référendum concernant l'élargissement du Canal, projet approuvé par plus de 76% des votants, avec néanmoins un taux de participation de 43% seulement. Les travaux colossaux commencées en 2007 devraient durer jusqu'en 2014.

⁴ Ces données de 2008 proviennent du Ministère des Affaires Etrangères et Européennes, URL : <http://www.diplomatie.gouv.fr>, (consulté le 20.05.10). La richesse semble mieux répartie au Costa Rica qu'au Panama car 16% de la population costaricienne vit sous le seuil de pauvreté, contre 22% des panaméens.

⁵ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine – L'horreur et l'espoir*, op. cit., p. 442 : « Le gouvernement de Suazo Córdoba [1982-1986], comme celui de son successeur, Azcano Hoyo (1986-1990), acceptent, bon gré mal gré, l'occupation et l'utilisation de leur territoire par trois armées contre-révolutionnaires : celle des Etats-Unis, celle des « Contras », soutenue et armée par la CIA, et celle des Salvadoriens entraînés par des conseillers militaires nord-américains. »

⁶ FIGUEROA IBARRA, Carlos, « Centroamérica: entre la crisis y la esperanza (1978-1990) » in TORRES RIVAS, Edelberto, *Historia General de Centroamérica*, tomo 6, op. cit., p. 61.

¿Cómo aliviar el dolor? Él de los años 80-90, la « década perdida » se llamó, después, cuando vinieron los estudiosos de la postmodernidad, de la guerra fría, cuando cayó el muro de Berlín. Entonces la gente empezó a decir: « Sí, hubo desaparecidos en Honduras... » Pero cuando yo me fui, nadie lo aceptaba. Los contras no estaban allí, los militares no desaparecían a la gente, el 3-16 no existía: « esos son inventos de los comunistas ». Entonces, vos estás nombrando un mundo que el resto del mundo está tratando de desnombrar.¹

Toute situation de traumatisme historique pose le problème de l'« après ». Comment reconstruire une société sans faire justice, sans établir la vérité sur la pratique des « disparitions », sur des massacres d'une si grande ampleur qu'on peut parler de génocide dans le cas du Guatemala ?² Face à cette situation, les Commissions de Vérité ont joué un rôle important, en permettant de dire l'indicible, de regarder l'horreur en face pour la surmonter. La poésie peut également jouer ce rôle, de façon moins officielle mais tout aussi salutaire. C'est d'ailleurs ce qu'essaye de faire Amanda Castro dans ses recueils de poèmes : « nommer un monde dont le reste du monde essaye d'effacer le nom. » En effet, malgré le silence que l'oligarchie souhaiterait imposer, Amanda Castro publie son premier recueil de poèmes, *Poemas de amor propio y de propio amor*, en 1990.³ Elle s'y inspire de son vécu et met en parole les silences de l'histoire contemporaine du Honduras:

Ya no se sabe aquí
¿quién está en paz y quién en laberinto ?
Lejos
se ha ido todo
lejos
se lo han llevado todo
los fantasmas
los prométe lotodo
los ganadores de famas infalibles
nos han dejado con el harapo en flor
y un amargo saber en las entrañas
nos han dejado el niño sin vacunas
sin cometas

¹ Entretien entre Amanda Castro, annexe n° 2 : « Comment apaiser la douleur ? Celle des années 80-90, qu'on a appelées la « décennie perdue », après, quand sont venus les recherches sur la postmodernité, sur la guerre froide, quand le mur de Berlin est tombé. Alors les gens ont commencé à dire : « Oui, il y a eu des disparus au Honduras... » Mais quand je suis partie, les militaires ne faisaient pas disparaître les gens, le 3-16 n'existait pas : « ça, c'est des inventions des communistes ». Alors tu te retrouves à nommer un monde dont le reste du monde essaye d'effacer le nom. » Marcel André Ans explique que « le bataillon 3-16 est une unité secrète et spéciale de l'Armée, au sein de laquelle se recrutent les membres d'un sinistre « Escadron de la Mort ». » ANS, André-Marcel, *op. cit.*, p. 286.

² BERISTAIN, Carlos Martín, « Mémoire collective et violence », *Vie Sociale et Traitements*, n°81, Toulouse, Editions Erès, 2004, 112 p., pp. 69-77.

³ CASTRO, Amanda, *Poemas de amor propio y de propio amor*, Ciudad de Guatemala, Comunidad de Escritores de Guatemala, 1990, 75 p.

sin amor¹

Dans leur sobriété et leur découpage ajouré, ces vers font une large part au silence. Les mots choisis résonnent alors avec d'autant plus de force. Les deux premier vers peuvent rappeler l'incertitude relative au passé de chacun, à l'état de sa conscience – « en paix » ou aussi torturée qu'un « labyrinthe » – après des années troubles. La voix lyrique évoque un départ et le dénuement de ceux qui restent – « los harapos en flor », « sin vacunas ». Elle dénonce les promesses sans lendemain de ceux qui « ont tout emporté » et la misère qu'ils ont laissée. Si ces « gagnants de renommées infaillibles » ne sont pas nommés, la suite du poème vise à la fois les *conquistadors* du XVI^e siècle et les Etats-Unis d'Amérique au XX^e siècle :

« Venga mañana... »
y mañana vino hace 500 años
[...]
que iba a venir un dios que resucitaba muertos
pero que había que olvidarse de la danza del maíz
[...]
que iban a venir los gringos a construir carreteras
y nos dejaron letreros de
« no traspassing, private property USARMY »²

Ce poème dénonce les fausses promesses faites au peuple hondurien. Il met sur un même plan les mythes portés par les *conquistadors* « il y a 500 ans » – ceux que le catholicisme a imposé sur les croyances amérindiennes – et l'engagement des Etats-Unis à « construire des routes ». De cette façon, Amanda Castro démystifie les belles paroles des colons et occupants qui ont répandu au Honduras plus de sang que d'espoir. En effet, si le Honduras des années 90 n'est pas aussi exsangue que le Guatemala, le Nicaragua ou le Salvador, les écrivains traduisent l'humiliation d'avoir servi de base-arrière à l'armée nord-américaine pendant plus d'une décennie. Ce ressentiment se fait jour dans la poésie hondurienne des années 80, qui fait preuve d'une belle vitalité, encouragée par la création de la maison d'édition « Guaymuras » et de la revue *Alcaraván*.³ Au cours de la décennie, des poètes reconnus comme Pompeyo del Valle (1929), Roberto Sosa (1930), José Adán Castelar

¹ *Idem*, p. 9 : « On ne sait plus ici / qui est en paix et qui est en labyrinthe? / Au loin / tout est parti / au loin / ils ont tout emporté / les fantômes / les marchands de promesses / les gagnants de renommées infaillibles / ils nous ont laissés avec les haillons en fleur / et un savoir amer dans les entrailles / ils nous ont laissé l'enfant sans vaccin / sans cerf-volant / sans amour. »

² *Idem*, p. 13 : « Revenez demain... » / et demain est venu il y a 500 ans / [...] / paraît-il qu'allait venir un dieu qui ressuscitait les morts / mais qu'il fallait oublier la danse du maïs / [...] / que les gringos allaient venir construire des routes / et ils nous ont laissé des panneaux / « no traspassing, private property USARMY ». » Nous reviendrons sur l'analyse de ce poème dans le sous-chapitre 1.3.1.

³ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale : étude de la poésie contemporaine – l'horreur et l'espoir*, op. cit., p. 447.

(1941), Rigoberto Paredes (1948) ou José Luis Quesada (1948)¹ publient de nouveaux recueils, tandis que d'autres voix poétiques se font connaître :

Au cours de la deuxième moitié des années 80, le panorama poétique du Honduras se voit enrichi par une nouvelle vague de jeunes poètes. Si Sosa, Paredes, Quesada, Castelar, etc. continuent d'écrire et de publier, ils sont bientôt rejoints par des créateurs comme Juan Ramón Saravia (1951), José González (1953) ou Jorge Luis Oviedo (1957). [...] Pour ces jeunes créateurs, le courant humoristique, irrévérencieux, iconoclaste devient un moyen privilégié de leur écriture.²

Cependant, les femmes sont peu représentées dans ce fleurissement poétique des années 80 au Honduras.³ Clementina Suárez (1903-1991), poétesse déjà consacrée et figure d'exception dès les années 30, fait d'ailleurs paraître son dernier recueil comme un appel à suivre ses pas : *Con mis versos saludo a las generaciones futuras* (1988). Si María Eugenia Ramos (1959) répond à cet appel avec *Porque ningún sol es eterno* (1989), la difficulté à être éditée se fait sentir parmi les poétesses de sa génération. En effet, Juana Pavón (1945), Sara Salazar Meléndez (1946) ou bien d'autres poétesses écrivent également, mais leurs œuvres restent inédites ou paraissent dans des revues ou des anthologies.⁴

¹ Roberto Sosa publie *Secreto militar* (1984) et *El llanto de las cosas* (1984); Pompeyo del Valle *Monólogo de un condenado a muerte* (1978), *Ciudad con dragones* (1980) et *Duración de lo eterno* (1989); Rigoberto Paredes *Las cosas por su nombre* (1978) *Materia prima* (1985) et *Fuego lento* (1989); José Adán Castelar *Entretanto* (1979), *Sin olvidar la humillación* (1987), *Poema estacional* (1989) et l'anthologie *Tiempo ganado al mundo* (1989) tandis que José Luis Quesada fait paraître *Cuaderno de testimonios* (1981), *La vida como una guerra* (1982) et *Sombra del blanco día* (1987).

² BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale : étude de la poésie contemporaine – l'horreur et l'espoir*, *op. cit.*, p. 459.

³ Par exemple, l'anthologie de Claude Couffon – COUFFON, Claude, *Poésie hondurienne du XXe siècle*, Genève, Editions Patiño, 1997, 264 p. – présente 36 poètes dont seulement quatre femmes : Clementina Suárez (1903-1991), Angela Valle (1920), María Eugenia Ramos (1959) et Juana Pavón (1945).

⁴ Juana Pavón (1945) – Margarita Velásquez Pavón de son vrai nom, mais connue sous le nom de « Juana la Loca » – est l'auteur de nombreux poèmes, inédits ou parus dans des revues. Elle ne publie son premier recueil poétique que dans les années 90 : *Yo soy esa sujeto* (1994). Amanda Castro, amie de longue date de « Juana la Loca », reconnaît la grande qualité de son œuvre poétique. Ayant créé les Editions Ixbalam, Amanda Castro publie le second recueil de poèmes de Juana Pavón, *Exacta*, en 2004 [Tegucigalpa, Ixbalam Editores, 2004, 108 p.]. Quant à Sara Salazar Meléndez, l'un de ses premiers poèmes, « Patria », publié en 1963 dans le quotidien *El pueblo*, fut censuré par la police pour sa teneur politique et sociale. En voici un extrait : « [...] suburbios malolientes / moscas y basura / burdel y estanco / mujeres desgreadadas / perros famélicos / que arrastran el débil esqueleto / garrote y cárcel / explotación y exilio / temor y hombres frustrados / a todo esto aquí / le llaman Patria. » (« [...] banlieues malodorantes / mouches et poubelles / bordel et troquet / femmes échevelées / chiens faméliques / qui traînent leur faible squelette / garrot et prison / exploitation, exil / terreur et hommes frustrés / c'est tout cela ici / qu'ils appellent la Patrie. »). Quelques-uns des poèmes de Sara Salazar apparaissent dans l'anthologie suivante : BÀRH, Eduardo, *Poesía rebelde : palabra para la paz*, Tegucigalpa, Comité Visitación Padilla, Juventud Hondureña por la Paz, 1984, s.p.; voir également: HERNÁNDEZ, Consuelo, « Rescatando las poetisas hondureñas: locura y lucidez en Juana Pavón, Sara Salazar Meléndez, Aída Ondina Sabonge Gutiérrez y María Eugenia Ramos », Middle Atlantic Council of Latin American Studies (MACLAS), 2001, en ligne : <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-92615140/rescatando-las-poetas-hondurenas.html>, (consulté le 17. 04. 07.).

De fait, même au début des années 90, c'est au Guatemala qu'Amanda Castro publie ses deux premiers recueils poétiques, et non au Honduras. *Poemas de amor propio y de propio amor* (1990) paraît grâce au soutien de la *Comunidad de Escritores* de Guatemala, et notamment de Carlos René García et d'Ana María Rodas.¹ Puis, en 1993, c'est encore Carlos René García qui prend la décision d'envoyer le manuscrit de *Celebración de mujeres* (1993) au concours des *Juegos Florales de Centroamérica, México y el Caribe* à Quetzaltenango (Guatemala). Amanda Castro reçoit bientôt le premier prix de la main du poète Otto Raúl González et obtient la publication du recueil.² Ana María Rodas, qui se trouvait également dans le jury, avait d'ailleurs reçu la même distinction trois ans auparavant, en 1990, pour son recueil de poèmes *La insurrección de Maríana* (publié en 1993) et les contes de *Mariana en la tigrera* (1996). Dans le prologue du recueil de poème, elle livre ce témoignage émouvant de sa difficulté à traverser la « décennie perdue » des années 80 :

He escrito muy poco entre 1980 y 1990. Lo estrictamente necesario para darme cuenta de que seguía viva, para paliar la culpa de estar viva y porque como ya dije una vez hace años, si no escribo, reviento. Viendo este libro raquítico, me doy cuenta de pronto que he vivido casi muerta, que estos años han sido una década perdida. Y si he resurgido de la muerte y de la irracionalidad al amor es porque, en verdad, el amor es más fuerte que la muerte.³

La insurrección de Maríana s'inspire largement du contexte sociopolitique guatémaltèque de la fin des années 80. Le « moi » lyrique y dit la culpabilité et la douleur de survivre quant les autres meurent, que les amis disparaissent. Ana María Rodas explique que cette œuvre est née de l'exaspération qu'a suscitée chez elle la façon dont le gouvernement et la guérilla ont négocié la paix, après 30 années d'atrocités. Le retour à la paix au Guatemala

¹ Entretien avec Amanda Castro, annexe n° 2: « yo le había dado a Carlos René el manuscrito, y le gustó [...] cuando llego a Guatemala, me encuentro con Carlos René y me lleva a una imprenta, y me enseña el libro que estaba en prensa. Y le digo yo « ¡Pero no puede ser! », « Sí, decidimos publicarlo porque es muy bueno. » (« J'avais donné le manuscrit à Carlos René, et il lui a plu [...] quand j'arrive au Guatemala, je retrouve Carlos René et il m'emmène à une imprimerie, et il me montre le livre qui était sous presse. Et moi je lui dis « Non, c'est pas possible ! », « Si, on a décidé de le publier parce qu'il est très bien. ») Entretien avec Ana María Rodas, annexe n° 4: « Nos conocimos cuando [Amanda Castro] llegó a Guatemala; en ese tiempo yo era presidenta de la Comunidad de Escritores, y le publicamos un libro a Amanda porque yo leí el libro y me dije: « Este libro es muy bueno, lo quiero publicar ». (« On s'est connues quand [Amanda Castro] est arrivée au Guatemala ; à l'époque j'étais présidente de la *Comunidad de Escritores*, et nous lui avons publié un livre car je l'ai lu et je me suis dit « c'est un très bon livre, je veux le publier. ») Ana María Rodas et Carlos René García se réfèrent ici à *Poemas de amor propio y de propio amor* (1990).

² *Idem*.

³ RODAS, Ana María, *La insurrección de Maríana*, Ciudad de Guatemala, Ediciones del Cadejo, 1993, 79 p., p 3: « J'ai très peu écrit entre 1980 et 1990. Le strict nécessaire pour réaliser que j'étais toujours vivante, pour pallier à la faute d'être en vie et parce que, comme je l'ai dit il y a des années, si je n'écris pas, j'éclate. En voyant ce livre rachitique, je me rends compte soudain que j'ai vécu presque morte, que ces années ont été une décennie perdue. Et si j'ai ressurgi de la mort et de l'irrationalité vers l'amour, c'est qu'en vérité, l'amour est plus fort que la mort. »

est d'autant plus complexe que la violence a été extrême et qu'elle s'est enracinée sur trois décennies, à travers l'affrontement de l'armée et de la guérilla mais aussi de groupes paramilitaires en tous genres.¹ C'est d'ailleurs au Guatemala que le processus de paix sera le plus long. En 1986, l'arrivée au pouvoir du démocrate-chrétien Vinicio Cerezo semble pourtant prometteuse : c'est le second président civil élu en plus de trente ans de militarisme. Bientôt, il s'engage dans les Accords d'Esquipulas et ouvre le dialogue avec la guérilla.² Ainsi, en 1987, le gouvernement et les représentants de l'U.R.N.G. se rendent à Madrid. Cependant, les négociations menées s'avèreront peu probantes. Ana María Rodas se souvient :

Yo trabajaba en ese tiempo en la revista *Crónica*, y todos los periodistas sabíamos que los políticos guatemaltecos se iban a reunir con los jefes guerrilleros en Madrid.³ [...] Y los políticos guatemaltecos, que eran de derecha – porque no había políticos de izquierda en esta época – llevaban unas reproducciones del Cristo de Esquipulas, y llevaban botellas de un aguardiente guatemalteco que se llama « Venado ». [...] Y eso es lo que les fueron a regalar, a los dirigentes de la guerrilla que estaban en Madrid. Y los dirigentes de la guerrilla tenían unos telares [...] que decían URNG – Unión Revolucionaria Nacional Guatemalteca –. Entonces yo me puse a llorar allí en la oficina, me puse furiosa, dije: « Y éstos que ahora se están regalando cosas de beber, y *souvenirs*, y babosadas, éstos son los responsables de que en mi país hayamos tenido doscientos mil muertos y desaparecidos. »⁴

En langage poétique, c'est la même indignation :

El periodista se sienta muy tranquilo
bebe café
esconde la conciencia
en la segunda gaveta de la izquierda.
Quién firmó un pacto hoy con su antiguo enemigo?

¹ TORRES RIVAS, Edelberto, *Historia General de Centroamérica*, tome 6, *op. cit.*, p. 30. Alain Rouquié (*Les forces politiques en Amérique centrale, op. cit.*, p. 124) estime qu'« en 1973, [les] milices privées comportent quelques 8 000 hommes, l'armée guatémaltèque en comportant 14 000. » Les gouvernements militaires successifs ferment les yeux sur ces groupes terroristes souvent composés d'anciens membres de l'armée.

² VAYSSIERE, Pierre, « Espoirs et échecs... », *op. cit.*, p. 12.

³ La revue culturelle *Crónica* fut créée en 1987 par Francisco Pérez de Antón. Il s'agissait d'une publication ambitieuse et avant-gardiste mais dont la publication s'arrête suite à des démêlés avec le Gouvernement.

⁴ Entretien avec Ana María Rodas, annexe n° 4 : « Je travaillais à cette époque pour la revue *Crónica*, et tous les journalistes savaient que les hommes politiques guatémaltèques allaient se réunir avec les chefs de la guérilla à Madrid. [...] Et les politiques guatémaltèques, qui étaient de droite – car il n'y avait pas d'homme politique de gauche à cette époque – sont arrivés avec des reproductions du Christ d'Esquipulas et des bouteilles d'une eau-de-vie guatémaltèque appelée « Venado ». [...] Et voilà ce qu'ils ont été leur offrir, aux dirigeants de la guérilla qui se trouvaient à Madrid. Et les dirigeants de la guérilla avaient des métiers à tisser miniatures [...] avec le sigle « URNG » – Union Révolutionnaire Nationale Guatémaltèque. Alors, je me suis mise à pleurer là, au bureau, j'étais furieuse, j'ai dit : « Et ceux-là qui sont en train de s'offrir des choses à boire, et des souvenirs, et des babioles, c'est à cause d'eux que dans mon pays il y a eu deux-cent mille morts et disparus. » »

Sobre qué promontorio de equis equis desayunó el candidato?¹

En décrivant l'attitude d'un journaliste, la poétesse s'inspire vraisemblablement de son vécu, de l'observation son entourage.² Ces vers dénoncent le décalage entre l'atrocité du passé immédiat et l'indifférence de ceux qui sont déjà prêts à l'oublier. L'image du journaliste, la conscience à l'abri « dans le deuxième tiroir de gauche », traduit son cynisme et le déshumanise. La voix lyrique fait ainsi état d'un décalage absolu entre la tragédie humaine et le réalisme politique. La conscience est réifiée : ce n'est plus qu'un objet dont cet homme peut se défaire aisément. La précision « de gauche » peut être lue comme une allusion politique indiquant que cet homme se cache derrière la bannière d'idéaux généreux pour mieux les trahir. De fait, son attitude est mise en parallèle avec celle des dirigeants dont il se fait le complice. Par effet de contraste, le détachement avec lequel sont prononcées les questions des deux derniers vers – « Quién firmó un pacto hoy con su antiguo enemigo? / Sobre qué promontorio de equis equis desayunó el candidato? » – en révèle toute l'horreur. Quant au pacte signé entre anciens ennemis, c'est à celui de Madrid – décrit dans la citation antérieure – qu'Ana María Rodas se réfère.

Malgré les controverses, le processus de paix s'instaure peu à peu. En 1991, l'évangéliste de centre-droite Jorge Serrano est élu président : c'est la première passation de pouvoir démocratique depuis 1951.³ En 1992, Luz Méndez de la Vega est récompensée par le Ministère du Travail pour sa lutte en faveur des femmes, tout comme Rosalina Tuyuc, Présidente de l'association de veuves du conflit armé (CONAVIGUA). Luz Méndez, féministe de la première heure, a toujours combattu le machisme et valorisé l'image de la femme à travers son travail de poétesse, de journaliste et d'enseignante. Sur proposition de Rosalina Tuyuc, Luz Méndez accepte alors de participer à la campagne en faveur de Rigoberta Menchú (1959) pour le Prix Nobel de la Paix.⁴ Le 16 octobre 1992, cette représentante de l'ethnie Maya Quiché reçoit la prestigieuse décoration.⁵ L'attention

¹ RODAS, Ana María, *La insurrección de Maríana*, op. cit., p. 19: « Le journaliste s'assoit bien tranquillement / boit un café / planque sa conscience / dans le deuxième tiroir à gauche. / Qui a signé aujourd'hui un pacte avec son ancien ennemi ? / sur quel promontoire de cadavres anonymes a déjeuné le candidat ? ».

² Voir entretien avec Ana María Rodas, annexe n° 4. Ana María Rodas exerce le journalisme depuis ses 12 ans. Elle est connue pour sa liberté de parole, en poésie comme dans le journalisme : elle a d'ailleurs reçu le prix « libertad de prensa » en 1974.

³ LE BOT, Yvon, *La guerre en terre maya*, op. cit., p. 31.

⁴ TOBAR AGUILAR, Gladys, RAMÍREZ DE DAETZ, Conchita, op. cit., p. 27.

⁵ Rigoberta Menchú s'est d'abord fait connaître à travers la publication de l'histoire de sa vie, transcrite par l'ethnologue franco-vénézuélienne Elizabeth Burgos : MENCHÚ, Rigoberta, BURGOS DEBRAY Elisabeth, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, La Havane, Casa de las Américas, 1983, 400 p. Ce

internationale se tourne alors un instant vers le Guatemala et vers les problématiques des peuples amérindiens. En 1994, l'Accord d'Oslo donne naissance à la *Comisión para el Esclarecimiento Histórico* (CEH), chargée de faire la lumière sur des années de massacres.¹ Grâce au travail de cette commission, le rapport *Memoria del Silencio* est publié.² Il fait état des causes et des conséquences du conflit armé, de son déroulement, des violations des Droits de l'Homme et de la violence qu'il a entraînée. Dans le même but, l'Église lance le projet *Recuperación de la Memoria Histórica* (REHMI), *Guatemala nunca más*,³ qui a inspiré au romancier salvadorien Horacio Castellanos Moya le roman *Insensatez*. Embauché comme correcteur de style de ce rapport de 1100 pages, le narrateur d'*Insensatez* est confronté à l'horreur et dérive peu à peu vers la folie. Le lecteur accompagne ses pensées tourmentées à travers un monologue intérieur:

Nadie puede estar completo de la mente después de haber sobrevivido a semejante experiencia, me dije, [...] la frase *Yo no estoy completo de la mente* que tanto me había conmocionado, porque resumía de la manera más compacta el estado mental en que se encontraban las decenas de miles de personas que habían padecido experiencias semejantes a la relatada por el indígena kaqchiquel y también resumía el estado mental de los miles de soldados y paramilitares que habían destazado con el mayor placer a sus mal llamados compatriotas, aunque debo reconocer que no es lo mismo estar

témoignage est l'une des premières expressions du vécu d'une amériquienne à être publiée. A travers ce récit, Rigoberta Menchú trace les circonstances personnelles et collectives douloureuses – la mort de son père et de ses frères, la misère, l'exploitation – qui l'ont amenée à militer pour les droits des Amérindiens et pour la paix. En 1999, l'anthropologue David Stoll déclenche une polémique en remettant en cause la véracité de certains passages de ce témoignage (STOLL, David, *Rigoberta Menchú and the story of all poor guatemalan*, Boulder, Westview Press, 1999, 336 p.) Il reproche à Rigoberta Menchú d'avoir déformé la vérité et adopté un point de vue plus politique que social, en faveur de l'UNRG. La polémique a fait couler beaucoup d'encre et suscité les réactions d'intellectuels tels qu'Eduardo Galeano (« Disparen sobre Rigoberta », *La Jornada*, México, 16 de enero de 1999), Marc Zimmerman (« Rigoberta Menchú, David Stoll, narrativa subalterna y la verdad testimonial: Una perspectiva personal », *Istmo - Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n° 8, juin 2004, URL : <http://collaborations.denison.edu/istmo/n08/articulos/rigoberta.html>, consulté le 03.05.10). En outre, Arturo Arias a réuni à ce sujet des articles d'écrivain(e)s et intellectuel(le)s – notamment Margarita Carrera, Dante Liano, Manuel Vásquez Montalbán, Rosa Montero, John Beverley, et bien d'autres – en incluant une contribution de David Stoll. Voir: ARIAS, Arturo, *The Rigoberta Menchú Controversy*, Minneapolis, University of Minnesota press, 2001, 417 p. Cet ouvrage souligne l'intérêt fondamental du témoignage de Rigoberta Menchú, qui n'est pas seulement l'histoire d'une femme, mais aussi celle de tout un peuple.

¹ La page internet officielle du *Congreso de la República de Guatemala* donne une idée du chemin parcouru sur le plan législatif et politique pour parvenir à la pacification du pays. En effet, les principaux textes des accords de paix souscrits par le Guatemala sont en ligne, depuis *Esquipulas II* (1987) jusqu'à l'*Acuerdo de Paz firme y duradera* (1996). Ces textes sont au nombre de 21 : http://www.congreso.gob.gt/gt/acuerdos_de_paz.asp (consulté le 03.05.10).

² Ce rapport est en ligne à l'adresse suivante: http://www.congreso.gob.gt/gt/acuerdos_de_paz.asp, (consulté le 03.05.10).

³ Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI), *Guatemala nunca más*, *op. cit.*, Le rapport final peut être consulté à cette adresse : <http://www.fundacionpdh.org/lesahumanidad/informes/guatemala/informeREMHI-Tomo1.htm>.

incompleto de la mente por haber sufrido el descuartizamiento de los propios hijos que por haber descuartizado hijos ajenos.¹

Insensatez donne un aperçu du traumatisme dont souffre le Guatemala, de la culture de la peur résultant de l'histoire récente.² Après plus de trente années de guerre et dix ans de négociations, le gouvernement du Guatemala et l'UNRG signent l'*Acuerdo de paz firme y verdadera* sous l'égide des Nations Unies le 29 décembre 1996. Maurice Lemoine fait le constat d'un retour à la paix réel dans l'Isthme, mais non sans laissés pour compte :

Depuis le début 1997, avec la fin du conflit guatémaltèque (soit tout de même dix années après Esquipulas), l'Amérique centrale est redevenue une région sans conflit armé. Partout, les régimes en place peuvent se revendiquer d'un minimum de légitimité formelle : ils sont tous issus d'élections. Seulement, on ne sort pas d'une guerre comme on sort d'une promenade de santé. Des dizaines de milliers de réfugiés rentrent dans leur pays d'origine que la guerre a laissé exsangue, désarticulé.³

La paix se construit sur des situations complexes : celles de familles déplacées, pleurant leurs morts ou recherchant les disparus, tentant de se réadapter, de retrouver leur terre d'origine et la paix.⁴ Les idéaux politiques n'ont pas pu se réaliser, notamment ceux de la Révolution sandiniste, en laquelle tant d'intellectuels et écrivains latino-américains avaient placé leurs espoirs. A partir de 1990, Violeta Barrios de Chamorro lance le Nicaragua sur la voie du néolibéralisme avec l'appui des organisations financières internationales.⁵ En 2000,

¹ CASTELLANOS MOYA, Horacio, *Insensatez*, Mexico, Tusquets, 2004, 155 p., p. 14: « Personne ne peut être entier de la tête après avoir survécu à une telle expérience, j'ai pensé [...], la phrase *Je ne suis pas entier de la tête* qui m'avait tant ému résumait de la façon la plus compacte l'état mental dans lequel se trouvaient les dizaines de milliers de personnes qui avaient souffert des expériences semblables à celle racontée par l'indigène cachiquel et qu'elle résumait aussi l'état mental des milliers de soldats et paramilitaires qui avaient dépecé avec le plus grand plaisir leurs mal nommés compatriotes, quoique je doive reconnaître que ne pas être entier de la tête pour avoir subi le dépeçage de ses propres enfants ou parce qu'on a dépecé les enfants des autres ce n'est pas la même chose. » (Traduction de Robert Amutio : MOYA CASTELLANOS, Horacio, *Déraison*, Montréal, les Allusifs, 2006, 140 p.)

² Voir GRINGERG PLA, Valeria, « Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana: una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya », *Istmo - Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n° 15, décembre 2007: <http://collaborations.denison.edu/istmo/n15/proyectos/grinberg.html> et PÉREZ, Juan, « La présense constante de la peur », *Revue Sud / Nord*, n° 18, Toulouse, Erès, janvier 2003, 200 p., pp. 96-104: « Pour les Guatémaltèques de ma génération, l'horreur et l'extermination sont devenus une part consubstantielle de notre vie. Durant les années où nous avons grandi, jamais nous n'avons pu penser qu'une autre manière de vivre était possible dans ce pays ; qu'il puisse exister une façon de ne pas avoir peur ; que l'on puisse exprimer tout ce qui nous arrivait, protester contre tout ce qui se passait sans la crainte de mourir. »

³ LEMOINE, Maurice, *Les naufragés d'Esquipulas*, Nantes, l'Atalante, 2002, 805 p., p. 8.

⁴ LORAS, CASTILLO, Enrique, *Las mujeres retornadas en el conflicto y proceso de pacificación en Guatemala (1980-2005) ¡luchar para retornar, retornar para luchar!*, Thèse dirigée par le Pr. María Esther del Campo García, Universidad Complutense de Madrid, 2006, 384 p.

⁵ PÉREZ BALODANO, Andrés, « Nicaragua: un experimento democrático en agonía », *Nueva sociedad*, n° 199, septembre - octobre 2005, pp. 4-11, http://www.nuso.org/upload/articulos/3279_1.pdf (consulté le 25 mai 2010).

l'actuel président Daniel Ortega, fort de son image d'ancien guérillero sandiniste, n'hésite pas à signer un pacte avec le leader de droite Arnoldo Alemán pour revenir au pouvoir.¹ Il est finalement élu en 2006, mais les intellectuels qui avaient soutenu le Sandinisme en 1979 tournent le dos aux frères Ortega. Aujourd'hui, Claribel Alegría évoque la déception d'une révolution trahie :

C.A: [La victoria sandinista representó] una gran esperanza. Para todos nosotros, todos nuestros amigos estaban emocionados, todos estábamos con la Revolución, sobretudo Julio Cortázar, que paso aquí grandes temporadas, él con su esposa. Y para que te voy a mentir, estoy decepcionada, estoy muy decepcionada.

SG: Sí, después vino la desilusión.

CA: Después vino la famosa « piñata ». Cuando ellos perdieron, Daniel Ortega hizo un discurso muy lindo, que a mí me sacó las lágrimas. Pero poquito después vino la distribución, la piñata. Y ahora, si tú me preguntas, este gobierno no me gusta en absoluto, están haciendo cosas indebidas. Vamos hacia una dictadura.²

Jamais à court d'humour, les Nicaraguayens ont baptisé « la piñata » l'époque où des membres du FSLN ont mis la main sur des propriétés de l'Etat ou d'anciens partisans de Somoza, suite à leur défaite électorale de 1990.³ Aujourd'hui, le Nicaragua est un pays divisé où la figure de Daniel Ortega suscite de nombreuses controverses.⁴ Comme dans l'ensemble de l'Isthme centre-américain, les inégalités sociales criantes sont sources de violence et

¹ *Idem.* Les « contradictions » de Daniel Ortega, de retour à la présidence du pays depuis 2007, sont notoires. Andrés Pérez Baltodano décrit le personnage en ces mots: « En él se combinan un pasado revolucionario, un cuidadoso coqueteo con el neoliberalismo, un discurso antiimperialista, su colaboración con la derecha pro estadounidense que lidera Arnoldo Alemán, y su nueva y estrecha asociación con la jerarquía de la Iglesia católica nicaragüense que combatió ferozmente al FSLN en los años 80. » (« Il y a en lui la combinaison d'un passé révolutionnaire, d'un flirt prudent avec le néo-libéralisme, d'un discours anti-impérialiste, de sa collaboration avec la droite pro-américaine dirigée par Arnoldo Alemán, et de sa nouvelle et étroite association avec la hiérarchie de l'Eglise Catholique nicaraguayenne qui a féroceement combattu le FSLN dans les années 80. ») En outre, Daniel Ortega est accusé du viol de sa belle-fille, Zoiloamérica Narváez : AZNÁREZ, Juan Jesús, « Reportaje : Ortega en la picota – La violación de Zoiloamérica », *El País*, 29.06.08., http://www.elpais.com/articulo/reportajes/violacion/Zoiloamerica/elpepuintlat/20080629elpepdmgrep_7/Tes, (consulté le 16.08.09).

² Entretien avec Claribel Alegría annexe n° 3 : « CA: [La victoire sandiniste representa] un grand espoir. Pour nous tous, tous nos amis étaient émus, nous étions tous pour la Révolution, surtout Julio Cortázar, qui a vécu de longues périodes ici, avec son épouse. Et pourquoi te mentir, je suis déçue, je suis très déçue. / SG : Oui, après la désillusion est venue. / CA : Après ça a été la fameuse « distribution des prix ». Quant ils ont perdu, Daniel Ortega a fait un très beau discours, qui m'a émue aux larmes. Mais la distribution, la « piñata » a eu lieu peu après. Et maintenant, si tu me le demandes, ce gouvernement ne me plaît pas du tout, ils font des choses incorrectes. Nous allons vers une dictature. »

³ BATAILLON, Gilles, « De Sandino aux contras. Formes et pratiques de la guerre au Nicaragua », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris, EHESS, 2005/3, 60^e année, pp. 653-688, voir p. 671.

⁴ TORRES, Hugo, « Las similitudes de este gobierno con la dictadura somocista dan escalofríos », *Revista Envío*, n° 334, Managua, Universidad Centroamericana (UCA), janvier 2010, URL: <http://www.envio.org.ni/articulo/4119>; BATAILLON, Gilles, « Daniel Ortega entiende Nicaragua como si fuera su finca », *El País*, Madrid, 02.03.09, URL: http://www.elpais.com/articulo/internacional/Daniel/Ortega/entiende/Nicaragua/finca/finca/elpepuint/20090203elpepuint_10/Tes; (articles consultés le 25.05.10).

d'instabilité politique. Le coup d'Etat de Roberto Micheletti contre Manuel Zelaya au Honduras, le 28 juin 2009, en est la preuve. La résistance d'une grande partie du peuple hondurien au cours des mois suivants s'est soldée par une soixantaine de morts, des viols et plusieurs milliers de blessés.¹ Amanda Castro a d'ailleurs milité activement contre ce retour de l'autoritarisme.² Cependant, le coup d'Etat a finalement été blanchi par des élections illégitimes portant au pouvoir le conservateur Porfirio Lobos.³ Cela confirme le point de vue de Maurice Lemoine, selon qui la paix et la démocratie ne sont pas totalement acquises en Amérique centrale :

Au bout du compte, les stratégies économiques ne répondent pas au dessein des accords de paix. Ajustements structurels et mesures économiques favorisent les groupes de pouvoir, jettent les populations dans la misère. Inévitable conséquence, se propagent comme une peste des temps modernes de terribles vagues de délinquance et d'insécurité. Bref, à la guerre froide succède une paix particulièrement explosive et, après une période d'euphorie, très vite l'Amérique centrale a déchanté.⁴

En effet, la fin du XX^e siècle correspond à un certain désenchantement sur le plan politique et idéologique, la « fin de l'Histoire » ou la « fin des utopies », comme le clame Francis Fukuyama, en 1989.⁵ L'« Amérique centrale déchante », ce qui engendre de nouvelles tendances littéraires, ou plutôt à un éclatement de ces tendances. Avec le retour à la paix – une fois passée la situation d'urgence à dénoncer une situation extrême – la critique sociale prend de nouvelles formes dans la littérature de l'Isthme. Du côté des poétesses, on remarque notamment une présence croissante des figures et de motifs mythologiques universels, dans des recueils pourtant tournés vers la réalité de l'Isthme. En 1993, Claribel Alegría publie un recueil poétique où la mythologie – grecque en particulier – occupe une place importante pour

¹ VIGNA, Anne, « Transition antidémocratique Au Honduras, comment blanchir un coup d'Etat », *Le Monde diplomatique*, Paris, janvier 2010, URL : <http://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/VIGNA/18710> (consulté le 26.05.10).

² La poétesse a notamment organisé un jeûne collectif sur une place de Tegucigalpa, écrit une lettre ouverte à Carlos Humberto Reyes (président du *Frente Nacional de Resistencia Popular* créée suite au coup d'Etat) pour l'encourager à se présenter aux élections présidentielles contre Porfirio Lobos, et pris part aux manifestations.

³ VIGNA, Anne, *op. cit.*

⁴ LEMOINE Maurice, *Les naufragés d'Esquipulas, op. cit.*, p. 8.

⁵ Au lendemain de la chute du mur de Berlin, Fukuyama s'appuie sur la pensée d'Hegel et celle d'Alexandre Kojève pour proclamer la fin de l'Histoire et des utopies (Fukuyama publie d'abord un article dans la revue *National Interest*, puis développe un essai : FUKUYAMA, Francis, *The end of History and the last man*, New York, Free press, 1992, 418 p.) Sa théorie a depuis été fortement controversée. Cependant, la désillusion provoquée par l'effondrement du régime communiste et la découverte de sa face cachée est bien réelle. Voir JEANNENEY, Jean-Noël, « La « fin de l'histoire » faribole ou forfanterie ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1/2001 (n° 69), pp. 95-104; VIDAL JIMÉNEZ, Rafael, « Penser un futuro abierto más allá del progreso. La utopía después del "fin de las utopías" », *TELOS – Cuadernos de Comunicación e Innovación*, janvier – mars 2007, n°70, URL : <http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articuloperspectiva.asp?idarticulo=3&rev=70.htm> (consulté le 27.05.10.).

la première fois dans son œuvre. Sous le titre de *Variaciones en clave de mi* (1993), la poétesse réinterprète le destin de Pénélope et Ulysse, Déméter et Koré, Galatée et Pygmalion ou celui de la Malinche. De la même façon, Luz Méndez de la Vega fait paraître *Helénicas* – recueil où le « moi » lyrique se glisse dans la peau de grandes figures de la mythologie grecque – en 1998, soit deux ans après la signature des accords de paix entre le gouvernement guatémaltèque et la guérilla. Quant à Gioconda Belli, ses vers s'inspirent d'images mythiques chrétiennes dès ses premiers recueils – tout comme ceux de Luz Méndez – mais des références au monde grec se font jour dans *De la costilla de Eva* (1987), recueil publié l'année de la signature des Accords de paix d'Esquipulas II.¹

Avec la paix et la désillusion, les grandes utopies laissent place à des préoccupations plus intimes, dont témoignent, par exemple, les recueils poétiques que publie Luz Lescure au début des années 90 – *Trozos de ira y de ternura* (1991) et *La quinta soledad* (1992). Néanmoins, si Ana María Rodas déclarait « la fin des mythes et des rêves » en 1984 – *El fin de los mitos y los sueños* – la poétesse condamne avec véhémence la politique de la « réconciliation » dans le Guatemala des années 90, à travers un titre révélateur de sa combativité – *La insurrección de Mariana* (1993). En effet, la poétisation de l'intime et du quotidien n'excluent pas une réflexion collective, manifeste dans ces ouvrages, où lorsqu'Amanda Castro se penche avec une tendresse infinie sur la figure de femmes marginales, dans *Celebración de mujeres* (1993). Ces oubliées que la poétesse met en lumière – parfois jusqu'à la mythification – représentent en fait une grande partie de la population du Honduras, mais aussi de l'Isthme et d'ailleurs. De fait, la mise à nu et la valorisation par ces voix lyriques d'une intimité riche et complexe participe de revendications identitaires plus larges. Les poétesses s'inspirent de la vie quotidienne en dénudant les corps, les sentiments et les mentalités de leur époque. Pour cela, elles réinventent différentes catégories de mythes, dans un processus sur lequel nous souhaitons nous pencher à présent, pour observer comment l'union de la réalité centre-américaine et de ces mythes engendre des œuvres originales, à la voix intense et provocante, et remet en cause les fondements de la pensée dominante à travers les temps et les sociétés.

¹ Dans ce recueil, Gioconda Belli consacre un poème au trio mythique formé par Ariane, Thésée et le Minotaure – « Del diario de Ariadna » – et fait référence à Eros, Pégase, Pénélope ou Ulysse dans d'autres poèmes.

1.2 LA REECRITURE DES MYTHES ANCESTRAUX

1.2.1 *Les mythes grecs*

Si le mythe évoque tout d'abord des récits issus de cosmogonies ancestrales, il a acquis par extension d'autres acceptions, d'autres visages. Ce sont ces différents visages du mythe – ancestral ou plus moderne – que nous souhaiterions observer, du moins ceux qui se dessinent de façon significative chez les six poétesses de cette étude. Nous partons du constat que le mythe ancestral, tout autant que le mythe historique et le mythe conçu comme représentation traditionnelle idéalisée ou comme modèle idéal, possèdent un caractère exemplaire : ils véhiculent des valeurs, qui s'inscrivent dans une tradition plus ou moins ancienne.¹ Lorsqu'elles reprennent ces différents types de mythes, les poétesses se positionnent face à des valeurs, soit en les véhiculant à nouveau – en les adaptant à l'époque moderne (actualisation) ou en se les appropriant de façon autobiographique, par exemple – soit en les redéfinissant de façon alternative et souvent subversive – par le détournement. Nous tenterons donc d'approcher ces différentes modalités de réécriture en analysant de quelle façon les poétesses abordent le mythe, selon l'acception à laquelle il correspond, les valeurs et les circonstances qui le sous-tendent.

Le mythe, au sens premier du terme, a fait l'objet d'innombrables études depuis toutes les disciplines des sciences sociales. Les travaux réalisés au cours du XX^e siècle par des penseurs tels qu'André Jolles (1874-1946), Georges Dumézil (1898-1986) Mircea Eliade (1907-1986), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Paul Ricoeur (1913-2005), Jean-Pierre Vernant (1914-2007), Octavio Paz (1914-1998), Gilbert Durand (1921), Marcel Detienne (1935) ou Pierre Brunel (1939) – pour n'en citer que quelques-uns – ont permis de mieux comprendre la pensée mythique, sa formation, son rôle, sa portée et son rapport à la littérature.² L'étude littéraire du mythe – dont l'appellation de « mythocritique », proposée par Gilbert Durand dans les années 70, a fait florès – connaît aujourd'hui encore un développement important.³ En témoignent, par exemple, le récent ouvrage publié sous la

¹ Cela tient au caractère « exemplaire » du récit mythique, sur lequel nous reviendrons.

² La pensée et les théories de ces chercheurs nous permettront d'étayer notre réflexion tout au long de cette thèse.

³ DURAND, Gilbert, [textes réunis par Danièle Chauvin], « Pas à pas mythocritique », *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996, 262 p.

direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter en 2005: *Questions de Mythocritique, Dictionnaire*, qui réunit les contributions de 25 chercheurs en littérature ou la revue *Amaltea – revista de mitocrítica* créée en 2008 par l'Universidad Complutense de Madrid.¹ Par ailleurs, différents colloques, séminaires et tables rondes ont été organisés à ce sujet au cours des dernières années.² Ces travaux, sur lesquels nous reviendrons, remettent sur le métier la notion millénaire de mythe, une notion dont l'essence et la portée sont sans cesse redéfinies. Ainsi, Claude Lévi-Strauss affirme dans un entretien qu'il pourrait y avoir autant de définitions du mythe « que de peuples auxquels on les emprunte ».³ De fait, même en ne considérant le mythe que depuis la perspective des Grecs anciens, on constate que les théories foisonnent, se croisent et s'opposent quant aux origines du mythe, à sa signification profonde, à son caractère exemplaire, à sa réception par ses contemporains, etc.⁴ De plus, l'anthropologue se réfère ici au mythe au sens premier uniquement, que le *Trésor de la langue française* pose en ces termes :

¹ CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe, [Dir.], *Questions de mythocritique - Dictionnaire*, op. cit. et Facultad de Filología, *Amaltea, Revista de Mitocrítica*, Universidad Complutense de Madrid, en ligne : <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/fr/accueil.html>. Bien d'autres exemples de cette activité universitaire autour du mythe et de la mythocritique sont présents dans la bibliographie.

² Ainsi, l'équipe de recherche sur « La réécriture » du Centre Aixois d'Etudes Romanes (CAER, Equipe d'Accueil n° 854, Université de Provence - Aix-Marseille I) prend pour axe la « réécriture des mythes » à partir de septembre 2010. En mars 2005, le C.R.L.C. (Centre de Recherche en Littérature Comparée) de l'Université de Paris IV- Sorbonne a organisé un colloque sur « L'étude des mythes en littérature comparée, bilans et perspectives de recherche ». Du 24 au 26 janvier 2008 l'université de Toulouse - le Mirail a consacré trois journées de colloque à « La mythologie en question: de l'Antiquité à la modernité. Appropriation – Adaptation – Détournement », [Actes publiés : AYGON, Jean-Pierre, BONNET, Corinne, NOACCO, Cristina, *La mythologie de l'Antiquité à la modernité, appropriation, adaptation, détournement*, op. cit.]. Notons que les recherches sur le mythe s'articulent également dans plusieurs cas avec la thématique de l'écriture des femmes, comme dans ces recueils d'articles : KUNZ WESTERHOFF, Dominique, [Dir.], *Mnémosynes: la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, op. cit. ; CAUVILLE, Joëlle [Dir.] et ZUPANCIC, Metka [Dir.], *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam, Rodopi, 1997, 266 p. Un certain nombre d'articles explorent également cette thématique dans l'aire latino-américaine, cf. bibliographie.

³ LEVI-TRAUSS, Claude, entretien filmé figurant dans les archives de l'Institut National de l'Audiovisuel, URL : <http://www.ina.fr/sciences-et-techniques/sciences-humaines/video/I06290910/claude-levi-strauss-et-la-definition-du-mythe.fr.html> (consulté le 05.07.10.) A la question « Qu'est-ce que le mythe ? » Claude Lévi-Strauss répond : « Si on voulait chercher des définitions, on en trouverait probablement autant que de peuples auxquels on les emprunte. Mais disons en gros que ce sont des histoires que les gens se racontent, ou qu'ils entendent raconter, et qu'ils considèrent comme n'ayant pas d'auteur – non pas, bien sûr, qu'elles n'en aient pas, mais parce que ce sont des histoires qui se sont incorporées au patrimoine collectif du fait d'avoir été répétées et transformées au cours de ces répétitions successives – et par le moyen desquelles chaque société essaye de comprendre à la fois comment elle est faite, les rapports de ses membres avec le monde extérieur et la position de l'homme dans l'ensemble de l'Univers. Ce sont donc des histoires qui tendent à fonder par ce qui s'est passé à l'origine des temps la raison pour laquelle les choses sont comme elles sont. »

⁴ Ainsi, Paul Veyne interroge la réception du mythe par ses contemporains – *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1992, 168 p. – et soutient que la croyance des Grecs en la mythologie varie selon les époques et les personnes : si, dans l'Antiquité, les classes populaires sont sensibles à la « vérité mythique », les postures des intellectuels sont plus ambiguës.

MYTHE. Subst. masc. Récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'Histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social. *Mythe solaire; mythe de Prométhée.* [...] ¹

Cette définition converge avec celle du *Petit Robert* ou du *Diccionario de la Real Academia Española*, qui mentionnent cependant le caractère « merveilleux » ou « fabuleux » du récit mythique. ² Quant à la portée du mythe, plutôt que de « généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social », le *Petit Robert* parle d'« aspects de la condition humaine » et le D.R.A.E. de « grands événements de l'humanité ». Si ces définitions sont parcellaires, elles mettent en avant les caractéristiques principales du mythe ancestral, que Mircea Eliade synthétise en ces termes : « Le mythe raconte une histoire sacrée : il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. » ³ On retiendra donc du mythe ancestral son caractère narratif et fictif – l'étymon *muthos* définit tout d'abord la parole exprimée, puis un récit, une histoire ⁴ – son inscription dans le « temps primordial », qui l'ancre dans la tradition et le sacré, sa portée symbolique concernant l'origine de la vie humaine, du monde et l'ordre des choses.

A l'origine, le mythe ancestral est une création collective et anonyme. Dans la Grèce antique, si certains récits mythiques sont considérés comme le fait d'auteurs connus, tels Hésiode ou Homère, ils se basent sur une tradition orale antérieure. Cette tradition aurait notamment pour but d'expliquer le monde et les actions humaines tout en justifiant l'ordre social établi, de « fonder par ce qui s'est passé à l'origine des temps la raison pour laquelle les choses sont comme elles sont ». ⁵ De fait, Bronislaw Malinowski commente la fonction exemplaire du mythe ancestral en ces termes :

Envisagé dans ce qu'il a de vivant, le mythe n'est pas une explication destinée à satisfaire une curiosité scientifique, mais un récit qui fait revivre une réalité originelle,

¹ « Mythe », *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/mythe> (consulté le 18.08.08).

² « Mythe », *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert - VUEF, 2002, p. 1703 : « Récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine. » ; Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 22^e édition, tome II, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 2368 p., p. 1516 : « Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. » (« Récit merveilleux situé hors du temps historique et aux personnages de caractère divin ou héroïque. Le mythe interprète souvent l'origine du monde ou les grands événements de l'humanité. »)

³ ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 246 p., pp. 15-16.

⁴ VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce Ancienne*, Paris, Seuil, 1992, 250 p, p. 196.

⁵ Cf. citation précédente de Claude Lévi-Strauss.

et qui répond à un profond besoin religieux, à des aspirations morales, à des contraintes et à des impératifs d'ordre social, et même des exigences pratiques. Dans les civilisations primitives, le mythe remplit une fonction indispensable : il exprime, rehausse et codifie les croyances ; il sauvegarde les principes moraux et les impose.¹

La théorie de Malinowski date des années 20, mais l'exemplarité du mythe, sa vocation à la « sauvegarde des principes moraux », reste attestée par des publications récentes.² Selon Gilbert Durand, le mythe permet de transmettre l'exemple du savoir antique à travers la répétition ; c'est d'ailleurs ce qui lui confère sa permanence.³ Le mythe construit des personnages archétypiques qui apparaissent comme des modèles de comportement à suivre, ou à éviter.⁴ Ces personnages incarnent à la fois des valeurs et des circonstances : Pénélope représente la fidélité et l'attente, Médée le désespoir amoureux et l'infanticide, Iphigénie la résignation et le sacrifice à des intérêts « supérieurs », etc.

Or, cette fonction exemplaire du mythe, les « principes moraux » qui le sous-tendent et les circonstances qu'il expose sont le reflet d'une époque – l'Antiquité – et d'un espace – le monde gréco-romain. On peut alors se demander comment ces valeurs et circonstances sont-elles restituées par des poétesses appartenant à un contexte spatio-temporel aussi éloigné que l'Amérique centrale contemporaine ? Nous essayerons donc de comprendre quelle vision du mythe grec ancestral transparait sous la plume des poétesses et comment les valeurs et circonstances passées qu'incarnent les personnages mythiques grecs s'inscrivent dans le présent du poème. Nous nous focaliserons ici avant tout sur l'œuvre lyrique des deux aînées du « groupe », car elles font la part belle à cet aspect du mythe. Si les autres poétesses l'évoquent également, c'est par des références intertextuelles fugaces dans les vers d'Amanda Castro ou d'Ana María Rodas, plus développées dans l'œuvre de Luz Lescure et de Gioconda Belli, comme nous aurons l'occasion de le vérifier. Amanda Castro se tourne plus volontiers vers le monde précolombien, auquel Ana María Rodas fait également référence. Néanmoins, cette dernière utilise surtout le mythe en tant que représentation traditionnelle idéalisée ou

¹ MALINOWSKI, Bronislaw, *Myth in Primitive Psychology*, 1926, in ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969, 187 p., p. 34.

² SWIGGERS, Pierre, « Le mythe : vers une typologisation structurelle « profonde » », VIEILLE, Christophe, SWIGGERS, Pierre et JUCQUOIS, Guy, *Comparatisme, mythologies, langages : en hommage à Claude Lévi-Strauss*, Louvain-la-Neuve, Publications linguistiques de Louvain, 1994, 454 p., p. 26 : « Le récit mythique, évoquant le surnaturel dans son rapport avec le monde humain, établit un paradigme normatif, idéal, d'après lequel l'homme doit modeler sa conduite. L'exemplarité du mythe réside dans le fait qu'il raconte une séquence archétypale qui fonctionne comme modèle pour l'action humaine dans le temps. »

³ DURAND, Gilbert, « Permanence du mythe et changements de l'homme », Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Colloque (1985-07), *Le mythe et le mythique*, Paris, Albin Michel, 1987, 224 p., pp. 17-28.

⁴ Sur la notion d'archétype: JASIONOWICZ, Stanislaw, « Archétype », [CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe, Dir.], *Questions de mythocritique - Dictionnaire, op. cit.*, pp. 27-40.

comme modèle idéal. Ces deux conceptions du mythe sont présentes dans l'œuvre des deux aînées de notre corpus, mais ne suscitent pas chez elles la même admiration que les mythes ancestraux. « [La mitología griega] me encanta, me fascina », affirme Claribel Alegría ;¹ et Luz Méndez de la Vega de reprendre en écho, et sans concertation:

[...] me fascina lo griego. Yo me especialicé mucho, fui tres veces a Grecia e hice estudios de Filosofía. Me llevó a entender lo que domina en mi obra – además de poemas anecdóticos – que son problemas filosóficos. Yo quería estudiar Filosofía, pero sólo quedaban plazas en Letras en la Universidad. Allí tuve que sacar cinco cursos de griego y de latín. Hay gente que usa lo griego porque cree que es importante, yo lo hago porque estoy compenetrada por eso. Realmente, *Helénicas* es un trabajo de actriz. Fue tomar un personaje y hacerlo sentir en mí; pero todo es inventado.²

La ferveur de Luz Méndez de la Vega pour la pensée grecque se lit dans chacun de ses ouvrages poétiques. Déjà, dans son premier recueil lyrique – *Eva sin Dios* (1979) – le « moi » lyrique manifeste une inquiétude existentielle et choisit de s'en remettre à Eros plutôt qu'au Dieu des chrétiens. Divers personnages de la tradition mythologique grecque s'y profilent d'ailleurs, tels la Sybille ou Prométhée.³ Toutefois, c'est sur la scène d'*Helénicas* (1998) que fait son entrée toute une troupe de personnages mythiques grecs – issus à la fois du mythe ancestral et historique – auxquels la poétesse offre sa voix lyrique. Chez Claribel Alegría, les premiers personnages mythologiques en provenance de la Grèce Antique s'installent dans trois poèmes de *Variaciones en clave de mi* (1993): « Carta a un desterrado », « Ira Demetrae » et « Galatea ante el espejo ». ⁴ Puis, des figures hellènes chaque fois plus nombreuses s'invitent au fil des pages de ses trois derniers recueils : *Saudade* (1999), *Soltando Amarras* (2005) et *Mitos y delitos* (2006).⁵ Cette présence du mythe ancestral grec

¹ Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 6 : « J'aime [la mythologie grecque], elle me fascine. »

² Entretien avec Luz Méndez de la Vega, annexe n° 1 : « [...] je suis fascinée par ce qui est grec. Je me suis beaucoup spécialisée, je suis allée trois fois en Grèce, et j'ai fait des études de Philosophie. Cela m'a permis de comprendre ce qui domine dans mon œuvre – en plus de poèmes anecdotiques – c'est-à-dire les problèmes philosophiques. Moi je voulais étudier la philosophie, mais il ne restait des places qu'en Lettres à l'Université. Là, j'ai dû valider cinq matières de grec et de latin. Il y a des gens qui se réfèrent au monde grec car ils pensent que c'est important, moi je le fais car je suis habitée par cela. En réalité, *Helénicas* est un travail d'actrice. Il s'agissait de prendre un personnage et de le faire vivre à travers moi ; mais tout est inventé. »

³ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Eva sin Dios*, op. cit.: « Sibila », p. 72, « Ataduras », p. 73.

⁴ ALEGRÍA, Claribel, *Variaciones es clave de mí, in Una vida en poemas*, op. cit.: « Carta a un desterrado » (pp. 259-261) est une lettre de Pénélope à Ulysse, « Ira Demetrae » (pp. 264-268) un échange entre Déméter, Hécate et Hermès au sujet de la disparition de Coré. Enfin, dans « Galatea ante el espejo » (p. 269), Galatée reproche à Pygmalion la perfection artificielle dont il l'a dotée et qui ne fait d'elle qu'un instrument au service du narcissisme de son créateur. Notons que « La Malinche » (p. 271) fait également son apparition dans ce recueil poétique. (Nous reviendrons plus en détail sur chacun de ces poèmes.)

⁵ Cf. bibliographie.

dans l'œuvre des deux poétesses est donc un phénomène récent, qui ne prend son essor que dans les années 90 et s'inscrit dans les années 2000.

Tant Luz Méndez de la Vega que Claribel Alegría semblent littéralement habitées par ces figures hellènes venues des siècles passés, que chacune incarne selon son timbre de voix – des voix qui se rejoignent en de nombreux accords – pour les faire parvenir jusqu'à nous. Prenons l'ouvrage de la première, *Helénicas*. Il réunit 31 poèmes inspirés de la mythologie grecque – dont 8 publiés dans des recueils antérieurs – et 20 « Epigramas a Narciso ». ¹ La plupart des poèmes sont inspirés d'un ou de plusieurs personnages mythiques que la voix lyrique fait revivre à la façon d'une actrice :

Intento traer, en estos poemas, algunos de [los] personajes [del mundo helénico] hacia un presente forjado desde su pasado, en el que, desprovistos de su aureola legendaria o poética, expresen, como cualquiera de nosotros, las pasiones y sentimientos que vivieron en el mito o que dejaron en la historia o, si poetas, en sus versos. Para hacerlo, los he dejado ocuparme cuerpo y alma como lo hacía, cuando era actriz, en el teatro, o como hace un médium en trance. ²

Le projet de Luz Méndez de la Vega est clairement défini. Il part d'une expérience personnelle dont l'écrivaine souligne l'intensité à travers l'image d'un « médium en transe ». Cette comparaison évoque l'idée d'un état modifié de conscience, d'une véritable incarnation du personnage mythique, qui s'extrait du passé pour prendre corps dans le présent du poème. En évoquant son travail d'actrice, Luz Méndez de la Vega donne à ce projet une coloration autobiographique. En 1954, l'étudiante se lance dans le théâtre par hasard – pour remplacer une actrice au débotté – puis contribue à former le « Grupo de Teatro de Humanidades » au sein de l'Université San Carlos. ³ L'année suivante, elle co-dirige *Antigone*, puis incarne

¹ Parmi les poèmes extraits de recueils poétiques antérieurs figurent « Variación a Empédocles », (*De las palabras y la sombra*, 1984), « Midas », « Penélope » et « Adonis » (*Tríptico*, 1982), « Sibila » (*Eva sin Dios*, 1979), « Cariatides » (*Las voces silenciadas*, 1985), cf. bibliographie.

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Helénicas*, op. cit., s.p. : « J'essaye d'amener, dans ces poèmes, certains [des] personnages [du monde hellène] vers un présent forgé à partir de leur passé, où, dépourvus de leur auréole légendaire ou poétique, ils expriment, comme chacun d'entre nous, les passions et les sentiments qu'ils ont vécu dans le mythe ou qu'ils ont laissé dans l'Histoire ou, s'ils étaient poètes, dans leurs vers. Pour ce faire, je les ai laissés m'occuper corps et âme comme je le faisais, quand j'étais actrice, au théâtre, ou comme le fait un médium en transe. »

³ AGUILAR, Gladis, RAMÍREZ DE DAETZ, Conchita, *Informe final del proyecto « Texto y contexto de la obra de Luz Méndez de la Vega »*, op. cit., pp. 11-13: ce rapport précise que la première pièce dramatique dans laquelle apparaît Luz Méndez de la Vega est l'œuvre de Ricardo Estrada, *Estampas de la Independencia* (1954). De fait, le rôle principal était tenu par Ana María Rodas, et Luz Méndez de la Vega dû remplacer Ruth Álvarez au tout dernier moment. Après la désintégration du « Grupo de Teatro de Humanidades », Luz Méndez participe à la création du « Grupo de Teatro de Escenificación Moderna (GADEM) » qui réunit également Salvador Toriello, Jesús Ordóñez, Enrique Estrada, Gonzalo Palarea, Ligia Bernal et Luis Herrera. Le groupe fait preuve de dynamisme et Luz Méndez apparaît en tant que personnage secondaire dans *El caso de la mujer asesinadita* (janvier 1955), de Miguel Mihura et Álvaro de La Iglesia, dans le rôle principal pour *Teresina* (mai 1955) d'Aldo Nicolai, *Delito en la Isla de las Cabras* (décembre 1955) d'Ugo Betti, *La sirena varada* (mars 1956)

Médée, en présence de Manuel José Arce lors de la première, le 21 octobre 1956.¹ Jusqu'à la fin des années 50, Luz Méndez apparaît en tant que personnage principal de diverses créations théâtrales. La jeune femme a donc l'expérience de « se mettre dans la peau » d'un autre personnage, dont la mythique Médée.² C'est ce qu'elle fait dans *Helénicas* en laissant ces êtres mythiques « [l']occuper corps et âme ». Or, interrogée sur la façon dont elle s'inspire des mythes ancestraux, Claribel Alegría mentionne une expérience similaire:

[...] leo los mitos y digo « pero que increíble esto », ¿no? « ¿Cómo habría reaccionado yo, si yo estuviera en su lugar? » Y de repente me veo como si estuviera allí; es similar, supongo yo, a lo que hacen los actores y las actrices cuando representan a un personaje, que se meten en él, ¿verdad? Eso es lo que me pasa a mí.³

Au-delà du travail intertextuel, cette approche de la réécriture constitue une véritable expérience de vie. Les poétesses se proposent d'incarner les personnages mythiques et de faire leurs les circonstances auxquelles ils ont été confrontés. On peut donc parler d'un processus d'appropriation, lorsque la réécriture du mythe en vient à prendre une coloration autobiographique, mais aussi d'adaptation quand la réécriture gomme toute indication temporelle directe ou se réfère clairement à l'époque contemporaine. Seule la mention d'éléments propres au monde antique permet parfois de situer les poèmes dans les siècles passés. Bien sûr, le nom de personnages mythiques apparaît d'emblée comme un emprunt aux yeux du lecteur. A cela s'ajoutent certaines références à l'Antiquité grecque : le statut d'« hetaira » dans « *Aspasia* » de Luz Méndez de la Vega, ou la fonction d'« auriga » dans

d'Alejandro Casona, *La hora soñada* (juillet 1956) d'Ana Bonacci, *Té y simpatías* (juin 1957) de Robert A. Anderson, *Lecho Nupcial* (janvier 1959) de Jan de Hartog et *El poker de la vida* (fin des années 50) de Luis Herrera. La troupe se heurte plusieurs fois à la censure et au scandale pour ses revendications féministes (*Teresina*, *Delito en la Isla de las Cabras*) et la liberté avec laquelle elle aborde la sexualité (*Té y simpatías*). Luz Méndez quitte la troupe en 1959, en partie en raison des scandales que certaines représentations n'avaient pas manqué de provoquer et qui entachaient sa « réputation de femme mariée » ; mais aussi parce que la troupe tend à privilégier la comédie tandis qu'elle préfère le drame (TOBAR AGUILAR, Gladis, RAMÍREZ DE DAETZ, Conchita, *Ibidem.*).

¹ Manuel José Arce (1935-85) est l'une des figures principales du théâtre guatémaltèque et latino-américain. Par ailleurs, Luz Méndez de la Vega est l'auteur d'une œuvre théâtrale, *Tres rostros de mujer en soledad, monólogos importunos*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 1991, 72 p.

² De fait, « Una mariposa en la ventana », l'un des monologues de *Tres rostros de mujer en soledad*, *op. cit.*, est une réécriture moderne du mythe de Médée, une Médée guatémaltèque qui se confie depuis sa chambre d'hôpital psychiatrique. Claribel Alegría réincarne aussi Médée à sa manière dans *Soltando Amarras*, *op. cit.*, p. 64 – ce poème est étudié au sous-chapitre 3.1.3.

³ Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 6 : « [...] je lis les mythes et je me dis « mais ça c'est vraiment incroyable », non ? « Comment est-ce que j'aurais réagi, moi, si j'avais été à sa place ? » Et soudain je me vois comme si j'y étais ; ça ressemble, je suppose, à ce que font les acteurs et les actrices quand ils représentent un personnage, et qu'ils se glissent en lui, n'est-ce pas ? C'est ce qui m'arrive à moi. »

« Fedra » de Claribel Alegría, par exemple.¹ Certains lieux évoqués – la légendaire cité de Troie dans « Dido a Virgilio » ou l'Aulide d'« Ifigenia » – situent les poèmes sur les rivages mythologiques du monde grec.² Cependant, ces références sont peu nombreuses et parfois remplacées par des anachronismes qui donnent au mythe une lecture contemporaine, comme dans « Pandora », de Claribel Alegría :

¿Qué haces ahí Pandora?
¿Por qué no me miras a los ojos?
¿Qué haces ahí con esa cesta
desbordando collares?
[...]
Sé que en tu cesta
se revuelven
envidias
epidemias
la ira
la vejez
los boinas verdes
las torturas
los escuadrones de la muerte³

Selon la tradition grecque, c'est en ouvrant une jarre – non une boîte, comme le veut l'expression contemporaine – que Pandore répandit tous les maux sur la Terre.⁴ Or, dans cette réécriture du mythe, Pandore porte une « corbeille / débordant de colliers ». L'image rappelle non pas la Grèce Antique, mais les vendeuses de bijoux et d'artisanat qui parcourent les sites touristiques de l'Amérique centrale d'aujourd'hui. De même, si « les épidémies », « la colère » ou « la vieillesse » sont inhérentes à la nature humaine et donc intemporelles, les « bérets verts » et les « escadrons de la mort » font allusion au contexte centre-américain contemporain. Nous avons mentionné précédemment l'action meurtrière des « Escadrons de la mort » dans le Salvador des années 80 (1.1.2), années où la « torture » était une pratique largement répandue dans l'Isthme. Quant aux « boinas verdes » ou *green berets*, se sont des

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Aspasia », *Helénicas, op. cit.*, p.13 et ALEGRÍA, Claribel, « Fedra », *Mitos y delitos, op. cit.*, pp.73-74. Dans l'Antiquité grecque, l'hétaïre – littéralement « la compagne » – est une prostituée cultivée et indépendante ; l'aurige, un conducteur de char.

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Dido a Virgilio », *Helénicas, op. cit.*, pp. 39-40 et ALEGRÍA, Claribel, « Ifigenia », *Mitos y delitos, op. cit.*, pp. 31-33.

³ ALEGRÍA, Claribel, « Pandora », *Mitos y delitos, op. cit.*, pp. 52-54: « Que fais-tu là Pandore? / Pourquoi ne me regardes-tu pas dans les yeux? / Que fais-tu là avec cette corbeille / débordant de colliers? [...] Je sais que dans ta corbeille / grouillent / des jalousies / des épidémies / la colère / la vieillesse / les bérets verts / les tortures / les escadrons de la mort ».

⁴ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, 2 tomes, Paris, Fayard, 1967, 428 p. et 446 p., p. 159. Robert Graves cite à ce sujet Hésiode et Apollonios de Rhodes.

brigades spéciales « anti-insurrectionnelles » nord-américaines, qui ont opéré dans la formation des *contras* au Honduras et dans bien d'autres pays de l'Isthme et du continent.¹

Le mythe grec ancestral est donc transposé dans le présent pour décrire une réalité centre-américaine – celle que vivent ou qu'ont vécu la poétesse et ses contemporains – mais aussi des enjeux planétaires, comme la déforestation, la pollution des eaux et de l'air.² Ce poème propose une interprétation métaphorique du présent : les maux qui affligent l'Isthme centre-américain et le monde se sont échappés de la corbeille, mais il est encore temps de la refermer. Aussi la voix lyrique invite-t-elle Pandore à faire cesser ce déversement : « cierra tu cesta / Pandora / aún podemos hacernos la ilusión / de transformar al mundo ». ³ Dans ce poème, la réécriture du mythe constitue une adaptation permettant d'interpréter le présent et de rêver l'avenir à partir des schémas du passé.

Bien qu'ils regardent vers l'Antiquité grecque, les poèmes s'inspirant du mythe ancestral dans l'œuvre de Claribel Alegria ou de Luz Méndez de la Vega ne sont donc pas entièrement tournés vers le passé. Au contraire, se sont plutôt des ponts tendus entre les siècles. Souvenons-nous que Luz Méndez de la Vega témoigne d'une volonté d'« amener [...] certains [des] personnages vers un présent forgé depuis leur passé ». ⁴ En effet, les personnages d'*Helénicas* sont en tension entre un passé mythique et un présent inspiré du vécu de la poétesse et qui leur fait revivre des circonstances à la fois semblables et renouvelées. Ils sont peints « dépourvus de leur auréole légendaire ou poétique, [pour qu']ils expriment, comme chacun d'entre nous, les passions et les sentiments qu'ils ont vécus dans le mythe ou laissés dans l'Histoire ». ⁵ Luz Méndez de la Vega fait ainsi de personnages mythiques des « figures de vie vécue », selon le précepte de Renato Serra. ⁶ Cela se profile dans le fait que se côtoient dans *Helénicas* des personnages historiques et mythiques : Socrate,

¹ GRENIER, Yvon, *Guerre et pouvoir au Salvador – Idéologie du changement et changement idéologique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, 350 p., pp. 147-148.

² « tiene úlceras la tierra / una pústula rosa / que supura / arrancamos sus bosques / los quemamos / nos servimos del fuego / para destruir sus bosques / envenenamos ríos / y mares / y hasta el aire » (« la Terre a un ulcère / une pustule rose / qui suppure / nous avons arraché ses forêts / nous les avons brûlées / nous nous sommes servi du feu / pour détruire ses forêts / nous avons empoisonné les fleuves / et les mers / et même l'air. ») Nous reviendrons sur l'analyse de ce poème au sous-chapitre 2.1.2.

³ « referme ta corbeille / Pandore / nous pouvons encore nous donner l'illusion / de transformer le monde ».

⁴ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Helénicas*, op. cit., s.p., cf. prologue cité antérieurement.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Renato Serra recommande que l'on lise les personnages issus des mythes ancestraux grecs comme des « figures de vies vécues », dans « Intorno al modo di leggere i greci », *Scritti di Renato Serra*, Florence, Felice Le Monnier, 1958, 2 vol., 454 et 684 p., vol. 2, p. 467.

Platon ou Phryné partagent la scène avec Cassandre, Œdipe et Pygmalion. Ainsi, la poétesse semble attribuer au mythe ancestral le même statut qu'au mythe historique.¹ Cela se vérifie également parmi les poèmes de Claribel Alegría, où la Malinche côtoie Iphigénie et Prométhée. Toutefois, les personnages issus de mythes historiques y sont rares et la Malinche fait figure d'exception.

Parmi les circonstances et les valeurs que véhicule chacun des mythes repris par nos six poétesses, certaines sont conservées, d'autres sont modifiées, transmises ou subverties. Demeurent, dans la plupart des cas, le nom des personnages et les liens tissés entre ces hommes et ces femmes par la mythologie ou par l'Histoire ; même si la nature de ces liens peut changer, ils restent associés les uns aux autres.² Ainsi, dans *Helénicas*, Œdipe reste le fils de Jocaste et lui voue l'amour incestueux qui a donné au mythe sa lecture freudienne ; Diotime instruit Socrate des choses de l'amour, tout comme le relate Platon dans *Le banquet*.³ Les poétesses conservent les motifs pour lesquels les personnages mythiques sont connus et qui permettent au lecteur de les identifier. De fait, de nombreux personnages mythologiques sont passés à la postérité en couple ou en groupe, à travers les liens qui les unissent : le fil d'Ariane reste attaché à Thésée et au Minotaure, la toile de Pénélope tisse l'absence d'Ulysse, l'adresse de Pygmalion cisèle à jamais les traits de Galatée.⁴ Ces éléments sont donc repris, parfois modifiés, mais toujours reconnaissables. Là où la version des poétesses varie avant tout, c'est dans l'interprétation qu'elles donnent à ces situations mythiques et aux principes moraux qu'ils véhiculent. Nombre de ces variations induisent une suspension du jugement par rapport à des circonstances faisant traditionnellement l'objet d'une condamnation morale. Prenons l'exemple du poème « Edipo » de Luz Méndez de la Vega :

Cegué mis ojos, Yocasta,
para eternizarte en ellos.

¹ De fait, l'existence de Socrate n'a pas été prouvée, contrairement à celle de Platon ou de Phryné.

² Comme nous le commenterons par la suite, les mythes historiques se mêlent aux mythes ancestraux.

³ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Helénicas*, op. cit., « Edipo », pp. 7-8, « Safo a Cleis », p. 11, « Diótima, el amor y Socrates », p. 29. Dans *Le banquet*, Socrate présente Diotime comme une femme savante des choses de l'amour et de bien d'autres sujets, dont elle l'aurait instruit. La réalité historique de son existence n'est cependant pas attestée. PLATON, *Le banquet*, [traduit par Bernard Piettre], Paris, Nathan, 2005, 1 vol., 144 p.

⁴ Pygmalion sculpte Galatée dans les vers de Luz Méndez de la Vega comme dans ceux de Claribel Alegría : « Galatea ante el espejo », (*Variaciones en clave de mi in Una vida en poemas*, op. cit., p. 269), et MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, (*Helénicas*, op. cit., « Pigmalión », pp. 9-10). Ariane, Thésée et le Minotaure apparaissent dans deux poèmes de Claribel Alegría (« El Minotauro », *Soltando Amarras*, op. cit., p. 82 et « Lamento de Ariadna », *Saudade*, op. cit., pp. 14-15) ainsi que dans un poème de Gioconda Belli (« Del diario de Ariadna », *Truenos y Arcoiris*, in *El ojo de la mujer*, op. cit., p. 228.), Pénélope attendant Ulysse apparaît dans l'œuvre de la plupart des poétesses de cette étude (toutes sauf Amanda Castro) comme nous le verrons par la suite (au sous-chapitre 3.2.3).

Amor
jal que no renuncio
aunque tenga el Hades
por castigo!¹

Selon la tradition hellène, Œdipe se crève les yeux avec une épingle de la robe de Jocaste pour se punir d'avoir tué son père et épousé sa mère ; puis, il quitte Thèbes pour une longue errance.² Dans ce fragment lyrique, le motif de la mutilation d'Œdipe tiendrait à sa volonté de conserver intacte l'image de Jocaste. Celui-ci ne se repent donc pas de son amour incestueux, pourtant considéré comme un amour « coupable » tant dans la Grèce antique que dans le Guatemala d'aujourd'hui – Claude Lévi-Strauss décrit l'inceste comme un « tabou universel ».³ L'amour d'Œdipe surpasse ici tout autre sentiment et jusqu'à la crainte ultime de l'Hadès. C'est l'intensité de cet amour qui est mise en avant dans le poème, et non son caractère « contre nature ».⁴ La voix lyrique est celle d'Œdipe, ce qui permet d'éviter tout jugement extérieur, toute condamnation – hormis celle, éventuelle, du lecteur. Il n'y a pas là un plaidoyer en faveur du parricide ou de l'inceste – même involontaires – mais plutôt le choix d'une perspective différente, une suspension du jugement en faveur du ressenti.⁵

Proposer un angle de vue différent afin d'appréhender autrement les circonstances – déjà connues – des mythes grecs, c'est également ce que font Claribel Alegría ou Gioconda Belli. Prenons l'exemple du mythe de Thésée : si la mémoire collective a surtout retenu son combat contre le Minotaure et le motif du fil d'Ariane, les textes anciens chantent bien d'autres aventures de ce héros mythique.¹ Dans la littérature antique, Ariane ou le Minotaure

¹ « Je me suis crevé les yeux, Jocaste, / pour t'éterniser en eux. / Amour / auquel je ne renonce pas / même si je dois avoir l'Hadès / pour châtement ! »

² GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, op. cit., voir tome 2, pp. 7-13. Selon le mythe originel, Jocaste se pend après avoir appris la véritable identité d'Œdipe et donc la nature incestueuse de leur union ainsi que le parricide qu'a commis son fils.

³ Claude Lévi-Strauss analyse le tabou de l'inceste comme l'un des éléments permettant de réguler les sociétés patriarcales à travers l'échange des femmes, voir *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses universitaires de France, 1949, 640 p.

⁴ Nous verrons au sous-chapitre 2.2.2. que le thème de l'inceste est traité de façon extrêmement subversive par Ana María Rodas.

⁵ On observe également cette suspension du jugement dans le poème « Firné ante los jueces », [*Helénicas*, op. cit., p. 16], à travers les questions d'apparence innocente mais à l'effet rhétorique que pose la jeune hétéaire : « Es delito escuchar / la dulce voz de Eros / que incendia nieves? / ¿o es crimen obedecer el mandato / de la divina Afrodita / que me señaló el camino / donador de placeres? [...] Yo, / sólo cumplí con mi destino. » (« Est-ce un délit que d'écouter / la douce voix d'Eros / qui incendie la neige ? / Est-ce un crime que d'obéir à l'ordre / de la divine Aphrodite / qui m'a signalé le chemin / du plaisir ? [...] Moi, / je n'ai fait qu'accomplir mon destin. ») Ce poème est étudié au sous-chapitre 3.3.1.

¹ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, op. cit. ; Robert Graves consacre plusieurs séquences aux épisodes héroïques de la vie de Thésée, citant Euripide, Plutarque, Pausanias, Homère ou Diodore de Sicile.

ne jouent qu'un rôle secondaire par rapport à Thésée, et la plupart des textes sources du mythe présentent une focalisation externe.² Pour un nouveau regard, une nouvelle voix : c'est le monstre qui parle dans « El Minotauro » (Claribel Alegría), Ariane dans « Lamentación de Ariadna » (Claribel Alegría) et « Del diario de Ariadna » (Gioconda Belli). « El Minotauro » laisse entrevoir les circonstances qui ont fait du monstre ce qu'il est :

No bebí de los pechos
de mi madre
me acunó el desamor
me enamoré una vez de una doncella
y ella huyó de mí
y yo la perseguí
y la maté en mi abrazo.³

L'image du Minotaure est ici renversée : le viol et la mort de la « doncella » suscitent l'effroi mais appellent également à la compassion envers celui qui ne peut aimer sans donner la mort. Le monstre est humanisé à travers le filtre de sa conscience et de ses sentiments, qui laissent entrevoir le destin tragique d'un être que l'absence d'amour a bercé – « me acunó el desamor ». Le suffixe privatif de cette expression antithétique – bercer un enfant est un geste d'amour –, la forme négative « no bebí », la fuite et la mort de l'être aimé, placent le destin de l'homme-taureau sous un signe funeste depuis sa naissance. Ici, comme dans l'« Œdipe » de Luz Méndez de la Vega, le choix d'une perspective différente de celle traditionnellement choisie invite à la suspension du jugement : le Minotaure apparaît comme un être malheureux marqué d'un signe tragique. Le poème « Del diario de Aridana », de Gioconda Belli, revisite également le mythe à sa manière. Cette page d'un journal intime imaginaire fait résonner les mots d'une Ariane amoureuse, non pas de Thésée mais du Minotaure :

² Dans *La Bibliothèque d'Apollodore*, le narrateur s'en tient à une énonciation des faits assez synthétique : « Lorsque Thésée fut arrivé en Crète, Ariane, la fille de Minos, amoureusement disposée à son égard, s'engage à l'aider s'il convient de la prendre pour épouse, après l'avoir emmenée à Athènes. Thésée ayant convenu sous serment de le faire, elle demande à Dédale de lui révéler le moyen de sortir du labyrinthe. Sur son conseil, elle donna à Thésée du fil, quand il y entra. Il trouva le Minotaure dans la partie la plus reculée du labyrinthe et il le tua à coups de poings. Puis, en tirant le fil en sens inverse, il ressortit. » APOLLODORE, CARRIERE, Jean-Claude et MASSONIE, Bertrand [trad. et commentaires], *La Bibliothèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, 310 p., p 122. La version de Plutarque met également en scène un narrateur extra-diégétique : « Au reste quand il fut arrivé à Candie, il y tua le Minotaure, ainsi que la plus part des auteurs anciens l'écrit, avec le moyen que luy bailla Ariadne, laquelle estant devenue amoureuse de luy, luy donna un peloton de fil, à l'aide duquel elle luy enseigna qu'il pourroit facilement issir des tours et destours du Labyrinthe ; et disent qu'ayant occis le Minotaure, il s'en retourna dont il estoit party, emmenant quant et luy les autres jeunes enfans d'Athenes, et Ariadne aussi. » PLUTARQUE, AMYOT, Jacques [trad.], *Opéra, Œuvres de Plutarques*, Paris, Ph-D. Pierres, 1783, 467 p., p. 30.

³ ALEGRÍA, Claribel, « El Minotauro », *Soltando Amarras, op. cit.*, p. 82 : « Je n'ai pas bu au sein / de ma mère / l'absence d'amour m'a bercé / je suis une fois tombé amoureux d'une jeune fille / et elle m'a fuit / et je l'ai poursuivie / et l'ai tuée dans mon étreinte. »

Me lanzaron al laberinto de Creta
porque me sabían enamorada del Minotauro
y estoy atrapada en una cueva,
en un resquicio donde él no puede verme. ¹

A l'inverse du mythe traditionnel, Ariane souhaite protéger le monstre mythique, « calculando / cómo salvarlo de vos Teseo ». ² Elle s'oppose à une communauté anonyme – « me lanzaron », « me sabían » – qui représente vraisemblablement l'ordre moral, la société. L'amour d'Ariane, fille du roi Minos, est doublement transgressif : non seulement est-il contre nature car le Minotaure est mi-homme, mi-taureau, mais aussi parce qu'il s'agit du demi-frère d'Ariane. ³ Toutefois, le thème de l'inceste n'est pas évoqué. C'est le point de vue de la jeune femme qui est donné au lecteur, la voix d'Ariane l'invite implicitement à comprendre sa situation et à ne pas la juger pour un amour hors-norme. Tout comme Claribel Alegría ou Luz Méndez de la Vega, Gioconda Belli donne la parole aux personnages qui ne l'ont pas dans les versions traditionnelles, s'affranchissant ainsi du « discours officiel » et de la valeur exemplaire du mythe. Ainsi, Claribel Alegría et Gioconda Belli réhabilitent le Minotaure, et, suivant le même mouvement, le « moi » lyrique d'Ana María Rodas va jusqu'à se reconnaître en lui dans un autoportrait poétique :

Vuelta a la página de la racionalidad diurna
me contemplo :
recorrida de peces
mordida de culebras.
Enmarañado, el pelo es un paraje en el que viven
los bichos más extraños.
Una luz interior ahogada a ratos por el agua
me ayuda a recorrer el laberinto.
Minotaura !⁴

Le motif de la femme au miroir, récurrent en peinture comme en poésie, constitue généralement une mise en valeur de la beauté du modèle, éventuellement une critique de son

¹ BELLI, Gioconda, *Truenos y arcoiris*, op. cit., p. 228 : « Ils m'ont lancée dans le labyrinthe de Crète / car ils me savaient amoureuse du Minotaure / et je suis piégée dans une grotte, / dans un recoin où il ne peut me voir » .

² *Ibidem*, « En calculant / comment le sauver de ton attaque, Thésée. »

³ En effet, Ariane est la fille du roi Minos et de la reine Pasiphaé. Or, le Minotaure est le fils de Pasiphaé et du taureau que Poséidon avait offert au roi. DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, 648 p., p. 180.

⁴ RODAS, Ana María, *La insurrección de Maríana*, op. cit., p. 67 : « De retour à la page de la rationalité diurne / je me contemple : / parcourue par des poissons / mordue par des couleuvres. / Emmêlés, mes cheveux sont un lieu où vivent / les insectes les plus étranges. / Une lumière intérieure parfois noyée par l'eau / m'aide à parcourir le labyrinthe. / Minotaurresse ! »

narcissisme.¹ Lorsque l'Elsa d'Aragon peigne « ses cheveux d'or » face à la glace, tout en « martyris[ant] à plaisir sa mémoire », l'image de sa chevelure – instrument de séduction – fascine.² Cependant, il s'agit là d'un portrait psychologique peint par un poète amoureux, non d'un autoportrait. Frida Kahlo, face au miroir et à la toile, est moins indulgente envers elle-même.³ Quant à Mariana, son miroir est déformant et ses cheveux emmêlés, peuplés d'insectes étranges n'ont rien de séduisant. La glace lui renvoie une image zoomorphe à travers une isotopie animale – « peces », « culebras », « los bichos más extraños » – qui évolue vers le monstrueux dans une exclamation – « Minotaura ! ». Tel le Minotaure, le « moi » lyrique se sent pris au piège du « labyrinthe ». Son fil d'Ariane est « Une lumière intérieure parfois noyée par l'eau » : si la lumière se noie, le fil disparaît, le labyrinthe n'a alors plus d'issue. La lutte entre des éléments opposés – l'eau et le feu – frappe l'imagination. La lumière représente peut-être l'espoir, parfois submergé par les larmes et laissant alors implicitement place aux ténèbres, au désespoir. Selon Oralia Preble Niemi, le labyrinthe symbolise dans ces vers le fait de ne pas percevoir de sortie à la guerre qui ravage le Guatemala des années 60 aux années 90 :

Si se ubica el poema en el contexto de la época en que se escribió, se puede creer que se trata, de nuevo, de las emociones que sufrían los guatemaltecos que, como Rodas, sobrevivieron las décadas bélicas, pero que no podían ni podrán nunca borrar los recuerdos del terror.⁴

En peignant le « moi » lyrique sous les traits du Minotaure, Ana María Rodas s'approprie et adapte les motifs de ce mythe ancestral. Le labyrinthe du Roi Minos devient alors celui de la mémoire, de la guerre, ou selon Lucía Guerra Cunningham, celui « de la

¹ On peut penser, par exemple, à la femme au miroir du Titien – VECCELLIO, Tiziano, *Femme au miroir*, 1512-1515, Musée du Louvre – ou à la Vénus au miroir de Velázquez : VELÁZQUEZ, Diego, *Vénus à son miroir*, 1644-1648, Londres, National Gallery. Evelyne Frankignoul propose une approche iconographique de ce thème : FRANKIGNOUL, Evelyne, « La femme et le miroir : réflexion et réflexivité », *La chronique de l'Université*, Université de Liège, septembre 2002, <http://www.art-mémoires.com/lettre/lm2426/25ulgmiroir.htm>, (site visité le 03.08.10).

² ARAGON, Louis, « Elsa au miroir » *La Diane Française*, Paris, Seghers, 1950, 91 p., p. 18: « Elle peignait ses cheveux d'or et j'aurais dit / Qu'elle martyrisait à plaisir sa mémoire / Pendant tout ce long jour assise à son miroir / A ranimer les fleurs sans fin de l'incendie / Sans dire ce qu'une autre à sa place aurait dit. »

³ Les nombreux auto-portraits de l'artiste sont souvent loin de l'avantager physiquement, voir, par exemple, *l'Autorretrato con changuito*, 1945, Museo Dolores Olmedo, Xochimilco, México.

⁴ PREBLE NIEMI, Oralia, « La poesía de Ana María Rodas : Logos y Poema », *Desde la zona abierta, op. cit.*, p. 183 : « Si l'on replace le poème dans le contexte de l'époque à laquelle il a été écrit, on peut penser qu'il s'agit, de nouveau, des émotions dont souffraient les Guatémaltèques qui, comme Rodas, ont survécu aux décennies de la guerre, mais qui ne pouvaient pas et ne pourront jamais effacer les souvenirs de la terreur. »

condition d'être femme ».¹ Lucía Guerra analyse qu'en incarnant le corps féminin en le Minotaure et non en Ariane, Ana María Rodas choisit la bestialité, fruit d'amours défendus et donc de la « transgression punie par l'ordre patriarcal ».² Son interprétation lyrique du mythe est donc subversive, elle participe bien de l'« Insurrection de Mariana », comme l'indique le titre du recueil.

Notons toutefois que les variantes proposées dans notre corpus ne sont pas toutes subversives : elles s'inscrivent avant tout dans une recherche esthétique et restent parfois conformes à la tradition. C'est le cas, par exemple, dans la « Lamentación de Ariadna », de Claribel Alegría.³ Ce poème est inspiré de l'abandon d'Ariane sur la plage de Dia – l'actuelle île de Naxos –, motif célèbre car maintes fois réécrit, en vers ou en musique. En effet, dès le 1^{er} siècle av. J-C, Ovide se fait l'interprète de la plainte d'Ariane dans *les Héroïdes*⁴ et Catulle reprend le motif d'Ariane abandonnée dans le *Carmina LXIV*.⁵ Et, en 1608, Monteverdi immortalise ce thème dans un opéra, le « Lamento d'Arianna »,⁶ dont Claribel Alegría reprend le titre et le motif :

No te pierdas, Teseo
vuelve a mí.

¹ GUERRA CUNNINGHAM, Lucía, « Retextualizaciones del cuerpo en la poesía de Ana María Rodas », *Desde la zona abierta*, op. cit., p. 127.

² *Idem*.

³ ALEGRÍA, Claribel, « Lamentación de Ariadna », *Saudade*, op. cit., pp. 14-15.

⁴ OVIDE, BORNECQUE, Henri [établissement du texte], PREVOST, Marcel [trad.], *Les Héroïdes*, Paris, Les Belles Lettres, 1928, 164 p. Dans cet ouvrage, le poète latin compose 21 épîtres qui revisitent différents mythes en adoptant la perspective de personnages féminins. La dixième épître est celui d'« Ariadne à Thésée », qui commence en ces mots : « Les bêtes les plus féroces de cette île, Thésée, sont moins cruelles que toi, et mon sort ne pouvait pas être plus mal qu'entre tes mains. Je t'écris de ce rivage, où, abusant pour partir seul, d'un sommeil qui trahissait mes intérêts, tu m'as abandonnée. [...] Je crie de toutes mes forces : « Thésée, où fuis-tu ? Perfide Thésée, rapproche ton vaisseau, sa charge n'est pas complète. »

⁵ CATULLE, *Carmina LXIV*, traduction de H. Bardon en ligne sur le site du département de Lettres Anciennes de l'Université de Nancy-Metz : http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/lettres/LanguesAnciennes/Ariane/fichiers/textes_anc/catulle.htm (consulté le 16.07.10), v. 134-140 : « Ainsi donc tu m'as enlevée à ma patrie, perfide!, et à ses autels, pour me laisser sur un rivage désert, perfide Thésée ! Ainsi donc, tu m'abandonnes irrespectueux de la puissance divine, et, sans souvenance, hélas !, tu portes chez toi tes parjures maudits ! Ainsi, rien au monde n'a pu fléchir ton esprit résolu en sa cruauté ? rien en toi d'assez compatissant, qui portât ce cœur sans tendresse à nous accorder quelque pitié ? Non ! ce ne sont point les promesses dont naguère me caressait ta voix, ce ne sont pas les espoirs que tu offrais à mon malheur, mais allégresse de mariage, mais ferveur d'hyménée. Tout cela ? néant! éparpillé au gré des vents aériens ! Désormais, que jamais femme ne croie aux serments d'un homme, que jamais elle n'espère que propos d'homme soient loyaux ! ».

⁶ MONTEVERDI, Claudio, *Lamento d'Arianna*, Archiv Produktion, 1973, 25 p., p. 6 : « Lasciatemi morire! / E chi volete voi che mi conforte In così dura sorte, / In così gran martire? / Lasciatemi morire. / O Teseo, o Teseo mio, / Sì, che mio ti vo' dir, che mio pur sei, / Benchè t'involi, ahì crudo, a gli occhi miei / Volgiti, Teseo mio, / Volgiti, Teseo, o Dio! » (« Laissez-moi mourir ! / Qui voulez-vous qui me reconforte / D'un sort si dur / D'un si grand martyr? / Laissez-moi mourir ! / O Thésée, ô mon Thésée, / Oui, je veux te dire mien, car tu es bien à moi, / Même si tu fuis, cruel, loin de mes yeux. / Retourne-toi, mon Thésée ! / Retourne-toi, Thésée, ô mon Dieu ! »)

La playa está desierta
tengo los pies sangrientos
de correr en tu busca
¿será que me engañaste
dejándome dormida en esta isla?
[...]
no te pierdas
en los laberintos
de la muerte
anda suelto
el ovillo de mi amor
atrápalo, Teseo
vuelve a mí¹

La voix lyrique d'Ariane n'a pas l'amertume de celle que font résonner Catulle, Ovide ou Monteverdi. Contrairement aux violentes imprécations que lance la jeune femme à Thésée dans ces trois réécritures anciennes, le ton de l'Ariane de *Saudade* est mesuré. Son sentiment d'abandon se traduit par l'image de la plage déserte, et celle de ses pieds ensanglantés traduit sa douleur, le désarroi et l'incrédulité qui l'ont poussée dans une course effrénée. Le héros mythique n'est pas pour autant qualifié de « cruel » ou « perfide ». Le bénéfice du doute lui est accordé, puisque la tromperie n'est envisagée que sous forme de question – « ¿será que me engañaste [...]? ». Tandis que l'Ariane de Catulle maudit à jamais le genre masculin – « Désormais, que jamais femme ne croie aux serments d'un homme » – celle de Claribel Alegría réitère son amour à Thésée. La poétesse joue avec les symboles du mythe d'Ariane, le labyrinthe et la pelote de fil, qu'elle investit d'un sens nouveau – le premier représente la mort, le second l'amour. Note d'espoir, la métaphore du fil d'Ariane peut laisser rêver à l'accomplissement de sa magie.

Or, dans un recueil où la grande majorité des poèmes évoque l'absence inconsolable de « Bud », cet appel au retour de Thésée d'entre les morts prend des accents autobiographiques. En effet, *Saudade* paraît en 1999, quatre ans après la mort de Darwin J. Flakoll – l'époux de Claribel Alegría, surnommé « Bud ». Le titre de *Saudade* rend compte de la nostalgie douce-amère qui se dégage de poèmes aux accents de fado, dont s'élève une plainte lumineuse. De fait, ces poèmes sont précédés d'une dédicace : « A Bud, / que me precedió en el viaje. »² Le départ de Thésée n'est donc pas sans évoquer le « voyage

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Lamentación de Ariadna », *Saudade, op. cit.*, pp. 14-15: « Ne te perds pas, Thésée / reviens-moi. / La plage est déserte / j'ai les pieds en sang / de tant courir à ta recherche / m'aurais-tu trompée / me laissant endormie sur cette île ? / [...] ne te perds pas / dans les labyrinthes / de la mort / la pelote de mon amour / est lâchée / attrape-là, Thésée / reviens-moi. »

² *Idem*, s.p., « A Bud, / qui m'a précédée dans le voyage. » Claribel Alegría a toujours dit l'amour profond qui l'unissait à son époux et qui s'est traduit par une rare complicité littéraire. En témoignent les différents ouvrages

anticipé » de « Bud », d'où, peut-être, le fait qu'Ariane ne le condamne pas mais l'implore de revenir. Bien plus qu'un exercice de style, cette réécriture apparaît comme une version teintée d'autobiographie du mythe ancestral. Une appropriation de la figure d'Ariane affleure dans ce poème, par lequel Claribel Alegría semble inscrire la profondeur de ses sentiments dans l'éternité du mythe. De fait, Luz Méndez de la Vega utilise elle aussi la trame mythique pour y broder ses propres sentiments. En effet, *Helénicas* est né d'une peine amoureuse qu'évoquent les « Epigramas a Narciso » :

Los *Epigramas a Narciso* fueron escritos hace muchos años, cuando este mito me sirvió como catarsis del dolor y encono por heridas recibidas, que al sumarse a nuevas, quise exorcizar publicándolas. Fue para compensar su personalismo que escribí las *Helénicas* (unas anticipadas en mi *Antología Poética 1994*). Finalmente, decidí suprimir la mayoría de epigramas, de los que sólo dejo unos que responden a situaciones también vividas por otras mujeres.¹

Luz Méndez de la Vega témoigne ici du caractère autobiographique des « Epigrammes », et de l'antériorité de leur création par rapport aux premiers poèmes du recueil. Le terme d'« Epigramme » est bien choisi, car, dans ces courts poèmes, la rancœur de l'amoureuse éconduite s'épanche en des traits d'esprits satyriques et acérés à l'encontre de Narcisse – le « moi » lyrique semble presque décidé à les graver sur sa tombe.² Le fait que l'écrivaine en ait « supprimé la majorité » et qu'elle ait souhaité « compenser » ce caractère personnel montre un désir de transcender l'expression du « moi ». Luz Méndez de la Vega y répond en considérant la possibilité que d'« autres femmes » puissent s'identifier à son discours lyrique, et donc que ses vers acquièrent une valeur universelle. Or, le recours à la mythologie grecque est un vecteur d'universalité, puisque le mythe hellénique ancestral fait partie du substrat culturel commun.

que la poétesse et le journaliste ont écrits ensemble, roman, recueils de témoignages, traductions, etc., (cf. bibliographie).

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Advertencia », *Helénicas*, op. cit., s.p. : « Les *Epigramas a Narciso* ont été écrits il y a de nombreuses années, lorsque ce mythe m'a servi de catharsis à la douleur et l'animosité provenant de blessures reçues, qui venaient s'ajouter à d'autres, et que j'ai voulu exorciser en les publiant. C'est pour compenser leur caractère personnel que j'ai écrit les poèmes d'*Helénicas* (dont certains ont été anticipés dans mon *Antología Poética 1994*). Finalement, j'ai décidé de supprimer la plupart des épigrammes, dont je n'ai conservé que ceux qui répondaient à des situations également vécues par d'autres femmes. »

² Notons l'ironie et le ton tranchant de l'épigramme V : « Afanoso, / con tijeras y navaja, / hiciste desaparecer / tu hermosa barba rubia, / que se estrenaba entrecana. / Y, como no bastaba para / rejuvenecerte, / te cortaste también / el enojoso bigote. // Yo me pregunto, ahora, / ¿qué otra cosa podrías / cortarte mejor / – en tu empeño decapitante – / que el filo de esas garras / con que atacas? », (« Laborieusement, / ciseaux et rasoir en main, / tu as fait disparaître / ta belle barbe blonde, / à la blancheur naissante. / Et, comme cela ne suffisait pas / à te rajeunir, / tu as également coupé / ton irritante moustache. // Je me demande, désormais, / que ferais-tu donc mieux / de couper / – dans ton entreprise décapitante – / que la pointe aiguisée de ces griffes / dont tu te sers pour attaquer ? »). Il semble difficile de ne pas voir derrière l'innocence apparente de ces vers une allusion castratrice.

Finalement, on distingue dans notre corpus les trois modalités principales de réécriture des mythes ancestraux qu'ont définies Jean-Pierre Aygon, Corinne Bonnet et Cristina Noacco : l'appropriation, l'adaptation et le détournement.¹ En nous fondant sur cette catégorisation, nous considérerons l'appropriation comme le fait que la voix lyrique incarne un personnage mythique en faisant siennes les circonstances et/ou les valeurs qui le caractérisent, tel Luz Méndez de la Vega dans ses « Epigrammes à Narcisse ». En s'identifiant à la nymphe Echo et en peignant l'être « aimé » sous les traits de Narcisse, le « moi » lyrique de la poétesse s'approprie le mythe et rapproche sa réécriture du champ de l'autobiographie. Cette modalité de réécriture n'est pas toujours vérifiable, mais elle est parfois revendiquée, comme dans le cas des « Epigrammes » de Luz Méndez. Nous désignerons par le terme d'adaptation le fait de lancer un pont entre le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs. Cette forme de réécriture modifie les circonstances mythiques mais en conserve généralement les valeurs. Ainsi, dans « Pandora », Claribel Alegría transpose le mythe antique en d'autres temps – l'époque contemporaine – et d'autres lieux – l'Amérique centrale – mais conserve l'une des valeurs du mythe : l'espoir. Quant à ce que nous désignerons comme détournement, c'est aux valeurs morales transmises par le mythe antique qu'il s'en prend. Il subvertit ces valeurs ou appelle à suspendre le jugement qu'elles induisent, comme le font Luz Méndez de la Vega dans « Edipo », Gioconda Belli, Claribel Alegría ou Ana María Rodas par rapport au mythe d'Ariane et du Minotaure.

Dans leur voyage aux sources du passé, les poétesses tracent de nouvelles voies: on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve.² Leurs poèmes sont autant de bateaux de papier, remontant le cours du temps pour aborder aux rivages du mythe ancestral grec, mais aussi aborigène et biblique. Ils y lancent les amarres de différentes manières, sans lâcher le fil d'Ariane qui les relie à la berge du présent. Les routes empruntées, celle de l'appropriation, de l'adaptation ou du détournement, peuvent bifurquer, se rejoindre ou se croiser, comme nous allons le voir en ce qui concerne la réécriture des mythes précolombiens.

¹ AYGON, Jean-Pierre, BONNET, Corinne, NOACCO, Cristina, *La mythologie de l'Antiquité à la modernité, appropriation, adaptation, détournement*, *op. cit.*

² Selon le célèbre constat du philosophe Héraclite, auquel Luz Méndez de la Vega consacre un poème : « Tú, a la orilla / dándole de nuevo la razón / a Héraclito / ya ni siquiera sueñas / el anhelado retorno / del círculo eterno. » (« Toi, sur la rive / donnant de nouveau raison / à Héraclite / tu ne rêves même plus / du retour tant désiré / du cercle éternel. »). MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Héraclito y su río », *Helénicas*, *op. cit.*, pp. 45-46.

1.2.2 Les mythes amérindiens ancestraux, entre révérence et oubli

A la lecture d'œuvres lyriques provenant du berceau de civilisations amérindiennes millénaires qu'est l'Isthme centre-américain, il semblerait légitime de s'attendre à une forte présence de la mythologie précolombienne. Pourtant, dans notre corpus, cette présence est plus diffuse que celle des mythes ancestraux grecs ou bibliques. L'héritage mythique des cultures indigènes ancestrales de l'Isthme – Olmèques, Mayas et Aztèques principalement – affleure fréquemment parmi la cinquantaine de recueils poétiques pris en compte. Néanmoins, il ne donne pas lieu à des réécritures aussi explicites que les autres types de mythes, à l'exception d'*Onironautas*, que la poétesse hondurienne Amanda Castro a conçu comme une réécriture du *Popol Vuh*. De plus, nous verrons que les mythes amérindiens d'origines diverses se mêlent aux références bibliques, dans un métissage et un syncrétisme représentatifs de la culture centre-américaine actuelle. Ainsi, *El árbol de las mil raíces*, de Luz Lescure, développe un mythe d'origine inspiré de motifs mayas, mais en y associant une prophétie nord-américaine provenant de la culture hopie. Par ailleurs, la voix lyrique d'*El árbol de las mil raíces* ne s'appuie pas sur des textes canoniques. Si le symbole de l'arbre de la vie est présent à la fois dans les cultures maya et chrétienne, la poétesse panaméenne construit un mythe nouveau, et c'est *a posteriori* qu'elle y joint une prophétie amérindienne.

Des allusions aux mythes précolombiens se profilent bel et bien dans l'œuvre de chacune des poétesses de notre corpus, mais elles sont moins approfondies que celles aux mythes grecs ou bibliques et donnent rarement lieu à une véritable transposition. Cette présence relativement faible de la mythologie précolombienne pourrait trouver une explication dans le peu de sources disponibles, mais les textes existent pourtant.¹ Dans un échange avec les poétesses panaméennes Eyra Harbar, Consuelo Tomás et Yolanda Hackshaw, celles-ci soulignent que « seuls les indigènes maintiennent cette connaissance [de la mythologie précolombienne] » :

¹ Les ouvrages les plus connus et le plus vastement diffusés sont le *Popol Vuh*, le *Chilam Balam de Chumayel* et le *Rabinal Achí* : RECINOS, Adrián [traduction, introduction et notes], *Popol Vuh, Las antiguas historias del Quiché*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [édition originale: 1947], 185 p. ; HOIL, Juan José, MEDIZ BOLIO Antonio, *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1941, 195 p.; MONTERDE, Francisco, *Teatro indígena prehispánico, Rabinal Achí*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, México, 1955, 147 p. Cependant, d'autres textes subsistent, comme l'indique Mercedes de la Garza dans *Literatura maya* [Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992, 475 p.]. En plus des trois œuvres indiquées ci-dessus, l'auteur recueille des fragments du *Memorial de Sololá*, du *Libro de los cantares de Dzitbalché*, du *Título de los señores de Totonicapán*, de *Las historias de los Xpantza* et du *Códice de Calkiní*.

S.G.: Y la mitología precolombina en Panamá, ¿es vigente todavía? ¿La gente la conoce? ¿La utilizan los autores?
Indira Moreno: Donde se utiliza más es en narrativa.
Yolanda Hackshaw: Sólo los indígenas mantienen este conocimiento.
Eyra Harbar: No, pero ella habla de retomarla en los textos.
S.G.: Sí, por ejemplo, en Guatemala, Miguel Ángel Asturias retoma las *Leyendas de Guatemala*, y de allí, la gente puede volver a apropiarse estas leyendas.
Yolanda Hackshaw: Exacto. Pero en Panamá, no.
Consuelo Tomás: Bueno, en narrativa sí.
Eyra Harbar: Sí, en narrativa.
Yolanda Hackshaw: En lírica, casi no.¹

Selon ces trois poétesses, les mythes amérindiens centre-américains ne constituent donc pas une source d'inspiration dans la production lyrique panaméenne. Or, cela n'est pas tout à fait exact : si la plupart des poètes panaméens ne semblent pas faire des mythes précolombiens une thématique centrale de leur œuvre, il existe une poésie kuna où les mythes ancestraux sont à l'honneur.² Par ailleurs, Luz Lescure fait allusion à des mythes méso-

¹ Conversation avec Consuelo Tomás, Eyra Harbar, Yolanda Hackshaw et Indira Moreno, annexe n° 7 : « SG: Et la mythologie précolombienne au Panama, est-elle toujours d'actualité ? Les gens la connaissent-ils ? Les auteurs l'utilisent-ils ? / Indira Moreno : Là où on l'utilise le plus, c'est dans les genres narratifs. / Yolanda Hackshaw : Seuls les indigènes conservent ces connaissances. / Eyra Harbar : Non, mais elle parle de la reprendre dans les textes. / SG : Oui, par exemple, au Guatemala, Miguel Angel Asturias reprend les *Légendes du Guatemala*, et à partir de là, les gens peuvent se réapproprier ces légendes. / Yolanda Hackshaw : Tout à fait. Mais pas au Panama. / Consuelo Tomás : Enfin, dans les genres narratifs, si. / Eyra Harbar : Oui, dans les genres narratifs. / Yolanda Hackshaw : En poésie, presque pas. »

² De fait, les auteurs de cette poésie sont eux-mêmes d'origine kuna. Le plus célèbre est Arysteides Turpana (1943), mais on peut également citer Aiban Waga (1944), Abadio Green (1957), Irik Limnio (1969) ou Aiban Velarde (1973). Ainsi, Arysteides Turpana évoque de nombreux motifs mythiques kunas dans *Kualuleketi y Lalorkko - poema y cuento kunas* [Ciudad de Panama, Ministerio de Educación, 1966, 41 p.], ouvrage téléchargeable sur le site de la *Biblioteca Nacional de Panamá*, à l'adresse suivante : <http://bdigital.binal.ac.pa/BVIC/menudecontenidos.php?clave=4&pagina=Captura/yazgral.php>, (consulté le 27.07.10). Cependant, la mythologie du peuple kuna est méconnue du reste de la population panaméenne. Aussi les poètes de descendance métisse ou autre ne semblent pas s'inspirer de mythes amérindiens ancestraux. Notons cependant qu'Aiban Waga a entrepris un travail de récupération de la mémoire mythique kuna, basée sur la transmission orale par les *sailagan*, dans *En defensa de la vida y su armonía: elementos de la religión kuna* [Kuna Yala, Instituto de Investigaciones Koskun Kalu del Congreso General de la Cultura Kuna, 2000, 229 p.]. Si le mythe est bien vivant dans la communauté panaméenne des Emberas – Jean-Marie Le Clézio en témoigne dans son discours de réception du Prix Nobel – ainsi que parmi les Ngöbe-Buglé, nous n'avons pas trouvé d'exemple de poèmes publiés inspirés de ces mythologies. Quant au discours de Le Clézio, prononcé le 7 décembre 2008 à Stockholm ; voir « Hommage à Elvira et aux Indiens du Panama », 10 décembre 2008, URL : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1092>, (consulté le 27.07.10). En ce qui concerne la mythologie Guaymí ou Ngöbe-Buglé, indigènes présents au Panama et au Costa Rica, elle est transmise par des chants ancestraux. Voir CONSTENLA UMAÑA, Adolfo, *Poesía tradicional indígena costarricense*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996, 296 p., p. 204: « Los Guaymí poseen cantos que corresponden a las diferentes actividades de su vida y muchos de ellos en relación con la mitología e historia de su pueblo. Hay cantos exclusivamente para hombres y otros referidos exclusivamente a las mujeres. Las mujeres, por ejemplo, poseen un repertorio de cantos secretos que usan en los rituales del ciclo vital: nacimiento, iniciación y muerte. Disponen igualmente de un repertorio de cuentos cantados, basados en su mitología. » (« Les Guaymí possèdent des chants qui correspondent aux différentes activités de leur vie et beaucoup d'entre eux sont liés à la mythologie et à l'Histoire de leur peuple. Il y a des chants exclusivement réservés aux hommes, et d'autres qui se réfèrent exclusivement aux femmes. Les femmes, par exemple, possèdent un répertoire de chants secrets qu'elles

américains ancestraux, comme nous le verrons par la suite. Cela dit, il semble révélateur de constater que, interrogée sur la place du mythe dans leur œuvre respective, ces poétesses ont d'abord mentionné des mythes bibliques puis des mythes grecs ancestraux.¹ On peut faire la même observation en ce qui concerne Luz Méndez de la Vega ou Claribel Alegría, pour qui le terme de « mythe » semble avant tout lié au monde grec. Cependant, ces deux poétesses sont les aînées du corpus étudié : éduquées dans les années 20-40, elles ont sans doute reçu une formation plus ancrée dans les traditions européennes que la génération suivante. Elles n'oublient pas pour autant le monde amérindien. Cependant, lorsque Luz Méndez de la Vega fait référence à la culture mythique des indigènes guatémaltèques, c'est d'abord depuis une perspective contemporaine. Ainsi, elle constate avec tristesse le peu d'espoir d'un peuple aujourd'hui abandonné par ses idoles et ses Dieux, comme dans le poème « El Mashimón » :²

Temor ancestral
intacta memoria
de antiguos adoradores
de piedra.
[...]
Nada sabe de otros
mashimones, vestidos
– como él –
de uniforme camoufflage,
verde olivo o caquí,
granadas al cinto y
metralla en la mano.³

Le poème s'ouvre sur une invocation à laquelle seul répond le silence – « Pregunto / y todo es silencio / [...] / Grito / ¡El Mashimón ! ». ⁴ Tout comme le Dieu des chrétiens reste

utilisent lors des rituels du cycle de la vie : naissance, initiation et mort. Elles disposent également d'un répertoire de contes chantés, basés sur leur mythologie. »)

¹ Cf. conversation avec Consuelo Tomás, Eyra Harbar, Yolanda Hakshaw et Indira Moreno, cf. annexe n° 7.

² PEDRON COLOMBANI, Sylvie, *Maximón au Guatemala : Dieu, saint ou traître*, Londres, Periplus éditions, 2004, 202 p. : La création de Mashimón (ou Maximón) tel qu'on le connaît aujourd'hui remonte au XVIII^e siècle seulement, mais elle prend racine dans des mythes et légendes amérindiennes ancestrales. Ce personnage à la fois craint et vénéré, est issu d'un syncrétisme religieux qui l'assimile au dieu maya Mam, mais aussi au Christ, à Judas ou à Saint Simon ainsi qu'à Pedro de Alvarado. Il en existe plusieurs représentations, dont la poétesse précise qu'elle reprend celle « de San Andrés Itzápa con uniforme militar ». Luz Méndez de la Vega ajoute par une astérisque qu'il s'agit d'un « Santo pagano cuyo culto, indígena-ladino, evolucionó desde la época colonial, a la figura de un terrateniente o de un militar. Los más famosos son: el de Atitlán y el de San Andrés Itzápa ». (« Saint païen dont le culte, indigène et latino, a évolué depuis l'époque coloniale vers la figure d'un grand propriétaire terrien ou d'un militaire. Les plus connus sont celui d'Atitlán et celui de San Andrés Itzápa ».)

³ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Toque de queda, op. cit.*, pp. 22-23: « Crainte ancestrale / mémoire intacte / d'ancien adorateurs / de pierre. / [...] / Nul ne sait rien d'autres / mashimons, vêtus / – comme lui – / d'uniformes camoufflage, / vert olive ou kaki, / des grenades à la ceinture et / une mitraillette à la main. »

⁴ *Idem* : « J'interroge / et tout est silence / [...] / Je crie / Mashimón ! »

sourd aux appels de la voix lyrique dans *Eva sin Dios*, Mashimón se tait.¹ L'absence de manifestation du « Saint » semble laisser le « moi » lyrique désespéré, le faire douter de ce que Mashimón soit à même d'aider les hommes. C'est dans le silence que se construit la réflexion du « moi » poétique, qui se projette tout d'abord dans un passé reculé, puis dans le présent. L'isotopie du passé – « ancestral », « memoria », « antiguos » – alliée au terme « adoradores », évoque les mythes amérindiens ancestraux. La mention de la « pierre » en tant qu'objet de culte invite à s'imaginer les idoles, stèles ou pyramides qui appartiennent à la sphère de cet imaginaire mythique. Le passé, figé dans la pierre et les mémoires « intactes », apparaît sous le signe de la peur – « temor ancestral » –, à laquelle fait écho la menace du présent. Si Mashimón « ne sait rien d'autres / mashimons », ceux-ci apparaissent également comme des êtres effrayants, munis d'armes au potentiel de destruction considérable – « granadas », « metralla ». Ils n'ont donc rien de Saints : leur « uniforme camouflage » – que revêt également le Mashimón – les identifie comme des militaires, dont la présence massive dans le Guatemala des années 60 à 90 correspond à des décennies de terreur.

Maximón ne constitue pas un mythe ancestral en soi, puisque sa création est relativement récente, mais le poème rappelle les racines mythiques de ce personnage syncrétique, tiraillé entre les époques et les cultures. Son assimilation aux militaires traduit une adaptation du mythe, dont la trame ancienne permet de dénoncer les hommes de guerre d'aujourd'hui, « terribles dioses pánicos / condecorados de masacres ».² La culture ancestrale précolombienne n'est pas véritablement traitée dans l'œuvre de Luz Méndez de la Vega, mais son intérêt pour le monde amérindien se manifeste à travers l'évocation de motifs contemporains, ou moins anciens que ceux du mythe ancestral.³ Dans l'œuvre lyrique de Claribel Alegria, Ana María Rodas ou Gioconda Belli, l'univers mythique amérindien affleure également, mais sous la forme d'une intertextualité assez diffuse. En effet, si l'œuvre narrative de Gioconda Belli s'inspire largement du monde précolombien – particulièrement dans *La mujer habitada* (1988) – cela est moins flagrant en ce qui concerne ses poèmes. Dans une étude intitulée *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, Mónica García Irlés indique à ce sujet:

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Eva sin Dios*, *op. cit.*

² *Idem* : « terribles dieux, peur panique / décorés de massacres ».

³ Aussi consacre-t-elle un poème au chef indien rebelle « Atanasio Tzul » (*Toque de queda*, *op. cit.*, pp. 44-45), précurseur de l'indépendance du Guatemala ayant vécu au XIX^e siècle. Les poèmes « Santos de Atitlán », *Toque de queda*, *op. cit.*, pp. 25-26, ou « Cariátides », *Las voces silenciadas*, *op. cit.*, p. 111, témoignent de l'intérêt de la poétesse pour les peuples autochtones du Guatemala.

El mundo indígena es uno de los referentes esenciales en la obra de Gioconda Belli, sobre todo en el aspecto narrativo. La autora nicaragüense va a establecer en su obra una profunda ligazón ideológica y cultural entre el sandinismo y las culturas prehispánicas vistas éstas, claro está, desde una perspectiva marcadamente utópica. Esta relación tiene fundamentalmente dos objetivos: justificar históricamente la lucha contra el somocismo y establecer un modelo social, político y cultural basado en un pasado precolombino idealizado.¹

De fait, Gioconda Belli donne une vision utopique du monde amérindien, dans son œuvre narrative comme dans les poèmes qu'elle y consacre.² Cependant, cette perspective utopique ne s'applique pas seulement au passé précolombien, mais aussi à la sphère amoureuse, au fait d'être femme ou à la révolution. La ferveur de la poétesse transparaît dans l'expression lyrique de ses valeurs humaines et politiques, tout particulièrement dans ses premiers recueils de poèmes. La fougue révolutionnaire et l'idéalisme du « moi » lyrique s'atténuent ensuite au fil des années. On constate en effet un écart entre l'exaltation des quatre premiers recueils poétiques de Gioconda Belli – publiés entre 1972 et 1987 – et le ton plus posé des trois suivants, parues après une pause de 11 années consacrée au genre narratif.³ *Apogeo*, publié en 1998, se clôt sur deux poèmes faisant référence à un passé mythique précolombien : « Desolaciones de la Revolución » et « América en el idioma de la memoria ». ⁴ Ce dernier, dont voici un extrait, est composé de huit sections :

I
He oído el nombre de mis antepasados en sueños.
[...]
¿Cómo sería la lengua que hablaría de los ceibos
y los jaguares,
de la luna incandescente y ecuatorial,

¹ GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, Alicante, Universitat d'Alacant, 2001, 115 p., p. 18: « Le monde indigène est l'un des référents essentiels de l'œuvre de Gioconda Belli, surtout dans son aspect narratif. L'auteure nicaraguayenne va établir dans son œuvre un lien idéologique et culturel profond entre le sandinisme et les cultures préhispaniques qui sont vues, cela apparaît clairement, depuis une perspective nettement utopique. Cette relation fondamentale a deux objectifs : donner une justification historique à la lutte contre Somoza et établir un modèle social, politique et culturel fondé sur un passé précolombien idéalisé. »

² On peut observer cet idéalisme dans le poème « Entre las milpas », par exemple (*Sobre la grama in El ojo de la mujer*, op. cit., p. 68), analysé dans le sous-chapitre 2.3.2.

³ *Sobre la grama* (1972), *Línea de fuego* (1978), *Trueno y arcoíris* (1982) et *De la costilla de Eva* (1987) témoignent du même enthousiasme de la voix lyrique. Puis vient une décennie consacrée à la création narrative, avec trois romans – *La mujer habitada* (1988), *Sofía de los presagios* (1990), *Waslala* (1996) – et un livre pour enfant – *El taller de las mariposas* (1994). Gioconda Belli revient ensuite à la poésie avec *Apogeo* (1998), *Mi íntima multitud* (2002), *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos* (2006) tout en alternant avec des mémoires – *El país bajo mi piel, memorias de amor y guerra* (2001) – et deux romans: *El pergamino de la seducción* (2005) et *El infinito en la palma de la mano* (2008).

⁴ BELLÍ, Gioconda, *Apogeo*, op. cit., pp. 110-115. Dans ce recueil, la voix lyrique célèbre toujours l'amour et l'être femme avec passion, mais depuis la maturité et de façon plus contrastée qu'auparavant.

de los volcanes erectos?

[...]

II

Ocultamos nuestros Dioses,
nuestros mitos,
bajo la púrpura vestidura de sus santos.
Recreamos su idioma.
Lo rehicimos nuestro¹

Le « moi » lyrique se positionne ici en tant que descendant de ceux qu'abritait le continent avant qu'on ne lui donne le nom d'Amérique. Au fil des vers, la voix lyrique se rapproche des temps ancestraux et du monde indigène. En effet, dans la première partie du poème, le « moi » se distingue des ancêtres et parle depuis le présent du rêve – « He oído [...] en sueños ». Puis, dans la deuxième partie, le « moi » devient un « nous » et c'est une voix collective aborigène qui s'élève – « Ocultamos nuestros Dioses ». Le mythe amérindien se dessine à travers des symboles sacrés – « los jaguares », « la luna », « los volcanes » – mais il n'est évoqué qu'à travers sa dissimulation. Dieux et mythes indigènes ont pris l'apparence de Saints catholiques vêtus de pourpre. Dès l'Antiquité, la pourpre est la couleur de l'empereur ; symbole de richesse et de pouvoir, elle teint également la robe des cardinaux de l'Eglise catholique.² Par ailleurs, le rouge sombre de la pourpre évoque le sang et peut rappeler celui versé en abondance par les *conquistadors* pour évangéliser les « Indiens ». Dans ce poème, l'adaptation syncrétique du mythe est mise en parallèle avec la recreation de la langue. La mythologie et la langue d'un peuple en sont des caractéristiques fondatrices. Or, celles des peuples aborigènes d'Amérique Latine en général se sont en partie perdues – la section V du poème rappelle : « Para que no leyéramos más que sus códices, / quemaron los nuestros en altas piras incendiarias. »³ Malgré tout, la voix lyrique met l'accent sur la survie des cultures amérindiennes, qui se sont transmises par l'oralité et la réinvention, les mythes cachés derrière l'apparence du catholicisme où le métissage de la langue, et ce particulièrement en Mésoamérique.

¹ BELLI, Gioconda, « América en el idioma de la memoria », *Apogeo, op. cit.*, pp. 111-112 : « I / J'ai entendu le nom de mes ancêtres en rêve. / [...] / Comment serait la langue qui parlerait des érythrimes / et des jaguars, / de la lune incandescente et équatoriale, / des volcans dressés ? / [...] / II / Nous avons caché nos Dieux, / nos mythes / sous le vêtement pourpre de leurs saints. Nous avons recréé leur langue. Nous l'avons refaite nôtre »

² VILLARD, Laurence, *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2002, 199 p., p. 138.

³ BELLI, Gioconda, « América en el idioma de la memoria », *op. cit.*, p. 114 : « Pour que nous ne lisions plus que leurs codex, / ils ont brûlé les nôtres en de hauts bûchers incendiaires. »

Tout comme Claribel Alegría, Luz Méndez de la Vega ou Gioconda Belli s'approprient des mythes grecs ancestraux en incarnant des personnages mythiques, cette dernière incarne ici la voix des ancêtres. Cependant, à la différence des figures issues de la mythologie hellène, les « ancêtres » ne sont pas clairement identifiés, leur voix est un « nous » anonyme. Cela fait d'ailleurs écho à la question de la diffusion culturelle : tandis que les mythes grecs sont largement diffusés – à l'école, dans les Universités ou les médias – en tant qu'expression d'une culture dominante, la mythologie amérindienne reste plus confidentielle. Dans ce poème, les « ancêtres » ne sont pas de personnages appartenant au mythe ancestral mais à l'Histoire. La voix lyrique opère un aller-retour entre un présent où le « moi » poétique répète le *leitmotiv* « He oído la voz de mis antepasados / en sueños » – sections I, IV, VII – et un passé où une voix collective réécrit l'histoire de la Conquête – sections II, III, V et VI.¹ Le poème est parsemé de nombreuses références aux mythes amérindiens ancestraux ; toutefois, il ne se bâtit pas depuis une perspective mythique, mais historique. La révérence de Gioconda Belli envers une culture ancestrale indigène à laquelle elle s'identifie est palpable. Pourtant, cette culture mythique apparaît sous le signe de l'oubli et n'occupe pas une part importante de son œuvre poétique. Elle est moins présente encore dans les poèmes de Claribel Alegría, qui le confirme dans cet extrait d'entretien :

SG: En cambio, la mitología precolombina no representa una fuente de inspiración para Usted, ¿verdad?

CA: No, fíjate, no mucho. Hablo de la Malinche, por ejemplo, pero no mucho. También tengo algunas cosas que yo llamo mitología, ¿verdad?, del Antiguo Testamento.²

De fait, le mythe de « la Malinche » n'est pas un mythe ancestral amérindien mais historique et métis. S'il se réfère à une indigène, il est avant tout construit par les *ladinos* au fil des siècles et jusqu'à nos jours.³ Le monde amérindien n'est pas pour autant rejeté par la poétesse, loin s'en faut, il est tout simplement intégré dans la réalité quotidienne et sa

¹ Cette composition rappelle celle du roman *La mujer habitada* où la voix de Lavinia, située dans le présent de la lutte révolutionnaire contre Somoza, alterne avec celle d'Itzá, jeune indienne retraçant son histoire à l'époque de la Conquête. Itzá est réincarnée dans l'oranger trônant dans le patio de la maison de Lavinia, à qui Itzá apparaît en rêves.

² Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 3 : « SG: Par contre, la mythologie précolombienne ne représente pas une source d'inspiration pour vous, n'est-ce-pas? C.A. : Non, tu vois, pas vraiment. Je parle de la Malinche, par exemple, mais pas beaucoup. J'ai aussi des motifs que je considère comme mythologiques, non ?, de l'Ancien Testament. »

³ Le mythe de la Malinche est extrêmement fertile en réécriture. Il est l'objet d'une analyse révélatrice du machisme qui le sous-tend dans *El laberinto de la soledad*, d'Octavio Paz : « Los hijos de la Malinche », *El laberinto de la soledad – Postdata – Vuelta al laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, [édition originale: 1950], 1994, pp. 72-97.

transposition lyrique.¹ Toujours est-il que, si le monde indigène n'est pas absent de l'œuvre de Claribel Alegria, celle-ci ne réécrit pas de mythes amérindiens ancestraux comme elle réécrit des mythes grecs ou bibliques. Quant à Ana María Rodas, elle explique qu'elle utilise certains symboles du mythe amérindien car elle est imprégnée par cette culture depuis l'enfance :

No creo que uno haga las cosas con premeditación. Allí está porque está en el ambiente. Por ejemplo mi niñez fue visitar al abuelo en Chichicastenango, que toda su vida fue arqueólogo, y antropólogo, y etnólogo, porque en esta época no estaban divididas esas profesiones. [...] Entonces yo trotaba así, detrás de mi abuelo, y él iba hablando con algún Chuch K'ajau, que son los sacerdotes, ¿no? y subíamos el cerro donde hay un ídolo de 1 metro y 20 centímetros, y allí la comunidad indígena subía todos los días a hacer ofrendas, a rogarles a los dioses mayas, a los dioses quichés, porque se trata de la etnia Quiché. Y yo estaba allí presente, y lo veía todo, y escuchaba todo.²

En effet, les silhouettes de certaines figures de la mythologie précolombienne se profilent dans les poèmes d'Ana María Rodas. Ainsi, elle intitule le premier poème d'*El fin de los mitos y los sueños* « El mito de Ixquic ». ³ Dans le *Popol Vuh*, Ixquic est une princesse de Xibalbá, l'inframonde. Curieuse et indépendante, elle transgresse l'interdiction de s'approcher d'un arbre où pend la tête de Hun-Hunahpú. Celui-ci l'interpelle et lui demande si elle désire les fruits de l'arbre. Ixquic acquiesce, la tête de Hun-Hunahpú lui crache sur la main et déclare « En mi saliva y mi baba te he dado mi descendencia ». ⁴ En effet, Ixquic donnera naissance à des jumeaux, Hunahpú et Ixbalanqué, qui représentent le soleil et la lune ; et la

¹ Ainsi, on peut supposer que « La mujer del río Sumpul » soit amérindienne ou métisse, puisque la population du village de Las Aradas (Chalatenango) où a eu lieu le massacre est majoritairement d'origine indigène. Cela n'est pas mentionné : cette femme apparaît simplement comme un être humain confronté à l'horreur. ALEGRIA, Claribel, « La Mujer del río Sumpul », *Y este poema-río* (1988) in *Una vida en poemas, op. cit.*, p. 250. Voir 1.1.2. pour le contexte historique dans lequel s'inscrit le poème. Par ailleurs, Claribel Alegria reprend certains symboles mythiques ancestraux comme la ceiba – notamment dans « La ceiba », *Umbrales, op. cit.*, pp. 11-14. – arbre qui représente le centre du monde pour les anciens mayas : MORALES DAMIÁN, Manuel Alberto, *El árbol sagrado : origen y estructura del universo en el pensamiento maya*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2006, 233 p., p. 31.

² Entretien avec Ana María Rodas, annexe n° 4 : « Je ne pense pas que l'on fasse les choses de façon préméditée. C'est là parce que c'est autour de toi. Par exemple, mon enfance a été marquée par mes visites à mon grand-père à Chichicastenango, il était archéologue, et anthropologue et ethnologue, car à cette époque ces professions n'étaient pas séparées. [...] Alors, je trottait ainsi, derrière mon grand-père, et il allait parler à l'un des Chuch K'ajau, qui sont les prêtres, n'est-ce-pas ?, et on montait la montagne où se trouve une idole d'un mètre-vingt, et où la communauté indigène montait tous les jours faire des offrandes, prier les dieux mayas, les dieux quichés, car il s'agissait de l'ethnie Quiché. Et moi j'étais là présente, et je voyais tout, et j'écoutais tout. »

³ RODAS, Ana María, « El mito de Ixquic », *El fin de los mitos y los sueños in Poemas de la izquierda erótica – trilogía, op. cit.*, pp.161-163.

⁴ RECINOS, Adrián [trad.], *Popol Vuh, op. cit.*, pp. 57-59: « Dans ma salive et ma bave je t'ai donné ma descendance. »

figure d'Ixquic est symboliquement liée à la déesse de la Lune.¹ La réécriture du mythe d'Ixquic que propose Ana María Rodas tient à la fois de l'adaptation et de l'appropriation:

Lunas que caían a pedazos
descolgadas del cielo
lunas nuevas, no vistas nunca.
[...]
A dónde iré a buscar yo
el calor de las noches
la lluvia tibia
las cenas de sopa de fideos?
Nos comimos
la luna a pedazos. Casi duró cuatro años.²

La lune est un motif récurrent parmi les poèmes d'Ana María Rodas. Pour les anciens Mayas, il s'agit d'une divinité féminine protectrice. D'ailleurs, c'est souvent sous les traits d'une figure maternelle qu'elle se dessine dans l'univers lyrique de la poétesse.³ En s'ouvrant sur l'image de lunes qui tombent en morceaux et se décrochent du ciel, ce poème évoque un cataclysme. L'ordre naturel des choses est bouleversé : « lunas nuevas, no vistas nunca ». Dans l'expression « nos comimos / la luna a pedazos » résonnent des échos mythiques. En effet, certains mythes amérindiens indiquent que lors d'une éclipse de soleil ou de lune, ces astres sont mordus par un esprit ou une divinité.⁴ Ici, la présence d'éléments mythiques –

¹ Dans le *Popol Vuh*, les jumeaux Hunahpú et Ixbalanqué, après avoir joué à la balle avec les Dieux de l'Inframonde et accompli diverses épreuves, meurent et renaissent changés en Soleil et en Lune. Selon les interprétations, Ixbalanqué apparaît soit comme un homme, soit comme une femme. Dora Luz Cobián démontre qu'il s'agit vraisemblablement d'un personnage féminin, car le préfixe « ix » est féminin. « Balam » signifie « jaguar » – d'ailleurs, « Ixbalam » est le nom qu'Amanda Castro avait choisi pour sa maison d'édition. Par ailleurs, la lune est perçue comme une divinité féminine par les anciens Mayas. Voir: COBIÁN, Dora Luz, *Génesis y evolución de la figura femenina en el Popol Vuh*, México, Plaza y Valdés Editores, 1999, 148 p., p. 90. Voir également GIRARD, Raphaël, *Le Popol Vuh, histoire culturelle des Mayas-Quichés*, Paris, Payot, 1954, 384 p., p. 133 : l'anthropologue considère qu'« Ixquic personnifie la déesse lunaire, modèle et patronne des femmes adultes mais aussi déesse de l'eau ».

² RODAS, Ana María, *El fin de los mitos y los sueños, in Poemas de la izquierda erótica (trilogía), op. cit.*, p. 161: « Des lunes qui tombaient en morceaux / détachées du ciel / des lunes nouvelles, jamais vues auparavant. [...] Où donc irais-je chercher / la chaleur de nos soirées / la pluie tiède / les dîners de soupes de pâtes ? / Nous avons mangé / la lune morceau par morceau. Ça a presque duré quatre ans. »

³ *Idem*, in *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, pp. 196-197: « Soy / una matriz inmensa / que pulsa por las noches al compás del universo entero. // La luna / redonda como yo / madre blancuzca / vuelve hacia nosotros su cara silenciosa. » (« Je suis une matrice immense / qui bat la nuit au rythme de l'univers tout entier. / La lune / ronde comme moi / mère blanchâtre / tourne vers nous son visage silencieux. »)

⁴ DE LA GARZA, Mercedes, *Literatura maya, op. cit.*, p. 232. Par ailleurs, un mythe amazonien concernant les éclipses de lune et conservé chez les Chiriguano comprend certains éléments proches du poème d'Ana María Rodas: « La luna tiene por enemigo a un espíritu de la muerte, el Jaguar Celeste. De cuando en cuando cae sobre ella para saciarse de su carne. [...] La bestia desgarró el cuerpo de la Luna y algunos pedazos caen sobre la tierra. Son los meteoros que han incendiado ya tres veces el universo. La Luna, sangrando por todo su cuerpo, es devorada casi enteramente por el gran Jaguar. » (« La lune a pour ennemi un esprit de la mort, le Jaguar Céleste. De temps en temps il lui tombe dessus pour se repaître de sa chair. [...] La bête déchire le corps de la Lune et quelques morceaux tombent sur la Terre. Ce sont les météores qui trois fois déjà ont incendié l'univers. » Voir

appartenant originellement à la sphère du sacré – contraste avec la mention du trivial. Le décalage s'établit autour de l'image du repas : l'idée de « manger la lune », astre mythique et inaccessible – ou presque, immangeable en tout cas – opère sur un autre plan que celle de manger une simple « soupe de pâtes ». La distance entre le mythe et le quotidien, le sacré et le trivial, semble donc abolie par le poème, qui répond bien au titre du recueil – *El fin de los mitos y los sueños*. Le mythe apparaît comme vécu : la voix lyrique se l'approprie par l'usage du « nous » – « nos comimos la luna » – et en insérant la figure mystique de la lune dans une nuit présentée sous son aspect ordinaire, celui du repas. De plus, le « moi » lyrique adapte le mythe d'Ixquic en le situant dans l'époque contemporaine – les pâtes en soupe ne faisant pas partie de l'alimentation ancestrale indigène – et lui imprime sa propre temporalité – « Casi duró cuatro años ». L'éclipse à laquelle se réfère ce poème, c'est celle de l'être aimé, qui a emmené avec lui un quotidien partagé et « la chaleur des nuits ». Aussi le cataclysme initial évoque-t-il sans doute la rupture à travers une appropriation d'éléments mythologiques amérindiens. Par ailleurs, des références au mythe d'Ixquic se font jour dans d'autres poèmes d'Ana María Rodas, comme le signale Dante Liano au sujet des vers suivants : « No somos criaturas / que subsisten con suspiros [...] / Ni mártires que esperan en la cama / el salivazo ocasional del macho » :¹

No sorprenda a nadie la imagen del « salivazo », que tiene una profunda raíz en la literatura guatemalteca. En efecto, la figura literaria, en este caso, no es una metáfora violenta, como podría suponerse, sino una alusión. Rodas se refiere al pasaje del Popol Vuh, en el que la doncella Ixquic es fecundada mágicamente por la saliva de Hun-Hunahpú.²

La poésie d'Ana María Rodas s'inspire donc de motifs mythiques amérindiens ancestraux. Toutefois, la voix lyrique n'y revêt pas longtemps les habits du mythe. Lorsqu'elle incarne Ixquic, la poétesse adapte et s'approprie le mythe sans conserver grand-chose des circonstances ou des valeurs qui en constituent la version la plus connue à nos

IBARRA GRASSO, Dick, Edgar, *Cosmogonía y mitología indígena americana*, Buenos Aires, Editorial Kier, 1997, 383 p., p. 88.

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 19 : « Nous ne sommes pas des créatures / qui subsistent avec des soupirs [...] / Ni des martyres qui attendent au lit / le crachat occasionnel du mâle ».

² LIANO, Dante, « La poesía de Ana María Rodas », *Desde la zona abierta – artículos críticos sobre la obra de Ana María Rodas*, Ciudad de Guatemala, Editorial Palo de Hormiga, 2004, 220 p., pp. 53-66. Cet article est également publié à la fin de l'édition de Piedra Santa de *Poemas de la izquierda erótica (trilogía)*, op. cit., pp. 229-246, voir p. 236 : « Que personne ne s'étonne de l'image du « crachat », qui est profondément enracinée dans la littérature guatémaltèque. En effet, la figure littéraire, dans ce cas, n'est pas une métaphore violente, comme on pourrait le supposer, mais une allusion. Rodas se réfère au passage du Popol Vuh dans lequel la jeune Ixquic est fécondée de façon magique par la salive de Hun-Hunahpú. »

jours, celle transcrite par le *Popol Vuh*. Ici, le présent apparaît comme « démythifié », le sacré devient trivial à travers l'expression d'un quotidien marqué par une certaine désillusion.

A l'inverse, la présence du mythe peut permettre d'interpréter une expérience de vie ou certains aspects de l'époque contemporaine à la lumière du passé et de les mythifier. C'est le cas lorsque Luz Lescure s'approprie à son tour la figure mythique d'Ixquic/Ixchil ou se penche sur le motif de l'éclipse.¹ En effet, dans un poème sans titre d'*Añoranza Animal*, la voix lyrique s'identifie à « Ixchil » – « y yo, Ixchil bajo tu ramas ».² Le mythe affleure alors pour magnifier l'histoire d'amour que rapporte le « moi » lyrique. Cependant, seuls quatre vers sont consacrés à la réécriture d'un épisode du *Popol Vuh*, et Ixchil se métamorphose en Amazone dans la strophe suivante : « Amazona en el ritmo milenario / de tu soledad de luna ».³ Bien qu'il conserve le motif lunaire, le poème s'éloigne donc des terres ancestrales mésoaméricaines pour s'envoler vers la péninsule hellénique. Ce métissage du mythe indigène ancestral est également avéré sous la plume des autres poétesses de notre corpus. Ainsi, Amanda Castro a conçu le recueil lyrique *Onironautas* comme une réécriture du *Popol Vuh*, mais aussi d'autres mythes ancestraux :

A.C.: [...] Entonces hay de eso en *Onironautas*, la ambición era recontar el *Popol Vuh* y demostrar que en realidad no había pasado nada. Se sigue viviendo la misma profecía.

SG: Entonces ¿*Onironautas* se inscribe en un proceso de reescritura?

AC: Siempre. Eso es, hay pedacitos de muchas mitologías amerindias. Me acuerdo que me impresionó mucho un mito venezolano, creo yo, de dos dioses: un dios del bien que nace de la vida, y van a enterrar la placenta pero se pudre, y da origen a un dios malo. Perdí las notas y no te puedo decir exactamente de dónde viene, pero lo leí de un libro de antropología. Me imagino que si buscamos « Odosha » nos van a decir qué dios es, porque mantuve el nombre.⁴

¹ La poétesse panaméenne explore le thème de l'éclipse en s'inspirant de croyances mythiques amérindiennes dans le poème « Doble Eclipse », *La quinta soledad*, *op. cit.*, pp. 26-27. (Poème étudié au sous-chapitre 2.3.1.).

² LESCURE, Luz, *Añoranza Animal*, *op. cit.*, p. 40: « Et moi, Ixchil sous tes branches ». Ce poème est analysé dans le sous-chapitre 2.1.2.

³ *Idem*, « Amazone sur le rythme millénaire / de ta solitude de lune ».

⁴ Entretien avec Amanda Castro, voir annexe n° 2 « A.C.: [...] Alors il y a de cela dans *Onironautas*, mon ambition était de raconter à nouveau le *Popol Vuh* et de démontrer qu'en réalité il ne s'est rien passé. Nous vivons toujours la même prophétie. / S.G. : Alors *Onironautas* s'inscrit dans un processus de réécriture ? / A.C. : Toujours. C'est-à-dire qu'il y a des petits bouts de beaucoup de mythologies amérindiennes. Je me rappelle que j'avais été très impressionnée par un mythe vénézuélien, où il y avait, je crois, deux dieux : un dieu du bien qui naît de la vie, et ils vont enterrer le placenta mais il pourrit, et donne naissance à un dieu mauvais. J'ai perdu mes notes et je ne peux pas te dire exactement d'où ça vient, mais je l'ai lu dans un livre d'anthropologie. J'imagine que si l'on cherche « Odosha » on va nous dire de quel dieu il s'agit, car j'ai gardé le nom. » Quant à Odosha, il semblerait qu'il soit « connu également sous les noms de *Kahú*, *Kahushawa* et *Woroto*. Autant *Wanadi* est la plupart du temps présenté comme un personnage bon et généreux, autant *Odosha* incarne le mal dans tous ses multiples aspects ». Voir: DELEAGE, Pierre, « Interprétations mythiques et graphiques de la croix chrétienne chez les Yekuana d'Amazonie vénézuélienne », *Images Re-vues, histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n°4, 2007, URL : http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=31, (consulté le 02.08.10). De même, Dick

De fait, les « petits morceaux » qu'assemble Amanda Castro dans *Onironautas* forment une mosaïque mythique et prophétique, à la fois centre-américaine et universelle. Comme l'indique son titre, le recueil se présente comme un voyage dans le rêve, de l'utopie au cauchemar. Il se compose de cinq parties. Une première, sans titre, réunit quatre poèmes autour du thème de la création de l'homme. Les sections suivantes s'intitulent « El sueño de la sangre », « La pesadillas », « El sueño del retorno » « La profecías » et sont suivies d'un dernier poème tourné vers l'avenir : « textos proféticos ». Ces poèmes élaborent une réflexion sur la vie et la mort, une vision cyclique du rapport entre le passé mythique et l'époque contemporaine où se détache peu à peu le motif de la cruauté, du mal. Dans le premier poème, « Creación », les « êtres de maïs » – hommes et femmes – surgissent du rêve de « la vie » personnifiée, mais ils meurent de ne pas savoir partager les ressources terrestres – les éléments : l'air, l'eau, le feu, la terre et le maïs.¹

Y vio la vida
que los seres de su sueño
no habían entendido
el propósito de su existencia
entonces se alejó
dejándolos
abandonados a su muerte²

Le premier poème d'*Onironautas* se situe dans les temps primordiaux – les premiers mots déclarent que « En el principio / era el sueño ». Le ton est solennel et sans ornement. De nombreux jeux d'écho et des rythmes récurrents donnent au poème les accents musicaux d'un chant sacré. La voix lyrique trace un faisceau de liens avec le *Popol Vuh* et d'autres mythes amérindiens ancestraux, mais certains vers peuvent également être lus à la lumière de références contemporaines. Ainsi, ces mots : « ellos acumulaban la tierra / olvidándose de sembrar el maíz / y perecían », peuvent être interprétés comme une condamnation implicite de

Edgar Ibarra Grasso explique que « Kahú, Kahushawa y más comunmente Odo'sha, fue creado por el mismo Uanádi, pero éste no supo cómo tratar a su placenta, que se pudrió, y entonces nació un hombre malo y perverso, cubierto de pelos, que fue Kahú, el cual enseñó a matar a los hombres, con lo cual se pervirtieron y Uanádi tuvo que regresar al cielo. » (« Kahú, Kahushawa et plus couramment Odo'sha, fut créé par Uanádi lui-même, mais celui-ci ne sut pas comment traiter son placenta, qui pourrit, et d'où naquit alors un homme mauvais et pervers, couvert de poils, nommé Kahú, et qui apprit aux hommes à tuer, ce qui les pervertit et Uanádi dut retourner au ciel. ») IBARRA GRASSO, Dick, Edgar, *Cosmogonía y mitología indígena americana*, op. cit., p. 190.

¹ Nous analyserons ce poème dans le sous-chapitre 2.1.2. Notons que la poétesse reprend le mythe ancestral maya en faisant du maïs la matière dont l'être humain est créée.

² CASTRO, Amanda, *Onironautas*, op. cit., p. 12 : « Et la vie s'aperçut / que les êtres de son rêve / n'avaient pas compris / le but de leur existence / alors elle s'éloigna / en les laissant / abandonnés à leur mort. »

l'égoïsme des grands propriétaires terriens.¹ La réécriture du mythe véhicule ainsi la valeur morale de partage, valeur fondamentale tant pour les Mayas que dans le christianisme, et dont le non-respect mène ici au désastre. Le poème se referme alors sur l'image pessimiste des hommes abandonnés par la vie, mais la création des humains se poursuit dans les trois poèmes suivants :

Éxodo

Todo se había vuelto un Profundo silencio
– un caos como al principio –

Bajo una piedra se hallaba
la placenta de la vida
que podrida como estaba
hizo surgir a Odosh'a
el espíritu del mal

Xibalbá
– la casa de los cuchillos –
– la casa de los tormentos –

Los seres de maíz
empezaron a pelearse entre ellos²

Ce second poème du recueil porte le titre du second livre de la Bible ; le départ de la vie est donc mis en parallèle avec l'exode des Hébreux. Cependant, le guide des « êtres de maïs » n'est pas Moïse mais Odosh'a, cet « esprit du mal » que la poétesse emprunte à un mythe originaire de l'Amazonie vénézuélienne. Quant au fait d'enterrer le placenta suite à la naissance d'un enfant, cela correspond à un rite ancestral maya.³ Ce poème est donc profondément syncrétique. Le rituel de naissance est sensé protéger le nouveau-né, mais

¹ *Idem*, « Ceux-ci accumulaient la terre / oubliant de semer le maïs / et ils périssaient. »

² CASTRO, Amanda, *Onironautas*, op. cit., p. 13 : « Exode // Tout était devenu un Profond silence / – un chaos comme au début – // Sous une pierre se trouvait / le placenta de la vie / qui, pourri comme il était / fit surgir Odosh'a / l'esprit du mal / Xibalbá / – la maison des couteaux – / – la maison des tourments – // Les êtres de maïs / commencèrent à se battre entre eux. »

³ Il semblerait que les anciens mayas devaient donner le placenta à Itzám Cab, dieu du feu et de la terre, et donc le brûler ou l'enterrer. Voir: SIDNEY THOMPSON, John Eric, [traduit par Eric Blanco, Edition originale *Maya history and religion*, 1970] *Historia y religión de los mayas*, México, Siglo XXI Editores, 2004, 474 p., p. 283. Cependant, Rigoberta Menchú explique que le placenta doit être brûlé et non enterré. Voir *Me llamo Rigoberta Menchú*, op. cit., p. 30: « Después, el compañero del niño, o sea la placenta habrá una hora determinada para quemarla. [...] Es un respeto hacia el niño y es un respeto hacia su compañerito. No se le va a enterrar en la tierra porque la tierra es mamá y papá del niño y no es conveniente abusar de la tierra enterrando al compañero del niño. Es también una explicación que tiene mucha importancia para nosotros. » (« Après, le compagnon de l'enfant, c'est-à-dire le placenta, il y aura une heure déterminée pour le brûler. [...] C'est une marque de respect pour l'enfant et pour son petit compagnon. On ne va pas l'enterrer dans la terre car la terre est la mère et père de l'enfant et il n'est pas correct d'abuser de la terre en y enterrant le compagnon de l'enfant. C'est également une explication très importante pour nous. »)

l'accomplissement du rite semble avoir été défaillant : l'esprit malin d'Odosh'a surgit alors de la putréfaction, comme un mauvais génie de la lampe. Odosh'a est assimilé à l'inframonde, « Xibalbá », que le *Popol Vuh* décrit comme un lieu obscur, traversé d'un fleuve de sang et habité par des êtres cruels. Le livre sacré précise que « los castigos de Xibalbá eran numerosos » et avaient lieu dans cinq maisons différentes, dont la cinquième est « la Casa de las Navajas » – un parallèle directe avec « la casa de los cuchillos » du poème.¹ Dans le prologue à *Onironautas*, Isabel Aguilar Humaña souligne les différentes sources auxquelles la poétesse a puisé son inspiration :

De resonancias popolvúhicas y ecos bíblicos está elaborada la materia con la que Amanda Castro se dedica laboriosamente a componer un friso para la memoria y la pasión. Su recuerdo convoca el pasado remoto e indaga en los motivos del mito y las fundaciones de nuestros más antiguos orígenes mesoamericanos. Su vuelta a los años más recientes convoca la dolorida memoria de las guerras nacionales en las que se vio envuelta la Centroamérica de los años sesenta a noventa.²

En effet, *Onironautas* fait résonner des voix provenant de diverses époques : des voix surgies de mythes ancestraux, de l'époque de la Conquête ou de l'Histoire récente. La poétesse met ainsi sur un même plan la façon dont Odosh'a enseigne aux « êtres de maïs » à s'entretuer, les massacres perpétrés lors de l'arrivée des colons au « Nouveau Monde » et ceux de la deuxième moitié du XX^e siècle en Amérique centrale. La voix lyrique part du « rêve de la vie » – de la façon dont la vie, personnifiée, rêve l'existence des hommes – et postule que ce rêve n'est toujours pas fini : « Se sigue viviendo la misma profecía. » L'humanité inscrit son Histoire dans un rêve, ou plutôt un cauchemar – comme l'indiquent le titre de la deuxième et de la troisième partie de l'œuvre, « El sueño de la sangre », « Las pesadillas » – qui dure depuis des siècles. Parmi les échos d'anciens chants mythiques, la voix lyrique décrit des scènes contemporaines d'une extraordinaire violence : une séance d'interrogatoire et de torture, des parents traînant le cadavre de leur fils à la maison, la

¹ RECINOS, Adrián, [trad.], *Popol Vuh*, op. cit., pp. 53-57 : Ainsi, « les châtiments étaient nombreux » comme en atteste les cinq « maisons » brièvement décrites dans l'œuvre. La première maison est la « Casa Oscura, Quequma-ha » où ne règnent que les ténèbres, la seconde « la Casa donde tiritaban, Xuxulim-ha », la troisième « la Casa de los tigres, Balim-ha », la quatrième « Zotzi-ha, la Casa de los Murciélagos » et la dernière « la Casa de las Navajas, Chayin-ha », respectivement la Maison Sombre, La Maison où l'on grelottait, la Maison des Tigres, la Maison des Chauves-souris et celle des Couteaux.

² AGUILAR HUMAÑA, Isabel, « Onironautas : encuentro de pasados, renovación del futuro... » in CASTRO, Amanda, *Onironautas*, op. cit., p. 7 : « La matière avec laquelle Amanda Castro se consacre méticuleusement à composer une frise pour la mémoire et la passion est élaborée à partir de résonances du Popol Vuh et d'échos bibliques. Son souvenir convoque le passé récent et fouille parmi les motifs du mythe et les fondations de nos plus anciennes origines mésoaméricaines. Son retour sur les plus récentes années convoque la douloureuse mémoire des guerres nationales dans lesquelles a été emportée l'Amérique centrale des années 60 à 90. »

recherche au fond d'une fosse commune des corps d'êtres chers, etc.¹ Parmi les échos mythiques ancestraux, Amanda Castro met l'accent sur l'atrocité de la guerre, de la violence. Cependant, elle évoque les cultures précolombiennes avec une grande révérence et tend à présenter l'époque préhispanique comme un âge d'or. Cela se ressent dans le poème « Ik », extrait d'*Onironautas* :

Señor de los recuerdos
revélame la historia de los ancianos
cuando éramos limpios
y corríamos por los montes
junto a los ciervos
antes de que naciera el maíz
[...]
Háblame del Quetzal
con su vuelo vegetal
y su canto de ecos²

Pour les anciens Mayas, Ik ou Yk est le dieu du vent, il apparaît sur le deuxième glyphe de leur calendrier.³ Comme dans un rite incantatoire, le « moi » lyrique s'adresse donc à un dieu maya pour accéder à la mémoire des temps primordiaux. Cette époque est envisagée de façon extrêmement positive : l'adjectif « limpios » fait référence à la pureté, peut-être celle d'âmes encore vierges de tout sentiment négatif. De plus, les vers « corríamos por los montes / junto a los ciervos » traduisent l'union de l'humain avec la nature et les animaux, en une vision idyllique qui rappelle l'image du paradis terrestre. Cependant, l'apparition du maïs semble marquer un point d'arrêt à ce temps privilégié, peut-être parce qu'elle implique la formation d'une civilisation organisée, hiérarchisée et que les précieux grains représentent une richesse qui suppose l'envie, les conflits, la fin de l'innocence.

Le Quetzal, emblème actuel du Guatemala, donne son nom au dieu olmèque puis maya et aztèque Quetzalcoatl, « serpent à plumes » qui « conjugue les pouvoirs destructeurs et germinateurs de la terre (le serpent) aux forces fécondantes et organisatrices du ciel (l'oiseau). »⁴ Ici aussi, l'oiseau mythique réunit également le ciel et la terre dans une

¹ CASTRO, Amanda, *Onironautas*, *op. cit.*, voir « De un hombre que decía nunca haber torturado » (pp. 31-32), « Aparecidos » (pp. 38-39) et « Y no me importa » (p. 29).

² « Ik », *Idem*, p. 46 : « Seigneur des souvenirs / révèle-moi l'histoire des anciens / quand nous étions propres / et que nous courrions dans les montagnes / auprès des cerfs / avant que ne naisse le maïs / [...] / Parle-moi du Quetzal / et de son vol végétal ».

³ Ik ou Yk pour les Mayas est l'équivalent d'Ehecatl chez les Aztèques, il est le dieu du vent. DE LANDA, Diego, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Editorial Porrúa, 1959 [manuscrit original: 1566], 252 p.

⁴ FLORESCANO, Enrique, *El mito de Quetzalcoatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 400 p., p. 14: « conjuga los poderes destructores y germinadores de la tierra (la serpiente) con las fuerzas fecundante y ordenadoras del cielo (el pájaro) ».

description qui fait appel aux sens du lecteur : l'image d'un « vuelo vegetal » rend le vert vif de ses longues plumes – le ciel – qui le confondent avec la végétation – la terre. Ces vers ont une musicalité particulière, due à l'allitération des phonèmes [v], [l] et [k]. Le souffle des fricatives et la fluidité des latérales semblent rendre compte de la rapidité du vol de l'oiseau, tandis que la répétition d'occlusives matérialise « su canto de ecos ». Le lyrisme de cette description ajoute à la beauté de la scène bucolique, à l'idéalisation des temps primordiaux telle qu'on peut la lire sous la plume de Gioconda Belli.

Nous avons vu que dans les premiers ouvrages de Gioconda Belli les références au monde indigène ancestral étayent l'idéal de la révolution. L'époque préhispanique y apparaît comme un âge mythique et heureux, un équilibre rompu par la Conquête mais que la révolution pourrait permettre de retrouver. Plus tard, cependant, le poème « Desolaciones de la Revolución » (*Apogeo*, 1998) cède le pas à un « moi » lyrique désenchanté, comparant le déclin des idéaux révolutionnaires à la disparition des sociétés préhispaniques. La désillusion y est synthétisée en ces mots : « la tribu ya no es la tribu », des mots qui signent la fin d'un idéal collectif.¹ Quant à Amanda Castro, ses poèmes prophétiques énoncent la possibilité d'une nouvelle ère heureuse pour les « êtres de maïs », mais comme une possibilité hypothétique et lointaine.²

La récupération de mythes ancestraux semble donc marquée d'un certain pessimisme : le silence de Mashimón (Luz Méndez de la Vega), Ixquic et l'éclipse de l'amour (Ana María Rodas), le destin cruel des « êtres de maïs » (Amanda Castro) ou la désagrégation de la tribu (Gioconda Belli) sont autant d'exemples d'une vision mythique qui s'enracine dans la perte d'un idéal. Les mythes précolombiens ancestraux semblent liés à une utopie vers laquelle il n'y a pas de retour possible.³ Aucune des poétesses de cette étude ne consacre un poème entier à l'incarnation d'un personnage mythologique indigène, comme elles le font pourtant en puisant dans les mythes hellènes ou chrétiens.⁴ La mythologie amérindienne préhispanique se manifeste dans ses réminiscences présentes mais à travers le constat d'une absence, comme

¹ BELLI, Gioconda, *Apogeo*, *op. cit.*, p. 110: « La tribu n'est plus la tribu. »

² CASTRO, Amanda, « Textos proféticos, III », *Onironautas*, *op. cit.*, p. 53: « Y queda escrito / que en el Año del Fuego / resplandecerá el camino / de la sangre / y de la aurora / y así / los seres de Maíz // recobrarán su sonrisa » (« Il est écrit / qu'en l'Année du Feu / resplendira le chemin / du sang / et de l'aurore / et ainsi / les êtres de Maïs // retrouveront le sourire »). Poème étudié dans le sous-chapitre 2.3.3.

³ Cela serait sans doute différent dans le cas d'un poète d'origine amérindienne.

⁴ Dans « El mito de Ixquic », Ana María Rodas s'écarte considérablement des versions traditionnelles du mythe, d'ailleurs difficilement reconnaissable sans l'appui du titre du poème.

dans « Mashimón » ou dans le poème de Gioconda Belli « Escrito ante una tumba india », où la voix lyrique pleure la disparition d'un monde rêvé.¹ Ainsi, on retrouve dans l'œuvre de chacune des six poétesses une révérence pour l'univers précolombien, mais aussi un certain oubli ou un métissage de sa mythologie. D'ailleurs, le seul véritable exemple d'intertextualité profonde – en ce qui concerne les mythes amérindiens – est celui d'*Onironautas*, recueil poétique qu'Amanda Castro dit concevoir comme une réécriture du *Popol Vuh*, mais dont la structure reprend celle de la Bible, comme nous allons le voir dans le sous-chapitre suivant.² De fait, les échos bibliques résonnent dans tous les recueils dont se compose notre corpus, et nous allons tâcher de voir selon quelles modalités.

¹ BELLI, Gioconda, *Sobre la grama in El ojo de la mujer*, op. cit., pp. 62-63.

² Cette œuvre intègre également d'autres mythologies amérindiennes, dans un processus d'universalisation du mythe. Entretien avec Amanda Castro, annexe n° 2 : « En el proceso se cuenta la tortura, la Conquista, había una intención muy específica de poner a Pedro de Alvarado igualito que los militares de los ochenta, que los contras. *Onironautas* tenía un planteamiento que universaliza las mitologías, que todas son la misma. » (« Dans ce mouvement la torture et la Conquête sont racontées, il y avait une intention toute particulière de montrer Pedro de Alvarado comme l'égal des militaires des années 80, des contras. *Onironautas* propose une approche qui universalise les mythologies, qui montre que ce sont toutes la même. »)

1.2.3 Mythes de tradition biblique

L'expression de « mythe » associée à la Bible peut être polémique. En effet, le mythe étant compris comme un « récit relatant des faits imaginaires », cela pose la question de l'historicité et de la véracité des faits narrés dans le livre sacré des chrétiens. Dans un article intitulé « Figures mythiques et figures bibliques », André Dabezies préconise de ne pas utiliser l'expression de « mythe biblique » : il estime que les figures bibliques ne sont pas « des figures mythiques parmi d'autres » et rappelle que les auteurs de la Bible cherchaient justement à se démarquer des mythes antiques et à « démythifier » le texte biblique.¹ Cela dit, Sylvie Parizet souligne qu'avant de devenir texte fondateur, la Bible a elle-même procédé d'une élaboration à partir de mythologies anciennes. Elle ajoute que :

Néanmoins, pour des raisons d'ordre idéologique, ces histoires issues du berceau mésopotamien, qui sont présentées dans le texte « fixé », pour ne pas dire figé, par le canon, ont longtemps été ignorées ou occultées. Mais parce que ces sources constituent souvent ce « contre quoi » les auteurs de la Bible se sont élevés, elles sont ce « avec quoi » ils ont écrit. En voulant reprendre, pour mieux les combattre, les mythes attachés aux croyances polythéistes de leurs voisins, les rédacteurs bibliques en ont fait l'une de leurs sources littéraires. Et ces sources ont, elles aussi, un « pouvoir d'irradiation ».²

Si la Bible repose, en amont, sur des faits historiques – de la même manière que le *Popol Vuh* –, elle se fonde également en partie sur des mythes antiques. Par ailleurs, en aval, la Bible a généré un grand nombre de mythes littéraires. De fait, Danièle Chauvin constate que certains personnages, épisodes ou textes bibliques inlassablement réécrits et étudiés par la critique « fonctionnent dans notre imaginaire personnel et collectif comme fonctionnent les grandes références antiques du patrimoine occidental. »³ Elle considère donc que :

[l']On peut faire référence à des récits constitués qui, appartenant au texte biblique, sont considérés comme des mythes ethnologiques, comparables en cela à ceux d'autres traditions, cultures et religions. C'est le cas par exemple des récits de la

¹ DABEZIES, André, « Figures mythiques et figures bibliques », HUSSHERR, Cécile, REIBEL, Emmanuel [Dir.], *Figures bibliques, figures mythiques, Ambigüité et réécriture*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2002, 128 p., p. 9.

² PARIZET, Sylvie, « Esther: figure biblique, figure mythique », LEONARD-ROQUE, Véronique [Dir.], *Figures mythiques: fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, 312 p., p. 201.

³ CHAUVIN, Danièle, « Bible et mythocritique », CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe, [Dir.] *Questions de mythocritique, op. cit.*, p. 48.

création, du déluge ou de la fin du monde qui sont mis en scène dans des livres entiers comme la Genèse ou l'Apocalypse.¹

En effet, la Genèse, par exemple, répond à la définition du mythe de Mircea Eliade, puisqu'elle « raconte une histoire sacrée : [elle] relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. »² Or, la Genèse est également devenue un mythe littéraire maintes fois poétisé par les voix lyriques de cette étude.³ Le mythe de la création tel qu'il est exposé par la Bible, ou les symboles de la côte d'Adam et du serpent, irradient dans les poèmes au même titre que le mythe « ethnologique » précolombien de la création des « êtres de maïs ». Par ailleurs, Danièle Chauvin souligne que certains personnages, épisodes ou textes bibliques ne sont devenus des mythes qu'à travers les réécritures postérieures qu'ils ont suscitées en dehors du texte sacré.⁴ C'est le cas, par exemple, de l'énigmatique Lilith, que la version canonique de la Bible mentionne à peine, mais que la littérature a mythifié. Cela tient notamment au choix des textes sacrés, puisque des textes considérés comme apocryphes par le Concile de Nicée développent d'autres approches de certains motifs bibliques.⁵ Ces versions non officielles, ainsi que des mythes ancestraux mésopotamiens, peuvent irradier dans les réécritures de motifs mythiques. C'est le cas, par exemple, en ce qui concerne le personnage de Lilith ou la tour de Babel.⁶

Parmi les mythes de tradition biblique, certains retiennent tout particulièrement l'attention des auteurs, dont celui de la résurrection. De fait, les poétesses l'abordent en évoquant la figure du Christ, mais aussi à travers le prisme de différentes mythologies – nous

¹ *Idem*. Danièle Chauvin répertorie également en tant que mythes bibliques les « récits de fondation – d'une lignée, d'un peuple ou d'une ville (on pense par exemple aux histoires de Cain, d'Abraham, de Joseph, de David ou de Nabuchodonosor...) », textes au statut particulier car ils tiennent également du mythe historique. Cependant, ces mythes ne sont pas de ceux qui habitent notre corpus.

² ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, pp. 15-16.

³ Nous reviendrons sur ce thème dans le sous-chapitre 2.1.2. Notons simplement que dans *El infinito en la palma de la mano*, Gioconda Belli réécrit la Genèse en réinventant la vie d'Adam et Eve dans le jardin d'Eden puis sur la Terre.

⁴ CHAUVIN, Danièle, « Bible et mythocritique », *op. cit.*, p. 49.

⁵ L'épisode biblique de la tour de Babel pourrait avoir été inspiré de la construction inachevée d'une grande ziggourat sous le règne de Nabuchodonosor (XII^e siècle), construction attestée dans des textes mésopotamiens. Le texte biblique puiserait également son inspiration de mythes mésopotamiens. Voir FAIVRE, Daniel, « Le mythe de Babel », *Mythes de la genèse, genèse des mythes*, Paris, L'Harmattan, 2007, 283 p., pp. 191-214.

⁶ Le mythe de Lilith proviendrait à la fois de textes bibliques apocryphes, de la tradition mésopotamienne – Lilith aurait été vénérée par les Sumériens dès le IV^e siècle avant notre ère – et de la tradition rabbinique juive. Voir DESCAMPS, Marc-Alain, « Lilith ou la permanence d'un mythe », *L'esprit du temps – Imaginaire et inconscient*, n° 7, 2002, pp. 77-86. En ligne sur le site de CAIRN, URL : http://www.cairn.info/resultats_recherche.php?searchTerm=mythe+lilith (consulté le 17.08.10). Nous reviendrons sur la réécriture de ce mythe dans le sous-chapitre 2.1.1.

aurons l'occasion d'y revenir au sous-chapitre 2.3.2. – ou en s'appropriant la figure biblique de Lazare. En effet, ce dernier revient notamment sous la plume de Claribel Alegría, Luz Lescure et Gioconda Belli. Les degrés d'intertextualité sont divers selon les poèmes, ainsi que les modalités de réincarnation du personnage. Lazare fait l'objet d'une métaphore chez Gioconda Belli, tandis qu'il est incarné par la voix d'une femme d'aujourd'hui dans un poème de Luz Lescure. Quant à Claribel Alegría, elle lui offre sa voix poétique dans *Soltando Amarras* et présente un ressuscité qui aurait préféré rester dans la tombe :

Señor,
Señor,
¿ por qué me has resucitado ?
Lastima el sol mis ojos
no soy Lázaro ahora
no soy aquel que fui
ocupé mi sitio en las tinieblas
fui su huésped
me acarició la sombra.
Río de muerte soy,
ángel nocturno
fantasma de mi mismo
sarcófago ambulante¹

La plainte de Lazare est inattendue. En effet, il semblerait plus logique que le miraculé éprouve de la gratitude à l'égard de Jésus, de l'émerveillement face au prodige, de la joie à revenir au monde: rien de tout cela. Lazare regrette son séjour sous-terrain et ne se réjouit pas de retrouver la lumière du jour, au contraire – « lastima el sol mis ojos ». L'invocation « Seigneur, / pourquoi m'as-tu ressuscité ? » s'oppose diamétralement à celle que prononce Jésus en marchant vers sa mort – « Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». Il y a en cela une inversion des circonstances du mythe biblique, dans lequel la résurrection de Lazare est fortement valorisée, puisqu'elle permet au peuple de reconnaître en Jésus l'envoyé de Dieu. D'autre part, la voix lyrique prend également le contre-pied d'une opinion amplement partagée qui veut que la vie soit préférable à la mort.

Dans le poème, la représentation de la mort reste conforme à l'imagerie traditionnelle, le royaume des morts étant généralement associé aux « ténèbres » et à « l'ombre ». Cependant, l'ombre n'est pas effrayante mais réconfortante, elle accueille le mort – « fui su huésped » –, telle une « caresse » et non comme une menace. Les quatre métaphores qui

¹ALEGRÍA, Claribel, « Lázaro », *Soltando Amarras*, op. cit., p. 96: « Seigneur, / Seigneur, / pourquoi m'as-tu ressuscité? / Le soleil me blesse les yeux / je ne suis plus Lazare désormais / je ne suis plus celui que j'ai été / j'ai occupé ma place dans les ténèbres / j'ai été leur hôte / l'ombre m'a caressé. / Je suis un fleuve de mort, / un ange nocturne / un fantôme de moi-même / un sarcophage ambulante. »

referment ce fragment poétique convoquent des images qui montrent que la vie n'a pas vraiment repris ses droits dans l'âme et le corps de Lazare – « Río de muerte soy, / ángel nocturno / fantasma de mí mismo / sarcófago ambulante ». L'image d'un « ange nocturne » rappelle le nom d'« ange des ténèbres » – parfois attribué à Lucifer – ce qui souligne le caractère peu souhaitable de cette résurrection. L'évocation d'un « fleuve de mort » évoque les rives terrifiantes de l'Hadès ou le fleuve de sang de Xibalbá, tandis que celle du fantôme montre un homme dont l'identité s'est effacée, au point de n'être plus qu'un objet habité par la mort – un « sarcophage ambulante ». Par ce détournement du mythe de Lazare, Claribel Alegría semble montrer le caractère parfois tragique de la vie, tout en dédramatisant la mort.

C'est sur un ton plus léger Luz Lescure aborde le mythe de Lazare, et pour évoquer une autre mort : celle de l'amour. La voix lyrique annonce l'appropriation du mythe dès le titre du poème en attribuant le genre féminin au prénom biblique, « Lázara »:

I
Mi amor por ti
fue muriendo
cual molusco en la arena,
en el calor de un sol
de mediodía.

Mas tuve el presentimiento
de que regresarías
con ese beso inmenso
– el que me acompañó por tantos años –
a decirme: ¡Despierta!
¡Volvamos a vivir!¹

De prime abord, la strophe initiale du poème ne semble pas avoir grand chose en commun avec le motif biblique de Lazare: seul le thème de la mort les rapproche. Cependant, il s'agit ici de la mort d'un sentiment, non d'un homme. La voix lyrique s'élève mélodieusement, les allitérations en « m », « n » et « l » lui donne un son doux, presque feutré, comme celle d'une musique qui s'éloigne, tout comme l'amour. Au cœur de ce chant, l'image du « mollusque » frappe les sens du lecteur. Loin des métaphores usées, l'amour mourant est dépeint tel un invertébré, avec un brin d'ironie. La sensation de mollesse est accrue par « el calor de un sol / de mediodía », qui ramollit et fait fondre la matière. Cette comparaison maritime n'a rien de romantique, moins encore si l'on imagine l'odeur qui se

¹ LESCURE, Luz, « Lázara », *Volvería a ser mujer, op. cit.*, pp. 39-40 : « Mon amour pour toi / est mort peu à peu / tel un mollusque sur le sable, / à la chaleur / d'un soleil de midi. Mais j'ai eu le pressentiment / que tu reviendrais / avec ce baiser immense / – celui qui m'a accompagnée pendant tant d'années – / me dire : réveille-toi ! / Revenons à la vie ! ».

dégage du mollusque expirant. Cela dit, dans l'évangile de saint Jean, Marthe avertit Jésus qui lui demande d'ôter la pierre tombale de Lazare: « Seigneur, il sent déjà mauvais; car il est là depuis quatre jours ». ¹ Quoi qu'il en soit, cette métaphore donne une lecture triviale du mythe biblique, dont la réécriture se fait plus explicite dans la seconde strophe. En effet, l'injonction « ¡Despierta! / ¡Volvamos a vivir! » rappelle le ton du Christ, tant par le recours au style direct et à l'impératif que par le sens de ces mots. ² Toutefois, ce n'est pas Jésus qui les prononce, mais l'homme que le « moi » lyrique a aimé. Ses mots sont une invitation à ressusciter l'amour et à revenir vers une vie commune. Le miracle de la Bible s'applique donc à une expérience de vie – et non de mort – aux échos personnels, dans une appropriation discrète du mythe biblique. Si l'humour et la légèreté sont bien présents dans le corpus de cette étude – et particulièrement en ce qui concerne le traitement des mythes bibliques – on y retrouve aussi l'ironie du désespoir, comme dans « Carlos, ojalá las hormiguitas no te lo cuenten », de Gioconda Belli:

Qué suerte la tuya de estar muerto,
Carlos Fonseca ;
qué suerte que la tierra te proteja y te ciegue,
que ningún Nazareno impertinente pueda decirte ya
« levántate y anda »
[...]
En el Mostastepe la grama borra las siglas del FSLN ;
pero es más lo que se ha borrado, mucho más. ³

Fondateur et principal dirigeant du FSLN aux côtés de Tomás Borge, Santos López et Silvio Mayorga, Carlos Fonseca est mort en combattant la Garde Nationale de Somoza, en 1976, et n'a donc pas connu ni le triomphe ni la débâcle de la révolution. ⁴ Selon Gioconda Belli, il était considéré comme une autorité morale par les membres du parti. ⁵ Bien sûr, la

¹ *La Sainte Bible*, version de J.F. Ostervald, Paris, Imprimerie Emile Martinet, 1879, 1184 p., Saint Jean, (XI: 39) ; *Biblia de las Américas*, *op. cit.*, Juan (XI : 39) : « Señor, ya hiede, porque hace cuatro días que murió. », <http://lbla.bibliaparela.com/john/11.htm>, (consultée le 18.08.10).

² *Biblia de las Américas*, *op. cit.*, URL: <http://lbla.bibliaparela.com/john/11.htm>, (consultée le 18.08.10), Juan, XI-43: « gritó con fuerte voz: ¡Lázaro, ven fuera! », Version d'Ostervald, *op. cit.* : « il cria à haute voix : Lazare, sors de là. »

³ BELLI, Gioconda, « Carlos, ojalá las hormiguitas no te lo cuenten », *Mi íntima multitud*, *op. cit.*, pp. 52-53: « Quelle chance tu as d'être mort, / Carlos Fonseca; / quelle chance que la terre te protège et t'aveugle, / qu'aucun Nazaréen impertinent ne puisse plus te dire / « lève-toi et marche » / [...] / Au Mostastepe l'herbe efface les siglas du FSLN; / mais c'est bien plus que cela qui s'est effacé, bien plus. »

⁴ BORGE, Tomás, *Los primeros pasos : la Revolución Popular Sandinista*, México, Siglo XXI Editores, 1993, [édition originale: 1981], 221 p., p. 32.

⁵ GRIGSBY VADO, William, « Sin Fronteras : Entretien avec Gioconda Belli », Radio La Primerísima, Managua, 14 février 2001, en ligne sur le site : <http://www.arlindo-correia.com/040303.html>, (consulté le

chance du héros défunt est toute relative – d'où l'ironie du ton choisi, dès la formule choc du premier vers – mais selon la voix lyrique, elle lui aura au moins permis de ne pas assister à l'effondrement d'un rêve. Le rêve semblait pourtant devoir devenir réalité en 1979, mais, 24 ans plus tard – *Mi íntima multitud* paraît en 2003 –, « l'herbe efface les sigles du FSLN » tracés en haut du mont Mostastepe, à Managua. Pour le « moi » lyrique, ces quatre lettres renferment toute une idéologie, le rêve d'une « Libération Nationale », d'une justice, de l'avènement d'un « homme nouveau », d'une « femme nouvelle ». Ces idéaux pour lesquels Gioconda Belli a lutté, elle les a inscrits dans nombre de ses poèmes, de *Sobre la Grama* (1974) à *Trueno y arcoíris* (1982) en passant par *Línea de Fuego* (1978).

Dans ce cadre, le motif biblique de la résurrection est amené comme une allusion. L'impertinence attribuée au « Nazaréen » se manifeste plutôt chez le « moi » lyrique lui-même. En effet, Jésus-Christ est simplement nommé par sa provenance, ce qui ne serait pas inconvenant sans le déterminant « ningún »: non seulement ce terme le rend-il indésirable, mais il fait également de lui un Nazaréen parmi les autres, dépourvu de sa nature divine. A cela vient s'ajouter le qualificatif « impertinent », qui semble déplacé pour désigner le rôle de Jésus dans la réalisation d'un miracle. Si la formule « levántate y anda » apparaît dans la Bible lors de la guérison du paralytique,¹ elle s'applique dans ce poème à la résurrection d'un mort, évoquant de ce fait la figure de Lazare. Gioconda Belli s'approprie donc ces mythes de tradition biblique en les détournant, et les actualise pour traduire des circonstances de sa propre vie. En outre, la voix lyrique détourne la portée des miracles réalisés par le Christ, qui n'est pas loué, mais au contraire considéré comme « impertinent ». De fait, la voix lyrique continue à filer une métaphore mythico-religieuse qu'elle détourne vers le champ de la politique tout au long du poème:

Nos tomamos el Cielo por asalto
pero qué lejos estuvimos de ser ángeles
qué pronto cometimos el pecado de orgullo
hasta que la súbita e implacable espada de fuego
nos cerró estrepitosamente y sin remedio
las puertas del Paraíso.²

03.08.10). Gioconda Belli explique qu'elle n'a pas connu Carlos Fonseca personnellement, mais « c'était surtout une autorité morale, et on citait ses écrits. » (« era una autoridad moral sobretodo, y citaban sus escritos. »)

¹ *Biblia de las Américas, op. cit.*, URL: <http://bla.bibliaparalela.com/john/5.htm>, (consultée le 18.08.10), Juan V - 8: « Jesús le dijo: Levántate, toma tu camilla y anda. » (Version d'Osterval, *op. cit.*: « Jésus lui dit: lève-toi, prends ton brancard et marche. »)

² *Idem*: « Nous avons pris le Ciel d'assaut / mais nous avons été si loin d'être des anges / nous avons si vite commis le péché d'orgueil / jusqu'à ce que la vive et implacable épée de feu / nous ferme avec fracas et irrémédiablement / les portes du Paradis. »

L'image des « portes du Paradis » qui se referment et celle d'une « épée de feu » évoquent l'expulsion d'Adam et Eve du jardin d'Eden.¹ Dans le poème, « le Ciel » et « le Paradis » se rapportent au champ politique : ils représentent l'idéal révolutionnaire traduit par l'image de l'« assaut ». De fait, Gionconda Belli reprend ici une métaphore utilisée par Karl Marx pour se référer aux communards parisiens « se lançant à l'assaut du ciel ». ² La référence aux « anges » et au « péché d'orgueil » évoque Lucifer, l'ange déchu pour avoir eu l'orgueil de se rebeller contre Dieu. Ce fragment lyrique dit l'amertume d'une utopie aperçue puis évanouie, d'une révolution sapée par la lutte envers les *contras* et l'embargo des Etats-Unis, mais aussi par des divisions internes et la dégradations des idéaux sandinistes chez certains dirigeants.³ La poétesse constate cet échec et reconnaît, la mort dans l'âme, les erreurs commises face à la réalité du pouvoir: « qué lejos estuvimos de ser ángeles ». Le parallèle avec des motifs bibliques donne à un épisode à la fois historique et autobiographique une dimension mythique. Aux yeux du « moi » lyrique, la révolution sandiniste avait quelque chose de sacré, qui transparaît dans le recours au mythe biblique. Dans *Mitos y Delitos*, Claribel Alegría fait également allusion à cette lutte, mais à travers le personnage de Judith tuant Holopherne:

Judit

A la memoria de Nora Astorga

Por fin entre mis manos
Holofernes
Tu cabeza sangrante
[...]
Creíste mis mentiras
Te halagaban
Hicimos el amor
Y te dormiste.
A sangre fría lo hice
y volvería a hacerlo.
[...]
Se acabó tu tiempo
General
nunca más sentirás
la embriaguez del poder⁴

¹ Nous reviendrons plus en détail sur ces motifs dans le sous-chapitre 2.1.1.

² Lettre de Karl Marx à Ludwig Kugelmann, 12 avril 1871.

³ Cf. contexte historique, 1.1.3.

⁴ ALEGRÍA, Claribel, « Judit », *Mitos y Delitos*, *op. cit.*, pp. 85-86 : « Enfin entre mes mains / Holopherne / Ta tête sanglante / [...] Tu as cru en mes mensonges / Ils te flattaient / Nous avons fait l'amour / Et tu t'es endormi. / J'ai agi de sang froid / et je recommencerais. / [...] Ton temps est révolu / Général / plus jamais tu ne ressentiras / l'ivresse du pouvoir ».

Fidèle au mythe biblique, c'est à Béthulie que la voix lyrique situe l'action du poème. Selon les livres deutérocanoniques, Béthulie était assiégée par le Général Holopherne et Judith décida de sauver la ville en tendant un piège au Général.¹ Elle séduisit Holopherne, attendit qu'il s'enivre puis le décapita. Si la Judith de l'*Ancien Testament* reste chaste, et non celle de Claribel Alegría, le reste du poème conserve les circonstances du mythe biblique. Cependant, la dédicace à Nora Astorga n'a rien d'anodin, car elle amène le mythe vers les rivages du monde contemporain. Guérillera sandiniste, Nora Astorga (1948-1988) prend les armes en 1978, après l'assassinat de Pedro Joaquín Chamorro. Cette même année, elle participe à une opération visant à enlever le Général Reynaldo Pérez Vargas – surnommé « el perro » – afin de négocier sa libération contre celle de prisonniers sandinistes. Longtemps courtisée par le Général, la jeune femme l'invite chez elle en lui promettant de céder à ses avances. Là, elle l'entraîne dans la chambre, et une fois Reynaldo Pérez désarmé, trois complices font irruption pour le capturer : la lutte est violente, le Général est tué et sera retrouvé plus tard, la gorge coupée.²

Dans ce contexte, Claribel Alegría n'a pas besoin de forcer ni la réalité ni le mythe pour qu'ils se rejoignent : Nora Astorga a tout d'une Judith d'aujourd'hui. Le poème joue donc sur la possibilité d'une double lecture de cet épisode biblique, dont la réécriture superpose le mythe antique et l'histoire contemporaine. De ce fait, on retrouve implicitement dans le poème l'union du politique et d'images bibliques observées dans « Carlos, ojalá las hormiguitas no te lo cuenten », de Gioconda Belli. En effet, en montrant Judith en justicière, la voix lyrique rend hommage au geste vengeur de Nora Astorga : « me transformó mi pueblo / en instrumento / y se vengó de ti. » De plus, le parallèle entre Holopherne et le Général Reynaldo Pérez Vargas pose ce dernier en tyran, car, dans la tradition mythique judéo-

¹ GUILLET, Marie, « Livre de Judith », *Les essentiels d'Universalis*, Tome 17, Lognes, Société éditrice du Monde, 2009, 800 p., p. 85 : « Figurant parmi les sept livres bibliques deutérocanoniques qui ne faisaient pas partie du canon hébraïque des Écritures, le livre dit de Judith n'est entré dans le canon des chrétiens qu'à l'époque patristique, à la fin du I^{er} siècle. Son original hébreu est perdu ; il ne reste que des versions grecques divergentes et le texte est mal fixé. Le livre est une leçon théologique qui expose comment le peuple juif, faible et peu nombreux en face de la puissante armée assyrienne de Nabuchodonosor, triomphera grâce à la ruse d'une jeune veuve. Celle-ci, belle, sage et pieuse, devient l'instrument de Dieu en séduisant, puis en assassinant le général assyrien Holopherne. »

² Universidad Centroamericana, « Nora Astorga : el orgullo de ser nicaraguense », *Revista Envío Digital*, n° 82, avril 1988, URL : <http://www.envio.org.ni/articulo/559>, (consulté le 22.08.10). Suite à l'assassinat de Pérez Reynaldo, Nora Astorga fut traquée par les forces policières et militaires somozistes. Elle se réfugia dans la jungle. Lors de la victoire des Sandinistes, elle fut nommée vice ministre de la Justice en 1979. Elle a joué un rôle majeur dans le procès devant la Cour International de Justice des Nations Unies, où les Etats Unis ont été jugés et condamnés pour leur rôle dans la guerre des *contras*.

chrétienne, la confrontation d'Holopherne et de Judith symbolise la lutte contre le mal. Selon Marie Guillet:

Holopherne est une synthèse des puissances du Mal, tandis que Judith, c'est-à-dire la Juive, est un symbole surdéterminé, représentant à la fois le peuple juif, le parti de Dieu, la femme par l'intermédiaire de laquelle le salut arrive.¹

Claribel Alegría ajoute donc une nouvelle dimension au « symbole surdéterminé » que représente Judith: elle est aussi Nora Astorga, instrument de la justice du peuple nicaraguayen contre la tyrannie d'un Général somoziste. Sur le plan esthétique, ce poème fait preuve d'une grande force visuelle. Il s'ouvre sur l'image de la tête sanglante d'Holopherne entre les mains de Judith, motif qui a inspiré bien des peintres, du Moyen Age jusqu'à nos jours.² L'image du sang versé est également traduite avec expressivité: « rojas están mis manos / y chorrea tu sangre / sobre las piedras mudas ». ³ L'antéposition de la couleur rouge lui donne un impact supplémentaire: le lecteur peut voir, comme sur tableau, les mains sanglantes de la belle. Le sang qui ruisselle c'est la vie qui s'écoule, un cri qui s'étouffe : la violence de la scène est renforcée par le contraste avec l'image des « pierres muettes », synesthésie d'immobilité et de mutisme. Cette réécriture du mythe de Judith semble établir une intertextualité non seulement avec le mythe biblique, mais aussi avec ses représentations picturales. Ainsi, la scène suivant le crime synthétise en cinq vers la composition d'une nouvelle toile :

Desde esta escalinata
de piedras centenarias
contemplo mi ciudad
mi pálida Betulia
florecida de estrellas.⁴

Au premier plan, Judith, les yeux rivés sur la ville qui se dessine dans des tons clairs en arrière-plan. La belle se tient sur un escalier dont les « pierres centenaires » rappellent les tableaux romantiques. Au-dessus, un ciel étoilé. La musicalité des vers qui décrivent la ville de Béthulie semble en accord avec des tons pastel, grâce aux échos entre syllabes aux sonorités douces : « áli », « ida », « lia », « ida », « lla ». L'union des mots « pálida »,

¹ GUILLET, Marie, « Livre de Judith », *op. cit.*, p. 85.

² La scène a été reprise par nombre d'artistes reconnus – notamment Botticelli, Giorgione, Lucas Cranach l'Ancien, Le Titien, Rubens, Le Caravage ou Klimt. Selon les versions, Judith apparaît soit en train de planter l'épée dans la gorge d'Holopherne – souvent avec l'aide de sa servante – soit une fois le crime accompli, la tête coupée à la main ou aux pieds, voir sous le pied.

³ ALEGRÍA, Claribel, « Judit », *Mitos y Delitos*, *op. cit.*, pp. 85-86 : « rouges sont mes mains / et ton sang ruisselle / sur les pierres muettes. »

⁴ *Ibidem* : « Depuis cet escalier / aux pierres centenaires / je contemple ma ville / ma pâle Bétulie / fleurie d'étoiles. »

« florecida » et « estrellas » fait s'épanouir des fleurs blanches dans le ciel nocturne. Ce paysage paisible évoque la sérénité de Judith. Contemplative, la jeune femme n'a aucun regret – « A sangre fría lo hice / y volvería a hacerlo » et la voix lyrique valorise le courage de la justicière. D'ailleurs, Claribel Alegría avoue s'identifier à des personnages « terribles », dont celui de Judith:

SG: ¿Con qué personaje mitológico se identifica más?

CA: Ah, me identifico con muchos, con muchos, aún con algunos tremendos. Te voy a decir uno de la Biblia, por ejemplo, del Antiguo Testamento, que es Judit, que mata a Holofernes (ríe). Me identifico mucho con ella, también con Medea.¹

En effet, la poétesse s'intéresse aux personnages mythiques les plus subversifs, tels Cain, Judas, Dalila, Médée, ou même Lucifer.² Elle leur consacre des poèmes réinterprétant les circonstances qui les ont poussés à aller à l'encontre des valeurs morales ou de la loi divine. Elle considère ainsi que Judas aimait Jésus, et comprenant combien il a dû lui en coûter de le trahir, elle prend la liberté de l'absoudre – « yo te absuelvo / Judas ». La poétesse s'attribue ainsi les prérogatives d'un prêtre, ce qui est contraire aux lois de l'Eglise et peut être perçu comme éminemment subversif. C'est d'ailleurs l'une des particularités de la réécriture des mythes bibliques : étant donné qu'ils touchent à une religion pratiquée, ils font appel à des valeurs et à des croyances que certains considèrent comme sacrées. En effet, le christianisme se décline sous de nombreuses formes en Amérique latine et dans l'Isthme centre-américain, et modèle « les comportements et les attitudes sociales » des populations.³ Aussi le détournement de mythes bibliques peut-il être perçu comme plus subversif encore que celui d'autres mythes ancestraux. Dans le prologue d'*Eva sin Dios*, Luz Méndez de la Vega précise : « Je sais qu'*Eva sin Dios* est un livre dur, désagréable, blessant pour beaucoup et tabou thématique pour les fanatiques, mais ce n'est pas le cas pour ceux qui jouissent d'une

¹ Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 6: « SG: A quel personnage mythologique vous identifiez-vous le plus ? / CA : Ah, je m'identifie à beaucoup d'entre eux, à beaucoup, même à certains qui sont terribles. Je vais t'en citer un de la Bible, par exemple, de l'Ancien Testament, qui est Judith, qui tue Holoferne (elle rie). Je m'identifie beaucoup à elle, et à Médée aussi. »

² *Idem*, « Caïn », p. 46 ; « Dalila », p. 76 ; « Lucifer », p. 79 ; « Judas », p. 82; *Soltando Amarras*, *op. cit.*, « Medea », pp. 64-65.

³ BASTIAN, Jean-Pierre, « Pluralisation religieuse, pouvoir politique et société en Amérique latine », *Pouvoirs* 3/2001, n° 98, pp. 135-146, URL : www.cairn.info/revue-pouvoirs-2001-3-page-135.htm, (consulté le 27.05.11) : « Dans les sociétés latino-américaines contemporaines, les organisations religieuses sont loin d'avoir été renvoyées à la sphère privée et de vivre un déclin des pratiques, comme c'est le cas en Europe. Au contraire, elles se diversifient de plus en plus (catholicisme, pentecôtismes, millénarismes, religions néo-nativistes...) et mobilisent les masses. Les rites et les croyances semblent toujours à même d'informer et de modeler les comportements et les attitudes sociales des populations. »

foi authentique et angélique ».¹ En effet, la voix lyrique du recueil remet en question l'existence de Dieu, et devant son silence, choisit de croire en l'amour. La plupart des poèmes se réfèrent à la religion plus qu'à des mythes bibliques, bien que certains de ces motifs soient présents, tel celui de la tour de Babel :

Babel

Hemos alzado entre ruidos
mil idiomas de silencio.
Soliloquio.
Monólogo estúpido.
Extraviado el código
hablamos por mecanismos.
Máquinas de hacer ruidos.
Ruidos sin sentido.²

Dans la version mythique traditionnelle, Dieu punit l'orgueil des constructeurs de la Tour de Babel – qui prétendaient pouvoir s'élever jusqu'à lui – en leur donnant des langues différentes qui les empêchent de se comprendre.³ Ce fragment lyrique conserve le mytheme de l'incompréhension, mais adapte les circonstances du mythe. En effet, le motif de la Tour de Babel sert ici de métaphore à la perte de sens de la communication moderne. La voix lyrique regrette l'absence de compréhension et d'écoute entre les êtres, le dialogue devenu « Soliloque », « Monologue ». Le poème s'appuie sur l'image paradoxale de « mille langues de silence ». Si les langues sont nombreuses, si le bruit envahit tout – le substantif « ruidos » est répété à trois reprises, envahissant ainsi l'espace du poème tout comme celui de la réalité à laquelle le « moi » lyrique se réfère – rien n'est dit qui soit écouté, le silence est celui du sens. Le mécanique – « máquinas », « mecanismos » – a pris le pas sur la pensée et sur l'humain.

Si les exemples de réécriture que nous venons de présenter se focalisent sur un motif mythique en particulier – le personnage biblique de Lazare, celui de Judith ou la tour de Babel

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Eva sin Dios*, op. cit., p. 12 : « Sé que *Eva sin Dios* es un libro duro, desagradable, hiriente para muchos y tabú temático para los fanáticos, pero no así para quienes gozan de una auténtica y angélica fé. »

² *Idem*, p. 80 : « Babel // Nous avons élevé parmi les bruits / mille langues de silence. / Soliloque. / Monologue stupide. / Le code perdu / nous parlons par mécanismes. / Des machines à faire des bruits. / Des bruits dénués de sens. »

³ Gioconda Belli adapte également le motif mythique de la Tour de Babel dans « Carlos, ojalá las hormiguitas no te lo cuenten », *Mi íntima multitud*, op. cit., pp. 52-53 : « ¡Ah, dolor ! Ah, confusión de quienes se empecinan / en alzar torres que lleguen hasta el Cielo / sin darse cuenta que las lenguas se han confundido / que ya ni siquiera hablamos el mismo idioma / que, artesanos de una Babel, hemos quedado / a merced de la soberbia. » (« Ah, douleur ! Ah, confusion de ceux qui s'obstinent / à élever des tours qui monteront jusqu'au Ciel / sans se rendre compte que les langues se sont mélangées / que nous ne parlons même plus le même langage / qu'artisans d'une Babel, nous nous sommes retrouvés / à la merci de l'orgueil. »)

– l'intertextualité avec la Bible opère aussi parfois au niveau structurel, en se basant sur l'architecture mythique de l'ouvrage. De fait, on considère généralement cette architecture comme celle d'une bibliothèque. Pour reprendre les termes de Danièle Chauvin :

La Bible, on l'a vu, est une mosaïque de textes différents : un ensemble de récits mythiques. Mais elle est aussi un gigantesque récit, rassemblant, autour d'un événement fondateur dont la portée serait tout à la fois historique, mythique et kérygmatisque, des légendes, des mythes, des thèmes ou des motifs comme autant de myèmes essentiels à la constitution d'un *ur-mythos* unique (création, chute et rédemption), ou comme des versions symboliques, partielles ou condensées, « abymées » au cœur du mythe déployé.¹

Donc, selon Danièle Chauvin, la structure « création, chute, rédemption », qui constitue la trame de l'ouvrage biblique, correspond à une structure mythique. Mircea Eliade ne dit pas autre chose lorsqu'il explique que les rédacteurs bibliques étaient convaincus de se distinguer des mythes païens en proclamant « l'incarnation, la résurrection et l'ascension du Verbe » alors même qu'« en réalité, ils utilisaient les catégories de la pensée mythique ».² Northrop Frye considère d'ailleurs que la cohésion de la Bible « est assurée par un noyau de structures mythiques et métaphoriques. »³ On peut dès lors considérer que le schéma « création, chute et rédemption » constitue la « structure mythique » essentielle de l'ouvrage biblique. Or, c'est parfois cette structure même que les poétesses reprennent dans leurs œuvres, adaptant à leurs créations l'architecture mythique de la Bible. Ainsi, lorsqu'Amanda Castro intitule les trois premiers poèmes d'*Onironautas* « La Creación », « Éxodo » et « Víacrucis », c'est au niveau structurel que la poétesse s'inscrit dans l'intertextualité. Le titre et le contenu du premier poème d'*Onironautas*, « Creación », correspondent en substance au contenu du premier livre de l'Ancien Testament, la Genèse.⁴ Puis, le titre du second poème du recueil, « Éxodo », reprend textuellement celui du second livre de l'Ancien Testament. L'exode dont il est alors question n'est pas celui des Hébreux, mais celui de « la vie », et le contenu du poème ne correspond pas au récit biblique de l'Exode.⁵ Sous le titre de « Víacrucis », le troisième poème évoque bien évidemment le chemin de croix de Jésus, mais toujours avec « la vie » en personnage principal :

¹ CHAUVIN, Danièle, « Bible et mythocritique », CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe, [Dir.] *Questions de mythocritique*, op. cit., p. 47.

² ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 162.

³ FRYE, Northrop, *La parole souveraine*, Paris, Seuil, 1994, 355 p., p. 122.

⁴ Pour une analyse de ce poème, voir le sous-chapitre 1.2.2.

⁵ Voir le sous-chapitre antérieur pour une analyse d'un fragment de ce poème.

Víacrucis

Cuenta la leyenda
que la vida sumida en su tristeza
 aún sin haber terminado de soñar
subió al monte
desde donde podía divisar el llano largo
 y sentada en una piedra
 se durmió¹

La voix lyrique s'inscrit dès le premier vers dans une tradition orale – « Cuenta la leyenda » – à laquelle elle ne donne pas le statut de mythe, ni d'histoire sacrée, bien qu'elle expose un récit fondateur. Le poème semble alors d'emblée prendre une certaine distance par rapport au Nouveau Testament. « La vida » gravit ici la montagne, tout comme Jésus dut monter le Golgotha. L'état d'âme de la vie, « sumida en su tristeza », fait écho à celui du Christ assailli par le doute – « mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? », Saint Matthieu, XXVII-46.² Cependant, à la différence de « la vie », Jésus n'est pas plongé dans un rêve, loin s'en faut ; tout à sa souffrance, il ne partage pas non plus son état contemplatif – « podía divisar el llano largo ». « La vie » s'endort paisiblement tandis que Jésus se meurt, et la pierre sur laquelle elle est assise semble faire écho à celle du tombeau du Christ. Les circonstances du chemin de croix sont donc détournées. Le sacrifice de Jésus pour les hommes est mis en parallèle avec une expérience onirique, qui évolue vers un rite shamanique dans le quatrième et dernier poème, « La Magia ». Cette fois, le titre n'a plus rien de biblique, au contraire, il évoque plutôt les rites amérindiens contre lesquels les évangélistes du « Nouveau Monde » ont lutté avec tant d'acharnement.

Cependant, l'intertexte biblique revient dans la seconde partie du recueil, « El sueño de la sangre ». Deux exégèses s'y côtoient. La première fait référence au monde amérindien – Tecún Umán déclare : « Serán sedientos de nuestra sangre / y beberán de ella... » – la seconde fait entendre la voix de « Jesus Sacrifié » – « Ésta es la sangre que será derramada / por el perdón de los pecados... ».³ Ainsi, le héros quiché résistant aux *conquistadors* est placé côte à côte avec le Christ, et le sang des indigènes est assimilé au sang que Jésus a versé en se sacrifiant pour les hommes. Cette partie du recueil présente la souffrance des amérindiens,

¹ CASTRO, Amanda, *Onironautas*, op. cit., pp. 14-15: « La légende raconte / que la vie plongée dans sa tristesse / sans avoir encore fini de rêver / gravit la montagne / d'où elle pouvait apercevoir la grande plaine / et qu'assise sur une pierre / elle s'est endormie ».

² *La Sainte Bible*, version d'Ostervald, op. cit., p. 35.

³ Tecún Umán: « Ils auront soif de notre sang, et ils le boiront », Jésus Sacrifié: « Voici le sang qui sera versé pour le pardon des péchés ».

lors de la Conquête mais aussi des guerres récentes en Amérique centrale. La troisième partie, « Las pesadillas », s'ouvre sur un poème décrivant la descente de croix d'un être qui n'est pas nommé. Elle décrit les horreurs de ces guerres, la torture, les fosses communes, la *contra*. Ainsi, ces deux parties – « El sueño de la sangre » et « Las pesadillas » évoquent le sacrifice des indigènes et des peuples centre-américains, sacrifice qui est mis en parallèle avec celui du Christ et l'épisode biblique de la Passion. Finalement, les deux dernières parties du recueil, « Las profecías » et « Textos proféticos » se tournent vers l'avenir et envisagent un retour à l'innocence des temps primordiaux, une rédemption.

Ainsi, la construction d'*Onironautas* rappelle ce que Danièle Chauvin définit dans la Bible comme « un *ur-mythos* unique (création, chute et rédemption) ». On pourrait schématiser cette composition ainsi :

- Création – « Creación ».
- Exode – « Éxodo ».
- Chemin de croix – « Víacrucis ».
- (Magie – « La Magia »).
- Passion – « El sueño de la sangre », « Las pesadillas ».
- Descente de Croix – « Y lo bajaron ».
- Souffrances de l'humanité – « De un hombre que decía nunca haber torturado », « De un niño que aprendió a matar », etc.
- Rédemption – « Las profecías », « Textos proféticos ».

Cette réécriture opère bien au niveau de la composition mythique de la Bible ; seul le motif de la magie n'entre pas dans l'architecture biblique, or, c'est la clé de l'ouvrage, car seule la magie des rites shamaniques permettent de sauver les hommes dans *Onironautas*.¹ Le shamanisme occupait une place importante dans la pensée et dans la vie d'Amanda Castro, comme en témoigne ce recueil poétique.² De fait, la présence de la magie y ressort d'autant

¹ Voir CASTRO, Amanda, « La Magia », *Onironautas*, *op. cit.*, p. 16. Le poème intitulé « Magia » chante que : « Los seres de maíz viven en las montañas / [...] / Sólo su música / el canto / su danza / y el ritual / podrán salvarnos de la muerte. » (« Les êtres de maïs vivent dans les montagnes / [...] / Seule leur musique / le chant / leur danse / le rituel / pourront nous sauver de la mort. »). Le poème se clôt sur la voix lyrique d'Odosha – force du mal –, qui meurt dans un rite shamanique : « el chamán mayor alza sus plumas / las garras afiladas / del jaguar / [...] Y así estalla mi garganta / entre una nube de muertos. » (« le shaman principal lève ses plumes / les griffes acérées / du jaguar [...] et ma gorge éclate ainsi / dans un nuage de morts. ») C'est donc un rite shamanique qui a permis de libérer les êtres de maïs d'Odosha et des maux qu'il répend sur la Terre, même si sa mort entraîne d'autres avec elle – « dans un nuage de morts ».

² Voir entretien avec Amanda Castro, annexe n° 2: « SG: Y, lo que aprendió sobre mitología maya en Guatemala, después ¿pasó a ser parte de su poesía, no? AC: Sí, en *Onironautas*. Bueno, no sólo en *Onironautas*

de la relation amoureuse.¹ Ensuite, la chute dans le désespoir et la dépression devient l'un des thèmes principaux du troisième recueil de la trilogie, *El fin de los mitos y los sueños*.² Or, le « moi » lyrique fini par surmonter sa difficulté à affronter la vie, comme en témoigne le poème « Absoluta » :

Subió a los infiernos y está sentada
a la diestra de sí misma
tiene en la mano empuñada
una pluma
y no sonríe ni espera la resurrección de un muerto.³

Ce court poème opère un détournement intégral du motif biblique de la résurrection du Christ, qui, selon les évangiles, monte au ciel et s'assoit « à la droite de Dieu ». Jésus est remplacé par une femme – « está sentada » – qui prend à la fois la place de Dieu et celle du Christ – « a la diestra de sí misma » – et le paradis devient l'enfer. Selon Francisco Nájera, il s'agit là d'une « parodie du Credo catholique », qui représente « l'ordre patriarcal dont la femme a été annulée en la décrivant comme vierge et comme mère, c'est-à-dire, en la déclarant une scandaleuse contradiction pour la logique occidentale. »⁴ Dans ses représentations picturales, Dieu le père n'empoigne aucun objet symbolique. Par contre, la femme de ce poème tient une plume – qui l'identifie comme écrivaine – et que l'utilisation du verbe « empuñar » rapproche d'une épée, évoquant ainsi la force combative de la poésie. On pourrait également y voir un clin d'œil au flambeau de la statue de la Liberté ou à l'éclair de Zeus, la plume devenant alors symbole de liberté ou de pouvoir. En tout cas, ce poème reflète un aboutissement existentiel aux yeux de son auteur, une sorte d'auto-salvation:

El fin de los mitos y los sueños, lo que pasa es que ese libro me sirvió a mí también como salvavidas. Yo había estado callada bastante tiempo y no había escrito. [...]

¹ Ce motif revient d'ailleurs dans le recueil : *Idem*, p. 68 : « Te voy a dar estos poemas. / [...] / A cambio de tanta felicidad / que pudimos darnos libremente / [...] / Cuando eras un hombre / y yo una mujer / solos / en medio del universo. » (« Je vais te donner ces poèmes / [...] / En échange de tout ce bonheur / que nous avons pu nous donner librement / [...] / Quand tu étais un homme / et moi une femme / seuls / au milieu de l'univers. » Cet homme et cette femme seuls au monde rappellent Adam et Eve, mais le temps de l'amour – le séjour en Eden – est révolu. La fin du bonheur amoureux est donc assimilée à l'expulsion du Paradis, à la chute.

² RODAS, Ana María, *El fin de los mitos y los sueños in Poemas de la izquierda erótica – Trilogía*, op. cit., pp. 210-215, le « moi » lyrique évoque un séjour à l'hôpital, p. 211 : « sufro un surmenaje / una descompensación / que pone en peligro mi equilibrio vital » (« je souffre d'un surmenage / d'une décompensation / qui met en péril mon équilibre vital. »)

³ RODAS, Ana María, « Absoluta », *El fin de los mitos y los sueños in Poemas de la izquierda erótica – Trilogía*, op. cit., p. 225 : « Elle est montée aux enfers et elle est assise / à la droite d'elle-même / elle tient d'une main ferme / une plume / et elle ne sourit pas et n'attend pas la résurrection d'un mort. »

⁴ NÁJERA, Francisco, « Ana María Rodas o la escritura del matriarcado », *Desde la zona abierta*, op. cit., p. 20 : « el orden patriarcal del que la mujer ha sido anulada al describírselo como virgen y madre, es decir, al declarársela una escandalosa contradicción para la lógica occidental. »

todos en Guatemala estábamos muy deprimidos, sumamente deprimidos, si la violencia era una cosa espantosa. [...] estaba con una depresión profunda. Y ese libro, la escritura de ese libro, fue una tabla de salvación, y es una necesidad de afirmarme pero afirmarme vitalmente. Y hay un poema, el poema final de ese libro que se llama « Absoluta », y ése es ya la afirmación total de « yo estoy, yo soy, y no necesito nada más ». Creo que es algo muy importante en la vida de una mujer.¹

Tout comme Amanda Castro adapte la structure mythique de la Bible, Ana María Rodas se l'approprié. La première dit le destin d'un peuple, la seconde évoque son parcours personnel et celui de bien d'autres femmes à travers lui. Dans les deux cas, le ton est grave mais le sourire n'est jamais loin, ni dans les poèmes de ces deux créatrices, ni dans ceux des autres poétesses du corpus. Il perce à travers l'ironie des multiples détournements qu'elles font subir aux mythes de tradition biblique. D'ailleurs, dans le champ des jeux hypertextuels avec des mythes ancestraux, c'est sans doute dans la subversion du mythe biblique que l'humour est le plus présent. On y perçoit une légèreté que l'on ne retrouve moins sous lors de la réécriture de mythes amérindiens, par exemple. C'est également par rapport aux mythes de source biblique que la subversion est la plus féroce ; peut-être car ils riment avec l'imposition de valeurs vécues au quotidien depuis des générations et souvent liberticides pour les femmes. Ainsi, c'est avant tout dans le champ des mythes ancestraux grecs ou de source biblique qu'une critique de genre se font jour, plus que dans la réécriture de mythes précolombiens. Ce travail s'attachera à montrer plus précisément comment s'opère cette critique, mais auparavant, nous souhaitons observer les autres visages que prennent les mythes sous la plume de nos poétesses. Nous allons donc nous tourner vers des acceptions par extension du terme de « mythe », soit des formes plus ancrées dans le réel et plus récentes que celles des mythes ancestraux.

¹ TOLEDO, Aída, « Diálogo con Ana María Rodas : Yo estoy, yo soy, y no necesito nada más », 20.11.07, URL: <http://www.jehat.com/Jehaat/Sp/Poets/Aida+Toledo.htm>, (consulté le 16.12.10.): « Ce qu'il y a c'est que ce livre, *El fin de los mitos y los sueños*, m'a aussi servi de gilet de sauvetage. J'avais gardé le silence pendant assez longtemps et je n'avais rien écrit. [...] tout le monde au Guatemala était très déprimé, extrêmement déprimé, car la violence était une chose atroce. [...] je traversais une dépression profonde. Et ce livre, l'écriture de ce livre, a été une bouée de sauvetage, et une nécessité de m'affirmer mais de m'affirmer de façon vitale. Et il y a un poème, le dernier poème de ce livre qui s'appelle « Absolue », et il constitue l'affirmation totale de « je suis ici, je suis, et je n'ai besoin de rien d'autre ». Je crois que c'est quelque chose de très important dans la vie d'une femme. »

1.3 AU-DELA DES TEMPS PRIMORDIAUX : DES MYTHES « NOUVEAUX-NES »

1.3.1 *Figures mythiques historiques et mythification de l'Histoire : des conquistadors à l'« homme nouveau »*

Le *Trésor de la langue Française* donne comme première acception par extension du mythe une « évocation légendaire relatant des faits ou mentionnant des personnages ayant une réalité historique, mais transformés par la légende. »¹ Cela pose la question du rapport entre mythe et légende, que Philippe Walter aborde en rappelant que « la légende est d'abord ce qui mérite d'être lu (en latin, *legendum*) », elle est donc écrite.² Ce à quoi André Siganos ajoute :

Quant à la légende, sans doute est-ce son ancrage dans l'Histoire qui peut la distinguer d'abord du mythe, outre le fait qu'elle fait souvent intervenir des miracles visant essentiellement à proposer un personnage ou une situation modèles, susceptibles d'admiration, voire d'imitation vertueuse. Cependant rien n'est simple, et les frontières sont parfois difficiles à établir, notamment lorsqu'un mythe n'est pas celui des commencements et intègre des héros qui ne sont pas des dieux dans un temps qui, sans être situé, n'en est pas moins un moment de l'Histoire, sans que nous ne versions dans la geste ou l'épopée. (Jolles, 1972, pp. 97-99).³

Les frontières entre mythe et légende sont donc poreuses. En effet, le caractère exemplaire du mythe fait qu'il peut, à l'instar de la légende, « proposer un personnage ou une situation modèle susceptibles d'admiration, voire d'imitation vertueuse », comme c'est le cas du personnage de Pénélope, par exemple.⁴ C'est donc son « ancrage dans l'Histoire » qui séparerait la légende du mythe. Cependant, Philippe Walter ajoute que « les légendes hagiographiques sont la transposition cléricale de traditions pré-chrétiennes qui remontent pour l'essentiel à la mythologie païenne ».⁵ L'ancrage historique de la légende devient alors multiple et peut éventuellement remonter *in illo tempore*, brouillant encore les frontières entre mythes et légendes. Il semble ainsi possible de parler de « mythes historiques », ou, plus exactement, d'épisodes, de figures ou de personnages mythiques d'origine historique. Pascale

¹ « Mythe », *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/mythe> (consulté le 18.08.08).

² WALTER, Philippe, « Conte, légende et mythe », *Dictionnaire de Mythocritique*, *op. cit.*, p. 59.

³ SIGANOS, André, « Définitions du mythe », *Idem*, p. 87. JOLLES, André, [trad. BUGET, Anne-Marie], *Formes simples*, [*Einfache Formen*, 1930], Le Seuil, Paris, 1972, 212 p.

⁴ Nous développerons la réflexion quant au caractère exemplaire du personnage de Pénélope dans le sous-chapitre 3.2.3.

⁵ Le chercheur s'appuie notamment sur GAIGNEBET, Claude, LAJOUX, Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen-Age*, P.U.F., Paris, 1985, 363 p.

Auraix-Jonchière prend bien en compte le fait que les « mythes nouveau-nés » – selon le terme choisi par Philippe Selliers – plongent leurs racines dans l'Histoire et se basent sur des personnages dont le vécu est attesté – tels Faust, Don Juan, ou Jeanne d'Arc.¹ Ils entretiennent donc avec le réel une relation spécifique. De fait, il convient de faire une distinction entre personnage historique et figure mythique:

[...] une figure mythique ne saurait se réduire à un seul personnage. [...] Certes, la figure mythique peut être identifiée par un nom qui fixe la référence (Médée, Eve, Lorelei...) et qui fonctionne alors à la manière de ce que Paul Kripke appelle un « désignateur rigide », c'est-à-dire une expression qui, dans tous les mondes possibles (les différentes versions ou actualisations), renvoie au même référent (l'image ou le scénario considérés comme fondateurs, fondamentaux ou dominants). [...] La figure mythique est en fait la somme jamais close de ses incarnations.²

Ainsi, la figure mythique rassemble donc « la somme jamais close de ses incarnations », tout comme le mythe doit être considéré comme « l'ensemble de ses variantes » selon Claude Lévi-Strauss.³ Les figures mythiques d'origine historique se bâtissent donc à partir d'un personnage, mais aussi, pour Pascale Auraix Jonchière, grâce à des circonstances particulières. Il existe généralement des thèmes antérieurs « ayant précipité l'organisation en un récit structuré, symboliquement surdéterminé et voué à une plasticité pérenne autour d'un personnage catalysateur ».⁴ Si cette analyse concerne les personnages mythiques issus de l'Histoire, elle peut être étendue à des épisodes historiques ayant engendré des développements mythiques. Ainsi, on peut considérer que la Conquête de l'empire aztèque aux ordres d'Hernán Cortés s'est intégrée à un « canevas » mythique antérieur, comme l'explique Claude Dumas :

El trascendente episodio histórico de la Conquista se integra en el mito y se vuelve el mismo mito ; el dios civilizador, pero perseguido, que era Quetzalcóatl, huido hacia el Oriente, pero retornado por el Oriente con armadura y todo no acaba de ir marcando los tiempos mexicanos.⁵

¹ AURAIX-JONCHIERE, Pascale, « Personnage historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc », HUSSHERR, Cécile, REIBEL, Emmanuel [Dir.], *Figures bibliques, figures mythiques, op. cit.*

² LEONARD ROQUES, Véronique, « Figures mythiques, mythes, personnages - quelques éléments de démarcation », *Idem*, p. 26.

³ LEVI-STRAUSS, Claude, « La structure des mythes (I) », *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1964, 454 p., p. 240.

⁴ AURAIX-JONCHIERE, Pascale, « Personnage historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc », *op. cit.*, p. 235.

⁵ DUMAS, Claude, « Sobre ciertas estrategias obsesivas del tiempo en algunas creaciones literarias mexicanas del siglo XX », COVO, Jacqueline, *Las representaciones del tiempo histórico*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1994, 276 p., p. 153 : « L'épisode transcendant de la Conquête s'intègre dans le mythe et devient le mythe lui-même ; le dieu civilisateur, mais poursuivi, qu'était Quetzalcoatl, ayant fuit vers l'Orient, mais revenant par l'Orient avec une armure et tout le reste n'en finit pas de marquer les temps mexicains. »

Cette analyse vaut pour le Mexique mais aussi pour l'ensemble de l'Amérique centrale. Le cas du Panama et du Costa Rica sont néanmoins un peu particuliers car l'extrémité de l'Isthme n'était pas sous influence maya ni aztèque à l'époque préhispanique. La zone du Darién était principalement peuplée par des tribus indigènes d'origine Chibcha, probablement venues du sud du continent.¹ Néanmoins, le Darién a connu un procédé de Conquête similaire au reste de l'Isthme et les écrivains panaméens ou costariciens s'identifient également aux mythes qui se sont créés autour de cet épisode historique. Or, le *Popol Vuh* est l'une des sources littéraires les plus riches en ce qui concerne les mythologies préhispaniques de l'Isthme, et sans doute la plus connue. Aussi, bien que le Darién n'entre pas dans l'aire géographique du peuple Quiché, le *Popol Vuh* irradie-t-il également dans les poèmes de Luz Lescure. L'épisode historique de la Conquête fait d'ailleurs l'objet de diverses lectures mythiques dans notre corpus. Le lecteur assiste ainsi à une mythification de l'Histoire et à la reprise de figures mythiques d'origine historique telles que la Malinche, les *conquistadors* en général et Hernán Cortes en particulier. Si l'on se penche sur l'historiographie de la Conquête, on constate que la plupart des récits de cette épopée provient du groupe des vainqueurs et leur donne la parole.² Au contraire, dans les poèmes de notre corpus, la voix lyrique n'est jamais celle des *conquistadors*. Les poétesses choisissent en effet d'incarner la voix lyrique des amérindiens, des « conquis », comme le fait Luz Lescure dans sa « Leyenda de Obsidiana » :

Nosotros
los que no heredamos el Pizom-Gagal
los que no descendimos de Balam-Quitze
los desposeídos
campesinos y esclavos del valle de Obsidiana
dábamos el trabajo y el tributo
con nuestro sudor y nuestra muerte
se hicieron grandes nuestros señores
– los que sabían el secreto de las cosas
los dioses-reyes –

¹ LÓPEZ GARCÍA, Ángel, *Presentación de las lenguas y culturas chibchas*, Valencia, Universitat de Valencia, 1995, 84 p.

² Bartolomé de las Casas (1474-1566), Bernal Díaz del Castillo (1495?-1584?) ou Diego de Landa (1524-1579) sont parmi les principaux chroniqueurs de la Conquête des territoires centre-américains. Les lettres d'Hernán Cortés (1485-1547) à Charles Quint représentent également une source d'information précieuse : CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación de la conquista de México*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1957, 322 p. Si Bartolomé de las Casas se fait le défenseur des indigènes, son regard est néanmoins celui d'un homme de l'« Ancien Monde ». Voir DIAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, 731 p., DE LANDA, Diego, *Relación de las cosas de Yucatán*, Madrid, Dastin historia, 2002, 201 p., LAS CASAS, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Catedra, 2003, 186 p.

y llegaron otros señores
brillantes y pálidos como la luna llena¹

Sur un ton déclamatoire, la voix lyrique se fait l'interprète d'une communauté, le porte-parole d'un « nous » qui représente « les déshérités » – « campesinos y esclavos del valle de Obsidiana ». ² Les références à « Balam-Quitze » et au « Pizom-Gagal » proviennent du *Popol Vuh* et projettent le lecteur dans les temps précolombiens. En effet, la troisième partie de l'œuvre mythique relate la création des quatre premiers hommes de maïs, de leurs épouses et de leurs descendants. Il est dit que « le premier homme fut Balam-Quitze ». ³ Suite à la création des quatre couples originels, les êtres de maïs se multiplient et des tribus se créent qui seront soumises sous le commandement de Balam-Quitze. Sentant sa mort prochaine, celui-ci laisse à ses enfants le « Pizom-Gagal » – « la señal de su ser » – en déclarant : « Cela sera votre pouvoir ». ⁴ La voix lyrique du poème de Luz Lescure est donc l'expression – mythique ou contemporaine – des descendants de peuples soumis par Balam-Quitze, selon les « anciennes histoires du Quiché ». Or, la trame mythique du *Popol Vuh* est tissée de motifs historiques, comme le précise Adrián Recinos dans son introduction à l'ouvrage :

Para el estudio de la historia antigua de aquellos reinos indígenas los datos de [la tercera] parte del Popol Vuh, confirmados por otros preciosos documentos, *Título de los Señores de Totonicapán*, y otras crónicas de la misma época, son de inestimable valor.⁵

¹ LESCURE, Luz, « Leyenda de Obsidiana », *La Quinta Soledad, op. cit.*, pp. 18-19: « Nous / nous qui n'avons pas hérité du Pizom-Gagal / nous qui ne descendons pas de Balam-Quitze / les dépossédés / paysans et esclaves de la Vallée d'Obsidienne / nous donnions notre travail et notre tribut / et avec notre sueur et notre mort / nos seigneurs devinrent grands / – ceux qui connaissaient le secret des choses / les dieux-rois – / et d'autres seigneurs arrivèrent / brillants et pâles comme la pleine lune ».

² La pierre volcanique d'obsidienne était une matière très appréciée des anciens mayas, qui l'utilisaient pour fabriquer des objets d'ornement ou des armes : pointes de lances, de flèches ou lames de couteaux. BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles-Etienne, *Popol Vuh - Le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine, avec les livres héroïques et historiques des Quichés*, Paris, Arthus Bertrand, 1861, 367 p.

³ RECINOS, Adrian, [trad.], *Popol Vuh, op. cit.*, p. 104, (III-2): « el primer hombre fue Balam-Quitze ».

⁴ *Idem*, p. 140, (III-4) : « Luego dejó Balam Quitze la señal de su existencia : - éste es un recuerdo que dejo para vosotros. Este será vuestro poder. Yo me despido lleno de tristeza, agregó. Entonces dejó la señal de su ser, el *Pizom-Gagal*, así llamado, cuyo contenido era invisible, porque era envuelto y no podía desenvolverse. » (« Ensuite, Balam-Quitze laissa la trace de son existence: - voici un souvenir que je laisse pour vous. Cela sera votre pouvoir. Je vous fais mes adieux plein de tristesse, ajouta-t-il. Il laissa alors la trace de son être, le *Pizom-Gagal*, ainsi nommé, dont le contenu était invisible, car il était tout enveloppé et l'emballage ne pouvait être défait. »)

⁵ *Idem*, pp. 16-17 : « Pour l'étude de l'Histoire ancienne de ces règnes indigènes, les données de [la troisième] partie du Popol Vuh, confirmées par d'autres précieux documents, le *Título de los Señores de Totonicapán*, et d'autres chroniques de la même époque, sont d'une valeur inestimable. »

Tout comme le mythe, l'Histoire et la légende se confondent dans le *Popol Vuh* ou dans la Bible, ils se mêlent dans la « Leyenda de Obsidiana » de Luz Lescure. Cela se fait jour, entre autre, dans la description des *conquistadors*. Représentants d'une réalité inconnue, ceux-ci apparaissent donc comme un groupe anonyme, que le lecteur identifie sous les traits des nouveaux-venus « brillants et pâles comme la pleine lune ». Ce vers traduit l'étonnement des indigènes à la vue d'hommes à la peau claire et vêtus d'armures. L'arrivée des blancs est perçue comme celle d'« autres seigneurs », comme s'il étaient immédiatement investis d'un pouvoir aux yeux du « nous » lyrique, ce qui rappelle comment la Conquête s'est parfois posée sur des mythes antérieurs. De plus, la référence à la lune – divinité maya – donne une dimension mythique à la façon dont les *conquistadors* sont perçus. La vision mythique de la voix amérindienne est d'ailleurs renforcée au cours du poème :

Escuchamos al dios blanco
– por boca de los señores del trueno –
nos contó del poder de los nuevos dioses-reyes
los que vivían después del mar¹

Les *conquistadors* – dont l'identité est confirmée par l'expression « después del mar » – sont cette fois nommés les « seigneurs du tonnerre » en référence au bruit de leurs armes à feu.² Le tonnerre étant conçu comme une force sacrée dans la culture maya, cette référence illustre ainsi la façon dont la vision des nouveau-venus prend une dimension mythique aux yeux des indigènes. Le « moi » lyrique qui revient sur cette époque lointaine s'élève depuis l'époque contemporaine mais évoque le regard de ses ancêtres. Il montre comment la situation de domination de son peuple se répète, dans un cycle temporel qui rappelle le temps cyclique du mythe.³ Après l'exploitation des premiers « dioses-reyes », vient celle des « nuevos dioses-reyes », puis celle de « sus nietos », qui les supplantent:

y sus nietos se hicieron los señores
– los dioses les guardaron el Pizom-Gagal –
entonces fuimos libres
– nos lo dijeron los nuevos señores –
y volvimos al tributo y al trabajo.
Con nuestro sudor y nuestra muerte

¹ LESCURE, Luz, « Leyenda de Obsidiana », *op. cit.*, pp.18-19: « Nous avons écouté le dieu blanc / – par la bouche des seigneurs du tonnerre – / il nous a raconté le pouvoir des nouveaux dieux-rois / ceux qui vivaient au-delà de la mer. »

² BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles-Etienne, *Popol Vuh - Le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine, avec les livres héroïques et historiques des Quichés*, *op. cit.*, p. 122 : Dans la tradition Quiché, « *Toh* ou *Tohil* (la pluie, le bruit du tonnerre et le cliquetis des armes) [...] est le *Hun-pic-tok* des Mayas (Un chef de huit mille Lances), adoré quelquefois sous l'image d'une lance de silex ou d'obsidienne. »

³ ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, *op. cit.*

se hicieron más poderosos los señores
porque así debe ser
así les dijeron a ellos sus padres
los que sabían los secretos de las cosas.¹

Le vers « con nuestro sudor y nuestra muerte » est réitéré ici, insistant sur la perpétuation d'une situation d'asservissement, d'hier à aujourd'hui. L'époque préhispanique n'est pas idéalisée – comme c'est parfois le cas dans les vers de Gioconda Belli ou d'Amanda Castro – puisque le système de pouvoir aborigène décrit initialement apparaît déjà comme cruel. La voix lyrique, qui exprime un point de vue indigène contemporain, montre par son ironie de quelle manière totalement injustifiée s'impose la volonté des puissants, simplement « parce que c'est comme ça » – « porque así debe ser ». Le ton en apparence résigné de cette voix illustre l'aliénation qu'a pu provoquer le système de domination imposé aux amérindiens. Cela dit, les Kunas du Panama, par exemple, n'ont rien d'un peuple résigné : bien déterminés à protéger leur culture, ils sont parvenus non sans mal à obtenir un large statut d'autonomie par rapport à l'Etat.² Néanmoins, à des siècles de la Conquête, les pressions exercées sur les peuples indigènes demeurent d'actualité, comme le constate Amanda Castro avec indignation :

«Venga mañana...»
y mañana vino hace 500 años
aquí estamos
todavía
sin respuestas
sin promesas:
que iba a venir un dios que resucitaba muertos
pero que había que olvidarse de la danza del maíz
que iba a venir la buena estrella
a las colinas de Tekut Cigualt Pam
y lo que vino fue un tren británico
que dejó huecas las montañas
que iba a venir Chico Ganzúa a liberarnos
pero lo mataron diciendo que era uno de esos
brujos de llamatepeque³

¹ LESCURE, Luz, « Leyenda de Obsidiana », *op. cit.*, pp. 18-19 : « Et leurs petits-enfants devinrent les seigneurs / – les dieux leur avaient gardé le Pizom-Gagal – alors nous fûmes libres / – les nouveaux seigneurs nous le dirent – / et nous en revînmes à la sueur et au travail. / Avec notre sueur et notre mort / les seigneurs devinrent plus puissants / car il doit en être ainsi / ainsi le leur ont dit leur pères / ceux qui savaient les secrets des choses. »

² BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, BARABAS, Alicia, « Recursos culturales y autonomía étnica. La democracia participativa de los Kuna de Panamá », *Amérique latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 2004, URL : <http://alhim.revues.org/index127.html>, (consulté le 15.08.10).

³ CASTRO, Amanda, *Poemas de amor propio y de propio amor*, *op. cit.*, p. 13: « Revenez demain... » / et demain est venu il y a 500 ans / et on est toujours / là / sans réponse / sans promesse : / paraît-il qu'allait venir un dieu qui ressuscitait les morts / mais qu'il fallait oublier la danse du maïs / que la bonne étoile allait venir / sur les collines de Tekut Cigualt Pam / et ce qui est venu, c'est un train britannique / qui a laissé les montagnes

Ce fragment du premier recueil poétique d'Amanda Castro – *Poemas de amor propio y de propio amor* – dénonce les fausses promesses faites aux Amérindiens, depuis l'époque de la Conquête jusqu'à nos jours. La voix lyrique indigène est lucide : elle imite le discours des détenteurs du pouvoir économique et politique, consciente de l'écart entre la teneur de leurs promesses et leur (non) concrétisation. La formule du premier vers – « *Venga mañana...* » – synthétise en deux mots et trois points de suspension une situation que le lecteur est amené à reconstituer. En effet, il situe d'un côté les attentes d'une ou de plusieurs personnes, de l'autre une voix anonyme indifférente, qui repousse l'échéance. Ce « *Revenez demain...* » signifie bien qu'aujourd'hui rien n'a été fait, mais le poème semble prouver que, demain, rien de ce qui est attendu n'aura été accompli non plus. Les points de suspension traduisent une situation qui se répète, tout comme la formule « *que iba a venir* », qui se constitue en *leitmotiv* du poème. Il appartient au lecteur d'identifier les auteurs de ces différentes promesses qui font toutes référence à l'Histoire. L'indication temporelle « *hace 500 años* » renvoie explicitement à l'époque de la Conquête, et le nom de l'actuelle capitale du Honduras en langue nahuatl – *Tekut Cigualt Pam / Tegucigalpa* – identifie le « moi » lyrique comme indigène.¹ La première promesse – « *que iba a venir un dios que resucitaba muertos / pero que había que olvidarse de la danza del maíz* » – met en opposition la culture des *conquistadors* et celle des amérindiens, à travers leurs croyances. Il y a d'un côté l'un des éléments centraux de la religion chrétienne – la résurrection –, de l'autre, un rituel autour de la source de la vie humaine dans la mythologie maya – le maïs. C'est donc tout d'abord deux conceptions du monde qui s'affrontent, deux cosmogonies, deux formes de pensée mythique. Rien n'est dit de la résolution de cette confrontation, mais le scénario en est connu : beaucoup sont morts, nul n'a ressuscité.

La seconde promesse reste sur le plan des croyances – « *que iba a venir la buena estrella* » – mais la voix lyrique la met en parallèle avec une concrétisation qui n'a rien de mystique – « *y lo que vino fue un tren británico* ». L'ironie de la voix lyrique est palpable à travers ce contraste entre l'immatériel – l'attente de l'influence bienfaisante d'une « bonne étoile » – et le matériel – l'arrivée d'un « train britannique ». En fait de bonne fortune, c'est d'un pillage des ressources naturelles qu'il s'agit : « *Tekut Cigualt Pam* » signifierait

creuses / paraît-il que Chico Ganzúa allait venir nous libérer / mais ils l'ont tué en disant que c'était un de ces / sorciers de *llamatepeque*. »

¹ Plusieurs transcriptions orthographiques sont possibles, Roberto Domínguez Agurcia en retient une similaire : « *Tekut-Xihualt-Pan* », cf. *Tekut-Xihualt-Pan, Honduras precolombina*, Tegucigalpa, Lito-Tipografía López, 1978, 36 p.]

« collines d'argent » en nahuatl, or le passage du train « a laissé les montagnes creuses ». Finalement, l'espoir se tourne vers une figure mythique d'origine historique, Francisco Morazán – surnommé « Chico Ganzúa » – , mais cet espoir est à nouveau déçu et de façon définitive : « pero lo mataron ». ¹ Notons que Francisco Morazán occupe une place privilégiée dans la poésie hondurienne ; selon les travaux de Francesca Randazzo:

Desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, se pasa de la alabanza de las proezas de Morazán a su incorporación en el panteón de los héroes y su consolidación como una suerte de ser al que se invoca para pedir a los cielos que la realidad dé a luz aquellos ideales que parecieran faltar, pero de los cuales parece estar preñada. ²

Ainsi, la figure du « héros » prend une telle dimension mythique – voire divine – dans la sphère lyrique qu'il semble à même d'intercéder auprès du ciel pour le bien des hommes. Il apparaît néanmoins comme impuissant dans le poème d'Amanda Castro : la conjonction adversative « pero » opère un retour vers le réel, et la mort vient faucher tout espoir de libération – « pero lo mataron ». Ce poème, comme celui de Luz Lescure, réécrit la Conquête à travers la mémoire d'une voix indigène, en mêlant l'Histoire et une vision mythico-magique des événements. La dimension mythique de la Conquête est prise en compte, mais c'est une réalité historique démythificatrice qui l'emporte. ³ Dans « Mis adioses », Claribel Alegría

¹ ANS, André-Marcel, *Le Honduras : difficile émergence d'une nation, d'un Etat*, op. cit. : « Héros de la cause libérale, le réformateur Francisco Morazán a joué un rôle de tout premier ordre dans la politique du Honduras et de l'Amérique centrale suite à la vague d'indépendance de 1821. Il préside la Fédération d'Amérique centrale, constituée du Guatemala, du Nicaragua, du Costa Rica et du Salvador, de 1830 à 1939. Il affronte les conservateurs par les armes dans un climat de guerre civile. Après avoir lutté contre plusieurs tentatives de sécession, il est battu au Guatemala en mars 1840. Il se réfugie alors au Costa Rica où il est arrêté et fusillé. La mort de Morazán entraîne l'éclatement de la Fédération d'Amérique centrale, et le Honduras devient un État souverain. » L'expression « brujo de Llamatepeque » est tirée du titre d'un roman de l'écrivain hondurien Ramón Amaya Amador, *Los brujos de Llamatepeque* [Tegucigalpa, Baktum, 1985, 210 p.]. Ce roman s'appuie sur des faits historiques : l'exécution des frères Cano en 1843. Ces ex-soldats de Morazán, qui avaient tenté d'obtenir des progrès sociaux dans leur village (notamment à travers une tentative d'alphabétisation), furent accusés de sorcellerie, jugés et fusillés.

² RANDAZZO, Francesca, « Cambios en el imaginario de la lucha y representación de Morazán en la poesía hondureña », *Estudios Centroamericanos*, vol. 62, n° 709-710. URL : <http://www.uca.edu.sv/publica/ued/eca-proceso/ecas anter/eca/2007/709710/art1-%20eca%20709-710.pdf>, (consulté le 15.08.10). « A partir de la fin du XIX^e siècle et jusqu'au milieu du XX^e, on passe de la louange des prouesses de Morazán à son incorporation au panthéon des héros et à sa consolidation comme une sorte d'être que l'on invoque pour demander au ciel que la réalité engendre les idéaux qui semblent manquer, mais qu'elle paraît porter en son sein ».

³ Dans un poème d'*Onironautas*, la poétesse incarne à nouveau une voix amérindienne qui évoque la dimension mythique dans laquelle la Conquête s'est inscrite, mais en gardant une perspective historique. CASTRO, Amanda, « Visita al cuarto de torturas », *Onironautas*, p. 23: « Y cuando llegaron ellos / ése al que dicen / Don Pedro de Alvarado / fue a buscarnos a nuestros pueblos / y amarrados al caballo / nos trajo aquí / luego empezó a pegar / con un libro en la cabeza / porque su dios no quiso hablarnos // Nostros no queremos olvidar / el maíz el copal y la candela. » (« Et quand ceux-là sont arrivés / celui qu'ils appellent / Don Pedro de Alvarado / vint nous chercher dans nos villages / et attachés à leurs chevaux // nous amena ici / puis commença à nous frapper / la tête avec un livre / car son dieu ne voulut pas nous parler // Nous ne voulons pas oublier / le maïs le copal et la bougie. »)

confronte à son tour les visages historique et mythique de la Conquête, en dessinant son pays depuis l'avion qui l'en éloigne. Le « moi » lyrique survole alors l'Histoire de sa terre natale et remonte le temps à l'écoute des voix du mythe et de la légende :

Cementerio de razas
es mi valle:
cementerio de nombres –
Sihuatehuacán,
valle de las mujeres hermosas –
de tribus anónimas,
lampiñas,
de conquistadores con barba
y caballo,
de doncellas inmoladas
ante la mirada jade
del jaguar.
Mi América es sangre derramada:
una puesta en escena de Caín y Abel,
una lucha sin tregua
con el hambre,
la rabia,
la impotencia.¹

Ce sont les morts et leur mémoire que la voix lyrique convoque à travers l'image de sa vallée. Une fresque historique se dessine alors et divers personnages s'animent. Des scènes exemplaires défilent dans la pensée du « moi » lyrique, elles sont évoquées en quelques traits caractéristiques, comme dans un livre d'images ou sur la scène d'un théâtre. Le décor semble d'abord paisible, la beauté de ses habitantes – « Sihuatehuacán / valle de las mujeres hermosas » – semble refléter celle des lieux. Puis, au chapitre de la Conquête, des « tribus anónimas / lampiñas » côtoient des « conquistadores con barba / y caballo », mais rien n'est dit, tout d'abord, de leur affrontement historique. Cependant, la violence s'installe avec la scène d'un sacrifice de « doncellas inmoladas ». L'expression pourrait faire penser à l'Antiquité gréco-romaine, mais « la mirada jade / del jaguar » évoque un décor précolombien. Si ces scènes sont tirées de l'Histoire, elles sont perçues et décrites à travers le prisme de l'imaginaire et du mythe. En effet, dans son survol imaginaire du continent – « mi América » – le « moi » lyrique en synthétise l'histoire comme « une mise en scène de Cain et Abel ». Le motif mythique de tradition biblique dit le « sang versé » en des luttes fratricides,

¹ ALEGRÍA, Claribel, *Pagaré a cobrar*, « Mis adioses », pp. 86-87: « C'est un cimetière de races, / ma vallée : / un cimetière de noms – / Sihuatehuacán, / vallée des belles femmes – / de tribus anonymes, / imberbes, / de conquistadors à barbe / et à cheval, / de damoiselles immolées / face au regard de jade / du jaguar. / Mon Amérique est de sang versé : / une mise en scène de Caïn et Abel, / une lutte sans trêve / contre la faim, / la rage, / l'impuissance. »

d'hier à aujourd'hui, dans « une lutte sans trêve ». Le mythe permet ainsi de représenter l'Histoire et d'en interpréter le sens. Par ailleurs, la poétesse pousse plus avant cette approche interprétative lorsqu'elle offre sa voix lyrique à « la Malinche » :

Estoy aquí
en el banquillo de los acusados
dicen que soy traidora
¿a quién he traicionado?
era una niña aún
cuando mi padre
es decir
mi padrastro
temiendo que su hijo
no heredara las tierras
que a mí correspondían
me condujo hacia el sur
y me entregó a extraños
que no hablan mi lengua.
Terminé de crecer en esa tribu
les servía de esclava
y llegaron los blancos
y me entregaron a los blancos.
¿Qué significa para ustedes
la palabra traición?
¿Acaso no fui yo la traicionada?¹

La voix lyrique construit ici un contre-discours par rapport à ce que l'Histoire officielle a bien voulu retenir de la figure mythique de la Malinche. Aussi appelée Malintzín, Malinalli ou Doña Marina, cette figure emblématique de la conquête de l'empire aztèque a alternativement été revêtue des habits de la mère de la nation mexicaine, et de ceux de la traîtresse à son peuple. Le personnage historique de la jeune amérindienne en est donc venu à constituer un mythe fondateur de la nation mexicaine et des sociétés méso-américaines, un mythe repris et réinterprété par de nombreux auteurs.² Ainsi, selon Marianne Gaudereau, l'interprétation de la figure de la Malinche dépend des enjeux de pouvoirs inhérents à chaque période historique :

¹ ALEGRÍA, Claribel, « La Malinche », *Variaciones en clave de mí, in Una vida en poemas, op. cit.*, pp. 271-272: « Je suis là / sur le banc des accusés / ils disent que je suis une traîtresse / qui ai-je donc trahi ? / J'étais encore une enfant / quand mon père / ou plutôt / mon beau-père / craignant que son fils / n'hérite pas des terres / qui me revenaient de droit / me conduisit au sud / et m'offrit à des étrangers / qui ne parlent pas ma langue. / J'ai fini de grandir dans cette tribu / je leur servais d'esclave / et les blancs sont venus / et ils m'ont offerte aux blancs. / Que signifie pour vous / le mot trahison ? Ne serait-ce pas moi qui ai été trahie ? »

² Aussi Margo Glantz consacre-t-elle un article à la réécriture du personnage de La Malinche par trois grandes écrivaines mexicaines : Rosario Castellanos, Elena Garro et Elena Poniatowska, cf. GLANTZ, Margo, *Esguince de cintura*, México, Conaculta, 1994, pp. 178-197, article mis en ligne par la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL : http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01477274389081784197857/p0000001.htm#I_0_ (consulté le 17.08.10).

D'un côté l'époque coloniale représente l'âge d'or de Marina, qui y est considérée comme la mère de la nation mexicaine et comme une grande *conquistadora* ayant participé à la libération du Mexique. Puis sa gloire tombe drastiquement pendant la période suivant l'Indépendance, alors que le Mexique est en pleine quête identitaire. On réinterprète ses actions, on la décontextualise de sorte à en faire le bouc émissaire des malheurs affligeant le Mexique. Encouragés par la révolution mexicaine, cette stigmatisation durera jusqu'à tout récemment sans pour autant disparaître complètement.¹

A force d'interprétations contradictoires, la figure mythique de la Malinche s'est finalement vue réduite à quelques mythes : la jeune femme a été donnée à Cortés par une tribu indigène, elle est devenue l'amante et l'interprète du *conquistador*, lui permettant de rallier des tribus opposées aux Aztèques et de vaincre l'empereur Moctezuma. Cependant, la voix lyrique s'empare ici du mythe et le confronte à l'Histoire. Or, l'historiographie ne dispose que de peu de données biographiques concernant le personnage de la Malinche. Bernal Díaz del Castillo en fait mention dans son *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* et relate les mêmes faits que ceux dont Claribel Alegría fait mention dans ce poème : le remariage de la mère de la Malinche, ensuite vendue par son beau-père à une autre tribu – « y me entregó a extraños / que no hablan mi lengua » – pour laisser l'héritage à son demi-frère.² La voix lyrique de la Malinche semble s'exprimer depuis le présent, puisqu'elle affirme « Estoy aquí / en el banquillo de los acusado ». De fait, ce n'est pas lors de la Conquête mais *a posteriori* que sa mémoire a été placée sous le signe de la trahison : c'est donc contre des détracteurs postérieurs à son époque que la Malinche doit se défendre. Le « moi » lyrique s'oppose à la collectivité anonyme de l'opinion, celle de tous ceux qui ont fait du personnage historique une traîtresse mythique. En effet, si la conquête de l'empire aztèque a fait l'objet de nombreux récits, de chroniques de *conquistadors* mais aussi de codex amérindiens, la voix historique de la Malinche n'a pas eu droit de cité :

The opinions of all participating groups have been represented in the formation of the tradition, except for the voice of one major figure whose role is considered crucial and consequential but whose discourse does not appear in a first-hand account: la Malinche [...]. Although her voice may have been silenced, her presence and functions are documented in the chronicles. For that reason she may be considered the first woman of Mexican literature, just as she is considered the first mother of the Mexican nation and the Mexican Eve, symbol of national betrayal.¹

¹ GAUDERAU, Marianne, « Les multiples visages de la Malinche ou la manipulation d'un personnage historique féminin », *Altérités*, Montréal, vol 7, n° 1, 2010, pp. 71-87.

² DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, *op. cit.*

¹ MESSINGER CYPESS, Sandra, *La Malinche in Mexican literature from History to myth*, Austin, University of Texas Press, 1991, 239 p., p. 1 : « L'opinion de chaque groupe participant a été représentée dans l'élaboration de la tradition, à l'exception de la voix de l'un des personnages principaux, dont le rôle est considéré comme crucial

On peut en effet considérer la Malinche comme le premier personnage féminin de la littérature méso-américaine en castillan ; une première femme qui, tout comme Ève, porte le poids du péché originel.² En permettant à la Malinche de se défendre des accusations de trahison que la mythification de l'Histoire fait peser sur sa mémoire, la voix lyrique réinterprète l'Histoire officielle. Tout au long du poème, la Malinche plaide sa cause, revenant sur son histoire personnelle et témoignant des faits, comme dans un tribunal. Son plaidoyer semble tenter de renverser les convictions des jurés par deux questions rhétoriques : « ¿Qué significa para ustedes / la palabra traición? / ¿Acaso no fui yo la traicionada? ». Il appartient alors au lecteur d'en juger. Sans doute sera-t-il sensible à la limpidité de cette voix révoltée, au lyrisme de son élocution, à l'émotion contenue qui transparaît dans l'expression du souvenir – « era una niña aún ». Quoi qu'il en soit, ces deux interrogations détournent la version traditionnelle du mythe et tentent de défaire Malintzín du rôle de traîtresse qui lui colle à la peau. Néanmoins, la bataille juridique métaphorique est loin d'être gagnée. En effet, lorsque Gioconda Belli incarne la Malinche, elle reprend le mytheme de la trahison, dont elle s'accuse à son tour :

He dejado la Tierra de mis antepasados,
india tras el conquistador, malinche persiguiendo cortesés,
[...]
¡Ay amado! ¡Si sólo supieras el estruendo
de mi lomo arqueado de flechas en esta tarde de nostalgia!
¡Si sólo supieras las muertas que muero a diario
para posar mi cabeza sobre tu hombro!³

Ces vers ont pour titre « Nostalgia ». Le « moi » lyrique y fait incursion dans le champ de l'autobiographie et exprime le conflit moral que ressent la poétesse quant à sa liaison avec un citoyen nord-américain.¹ La Malinche devient alors une métaphore permettant d'illustrer un sentiment de trahison envers son peuple. De fait, la liaison de Gioconda Belli avec « Carlos » – Charles Castaldi – lui a valu des attaques virulentes de la part de ses

et riche en conséquences mais dont le discours n'apparaît pas dans un témoignage de première main : la Malinche. [...] Bien que sa voix ait pu être passée sous silence, les chroniques attestent de sa présence et de ses fonctions. C'est pour cela qu'elle peut être considérée comme la première femme de la littérature mexicaine, tout comme on la considère comme la première mère de la nation mexicaine et comme l'Ève mexicaine, symbole national de la trahison. »

² Nous approfondirons cette réflexion dans les sous-chapitres 2.1.1. et 3.1.3.

³ BELLI, Gioconda, « Nostalgia », *Apogeo, op. cit.*, pp. 41-42 : « J'ai quitté la Terre de mes ancêtres, / indienne suivant le conquistador, malinche poursuivant des cortesés, / [...] / Hélas mon amour ! Si seulement tu savais le fracas / de mon flanc ployant sous les flèches dans cet après-midi de nostalgie ! / Si seulement tu savais les morts que je meurs chaque jour / pour poser mon front sur ton épaule ! »

¹ Gioconda Belli fait part de ses sentiments à ce sujet dans *El país bajo mi piel, op. cit.*

camarades du FSLN dans les années 80.² La poétesse s'identifie donc à la Malinche et s'approprie le mythe en se projetant dans l'époque de la Conquête – « india tras el conquistador, malinche persiguiendo corteses ». Toutefois, le « moi » lyrique n'incarne pas entièrement le personnage : l'absence de majuscule au prénom de la jeune indigène et le pluriel « corteses » transforme ces prénoms en noms communs, en figures archétypales. La voix lyrique interpelle l'être aimé et lui fait part de son état d'âme et de critiques blessantes – symbolisées par la métaphore des flèches dans le dos – qu'elle doit affronter. Cette situation est vécue comme un sacrifice sur l'autel de l'amour – « las muertes que muero a diario / para posar mi cabeza sobre tu hombro. » C'est l'image d'une Malinche amoureuse qu'offre Gioconda Belli, aussi la poétesse donne-t-elle au mytheme de la trahison une justification sentimentale. Par ailleurs, les poèmes de la poétesse nicaraguayenne font souvent coïncider l'Histoire et le mythe lorsqu'elle aborde le thème de la Révolution. Ainsi, sous le titre de « Saludo al eclipse en tiempo de guerra », elle peint un épisode révolutionnaire à l'aide de motifs mythiques de tradition biblique :

Levántate, muchacha
que ya sonaron las trompetas de Jericó
y han de caer los muros sordamente levantados
polvaredas de recuerdos,
para que se libere tu recóndita ciudad³

Ce poème paraît dans *De la costilla de Eva* (1986), il est donc postérieur à la victoire de 1979, à laquelle il fait référence. En effet, les combats entre le FSLN et les troupes de Somoza eurent lieu dans les principales villes du pays – « para que se libere tu recóndita ciudad » – qui furent prises une par une par les sandinistes.⁴ La métaphore biblique reprend le mytheme de la chute des murailles de Jéricho au son des cors, sous le commandement de Josué et grâce à l'aide de Dieu (Ancien Testament, Josué, VI). Ces vers donnent ainsi une dimension mythique à un évènement historique – la chute de Somoza – comme pour montrer qu'aucun changement n'est impossible. La voix lyrique procède donc à une mythification de la révolution nicaraguayenne, tout comme dans « Carlos, ojalá las hormiguitas no te lo cuenten » et nombre de poèmes de Gioconda Belli.¹ De fait, Nathalie Besse analyse

² *Idem.*

³ BELLI, Gioconda, *De la Costilla de Eva*, *op. cit.*, p. 237: « Lève-toi, jeune fille / les trompettes de Jéricho ont déjà sonné / et les murs élevés en secret doivent tomber / nuage de poussière fait de souvenirs, / pour que ta ville reculée se libère. »

⁴ Voir sous-chapitre 1.1.2.

¹ Voir sous-chapitre 1.2.3.

que « Pour Gioconda Belli, le mythe imprègne mémoire et culture qu'il ancre dans le corps sous la forme de virtualités promises à s'épanouir dans le renouveau de la nation. »² En effet, les images corporelles sont centrales dans sa poésie. Le motif lyrique du corps est lié au plaisir, à l'érotisme, mais peut également devenir le support d'une révolution mythifiée dont il incarne les principes. La Révolution nicaraguayenne, dans l'œuvre lyrique de Gioconda Belli mais aussi dans celle d'Ernesto Cardenal et de bien d'autres poètes de l'époque, prend la forme d'un mythe fondateur, car elle correspond avec la Genèse de « l'homme nouveau ».³ Gioconda Belli traduit en poésie cette idéologie révolutionnaire mythique, comme dans « Seremos nuevos », poème dont le titre est également le *leitmotiv* :

Seremos nuevos, amor,
limpiaremos con sangre lo antiguo y depravado,
los vicios, las tendencias,
los asquitos pequeño burgueses.

Seremos nuevos
con ojos claros y bocas transparentes,
con palabras sencillas como pan de pueblo,
como rosquillas de Jinotepe
o quesillos de la Paz Centro.⁴

La soif de changement de la voix lyrique est totale, viscérale. Elle s'exprime à travers une rupture à venir entre un présent souillé – « depravado », « vicios », « asquitos pequeño burgueses » – et un futur idéalisé. Le motif du corps – « sangre », « ojos », « bocas » – matérialise, comme l'indique Nathalie Besse, des « virtualités promises à s'épanouir dans le renouveau de la nation ». En effet, ces « yeux clairs », ces « bouches transparentes », symbolisent la bonté et la vérité, par opposition à des discours politiques ou historiques trop souvent mensongers. L'homme nouveau et la femme nouvelle semblent lavés de tout « vice », comme s'ils pouvaient parvenir à une forme de pureté primordiale qui n'est pas sans évoquer les figures bibliques d'Adam et Eve avant la chute. Néanmoins, l'usage du futur tout au long du poème ne dit pas seulement un retour à un état antérieur, il projette également la

² BESSE, Nathalie, « Mémoire et culture dans la révolution nicaraguayenne », *Mémoire et culture en Amérique latine - 8e colloque international du CRICCAL*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, 304 p., p. 208.

³ PAILLER, Claire, « La hora de los héroes : Historia poetizada y mitos primordiales nicaragüenses », *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, op. cit., pp. 29-44.

⁴ BELLI, Gioconda, « Seremos nuevos », *Línea de Fuego in El ojo de la mujer*, op. cit., p. 96: « Nous serons nouveaux, mon amour, / nous laverons avec du sang ce qu'il y a de vieux et de dépravé, / les vices, les tendances, / les petits dégoûts petit-bourgeois. // Nous serons nouveaux / avec des yeux clairs et des bouches transparentes, / avec des mots simples comme du pain du village, / comme des rosquillas de Jinotepe / ou des quesillos de la Paz Centro. »

construction d'un monde nouveau, plus juste et plus humain. Le poème développe donc une isotopie du renouveau, d'une pureté originelle réinventée – « limpiaremos », « nuevos », « claros », « transparentes », « sencillas ». On retrouve d'ailleurs cette idéologie dans les propos d'Ernesto Cardenal, cité par Nathalie Besse :

C'est bien à une mémoire originelle que puise la culture renaissante, ainsi qu'en témoignent les propos d'Ernesto Cardenal, Ministre de la Culture : « Nuestra cultura ahora, pues, al ser reencuentro de nuestros orígenes, y rescate de nuestra identidad, de nuestra comida y de nuestros mitos, es un combate de liberación »¹

Le retour au mythe s'inscrit ici dans une idéologie politique inspirée du marxisme, une revalorisation des racines populaires en opposition avec les valeurs de la petite bourgeoisie que dénonce Gioconda Belli. Revenir aux origines, c'est puiser dans les traditions qui font l'identité d'un peuple : se remémorer les mythes primordiaux mais aussi, sur un plan plus pragmatique, les traditions culinaires. C'est d'ailleurs ce que fait la poétesse lorsqu'elle évoque dans ses vers le « pain du village », les « rosquillas de Jinotepe » ou les « quesillos de la Paz Centro ». Il y a là une volonté de construire une identité nicaraguayenne nouvelle, mais puisant sa force et ses valeurs dans le passé, valorisant le peuple, ses croyances et ses traditions, comme l'a fait Ernesto Cardenal dans la communauté utopique de Solentiname.² Dans une certaine mesure, la libération souhaitée par ce poète, prêtre et homme politique, a bien eu lieu, puisque la dictature liberticide de Somoza est tombée. Cependant, le mythe de l'« homme nouveau » n'a pas pu s'épanouir : les régimes politiques peuvent changer, pas la nature humaine. Nombreux sont pourtant les intellectuels et les écrivains latino-américains qui avaient placé leurs espoirs dans cette révolution. Luz Lescure en fait partie, comme elle en témoigne dans « Segunda Patria » :

¡ Cómo me dueles Nicaragua !
Con un dolor profundo
de juventud pasada, de tristeza.
[...]
Me duele el hambre de tus niños
que hoy venden pistolitas de hule
en los semáforos
libertad de mercado, libre empresa,
libertad total para morirse de hambre –
[...]
¡ Cómo me dueles Nicaragua!

¹ BESSE, Nathalie, « Mémoire et culture dans la révolution nicaraguayenne », *Mémoire et culture en Amérique latine - 8e colloque international du CRICCAL*, op. cit., p. 208 : « Notre culture donc, maintenant, puisqu'elle nous amène à retrouver nos origines et à récupérer notre identité, notre nourriture, nos mythes, est un combat de libération ».

² Voir sous-chapitre 1.1.2.

Me duele de vos, de tú, de nosotros
los que soñamos
la sonrisa feliz del hombre nuevo.¹

Ce poème dit la nostalgie de ce qui semblait devoir advenir et qui s'est évanoui, d'un idéal de liberté qui s'est singulièrement appauvri pour ne se manifester aujourd'hui qu'à travers la « liberté de marché » et la « libre entreprise ». La voix lyrique entre alors dans l'arène politique – ce qui n'a rien d'étonnant de la part d'une poétesse diplomate – en estimant que ces libertés commerciales riment avec des inégalités sociales croissantes, une « liberté totale de mourir de faim ». Ici, l'idéologie de « l'homme nouveau » n'apparaît plus que comme un rêve – « los que soñamos / la sonrisa feliz del hombre nuevo. » La révolution nicaraguayenne semble donc démythifiée, reste la douleur des illusions perdues.

Cela dit, un mythe ne disparaît pas si aisément, et le souvenir de la révolution nicaraguayenne est extrêmement prégnant, dans son pays d'origine mais aussi dans l'Isthme et tout le continent.² Or, d'après Gilbert Durand, ce n'est pas l'Histoire qui engendre le mythe, mais le mythe qui engendre l'Histoire : « c'est le mythe qui, en quelque sorte, distribue les rôles de l'histoire et permet de décider ce qui « fait » le moment historique, l'âme d'une époque, d'un siècle, d'un âge de la vie. Le mythe est le module de l'Histoire, non l'inverse. »³ Les mythes marquent les esprits et laissent leur empreinte dans la mémoire collective et dans l'Histoire. Aussi, en amont, le mythe de l'« homme nouveau » et la mythification de la révolution nicaraguayenne ont-ils participé à son avènement historique, tandis qu'en aval ils influencent les lectures qui en sont données. De même, le mythe a joué un rôle indéniable dans la Conquête du Nouveau Monde – celui d'*El Dorado* ou des Amazones, par exemple – et la pensée mythique influence également les interprétations contemporaines de la Conquête. En effet, on peut ainsi considérer que la croyance en le mythe d'*El Dorado* est représentative de ce qu'était « l'âme de l'époque », selon l'expression de Gilbert Durand. De plus, le mythe de la Conquête a un caractère fondateur par rapport à la société coloniale puis contemporaine,

¹ LESCURE, Luz, *La quinta soledad*, op. cit., pp. 16-17 : « Comme tu me fais mal, Nicaragua! / C'est une douleur profonde / de jeunesse passée, de tristesse. / [...] / J'ai mal pour la faim de tes enfants / qui vendent aujourd'hui des pistolets en plastique / aux feux rouges / liberté de marché, libre entreprise, / liberté totale de mourir de faim – / [...] / Comme tu me fais mal, Nicaragua! / J'ai mal pour toi, pour tous, pour nous / qui rêvions / du sourire heureux de l'homme nouveau. »

² BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, op. cit., p. 79. L'auteur souligne la permanence des motifs mythiques : « susceptible de modifications, adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant dans le texte ».

³ DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, op. cit., p. 31.

tout comme celui de l'homme nouveau et de la femme nouvelle cherchent à fonder une société différente et inspirée des temps primordiaux.

Dans notre corpus, la Conquête a généré à la fois des figures mythiques collectives – les *conquistadors* et les indigènes – et individuelles – La Malinche, Cortés. La révolution nicaraguayenne a également ses héros,¹ comme Nora Astorga, que Claribel Alegría fait implicitement revivre à travers la figure mythique de Judith.² Si les mythes issus de l'époque de la Conquête s'enracinent déjà dans cinq siècles d'Histoire et de littérature, ceux qu'a engendré la Révolution nicaraguayenne appartiennent au XX^e siècle. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, ces mythes « nouveau-nés » se superposent à des « canevas antérieurs », héritage de traditions ancestrales.³ C'est cet héritage traditionnel, qui véhicule bien souvent des valeurs sociales, morales, voire politiques, que les mythes ancestraux ou les mythes d'origine historique ont en commun avec les définitions plus modernes du mythe, acceptions par extension sur lesquelles nous allons nous pencher à présent.

¹ Parmi ces héros, on retrouve notamment les révolutionnaires Augusto César Sandino ou Carlos Fonseca Amador, les poètes Rigoberto López Pérez ou Leonel Rugama, morts au combat, ou le « mythe vivant » que représente Ernesto Cardenal.

² Voir sous-chapitre 1.2.3.

³ AURAX-JONCHIERE, Pascale, « Personnage historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc », *op. cit.*, p. 235.

1.3.2 Le mythe comme représentation traditionnelle idéalisée (d'une valeur, d'un concept ou d'une idée)

Au cours des siècles, le mythe s'est enrichi de nouvelles acceptions dont les manifestations s'épanouissent au sein de notre corpus. La deuxième acception par extension du *Trésor de la Langue Française* propose la définition suivante :

Représentation traditionnelle, idéalisée et parfois fautive, concernant un fait, un homme, une idée, à laquelle des individus isolés ou des groupes conforment leur manière de penser, leur comportement. *Mythe du chef, du héros; mythe de l'argent, du confort, de la minceur, de la vitesse; mythe de la galanterie française; mythe de la grève générale.*¹

Le dictionnaire *Le Robert* propose une définition assez similaire :

Image simplifiée, souvent illusoire, que les groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait et qui joue un rôle déterminant dans leurs comportements ou leur appréciation.²

Ces deux définitions se rapprochent de la conception selon laquelle le mythe est une fiction, une construction de l'esprit éloignée de la réalité, puisque les représentations évoquées sont décrites comme « parfois fausses » ou « souvent illusoire[s] ». Les exemples proposés par le *Trésor* – « mythe de l'argent, du confort, de la minceur, de la vitesse » ou « de la grève générale » – rappellent les *Mythologies* de Roland Barthes. Si certains des mythes analysés par Roland Barthes sont datés – celui de la DS ou le visage Greta Garbo par exemple – son regard ironique invite le lecteur à repenser la société moderne, ainsi que le concept de mythologie. Il s'éloigne donc de la sphère du mythe ancestral, mais il met en lumière certaines caractéristiques du mythe qui sont communes à ses visages ancestraux et modernes. En effet, à travers cette œuvre iconoclaste, Barthes souligne la dimension idéologique du mythe, qui possède selon lui « une double fonction : il désigne et il notifie, il fait comprendre et il impose. »³ Il présente donc le mythe comme la production d'un discours dominant, une *doxa*, soutenant que « La *doxa*, c'est l'opinion courante, le sens répété comme si de rien n'était. C'est Méduse : elle pétrifie ceux qui la regardent. »⁴ Or, c'est bien souvent contre la

¹ « Mythe », *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/mythe> (consulté le 18.08.08).

² « Mythe », *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1703.

³ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 267 p., p. 202.

⁴ BARTHES, Roland, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1971, 143 p., p. 126.

doxa que s'élèvent les poétesses de cette étude, affichant leur non-conformité avec des mythes qu'elles s'amuse à inverser, détourner, subvertir, pour redéfinir les valeurs que propose – ou impose – la tradition et définir d'autres formes de comportement.

Ce sous-chapitre abordera la façon dont elles traitent les représentations traditionnelles de valeurs, concepts ou idées mythifiés, tandis que le suivant étudiera leur approche des mythes inhérents à des comportements idéalisés et tendant à produire des figures archétypales. En effet, dans le sillage de Barthes, les six poétesses de cette étude adaptent, s'approprient ou détournent des mythes modernes de natures diverses : mythe de la nation ou de la Terre Mère, mythe du lyrisme traditionnel, de la jeunesse, de la beauté, de la liberté, etc. Ainsi, Claribel Alegría entreprend de détourner le mythe de l'« American way of life » dans « The american way of death » :

Si eres negro de Harlem
y te ofrecen canchas de fútbol
con el suelo de asfalto,
un televisor en la cocina
y hojas de marihuana:
poco a poco te matan.

Si padeces de asma,
si te exaspera un sueño
– ya sea en Buenos Aires
o en Atlanta –
que te impulsa de Montgomery
hasta Memphis
o a cruzar a pie la cordillera,
ten cuidado:
te volveras obeso
y sonámbulo
y poeta.¹

L'« American way of life » est lié à ce qui fait la spécificité et la fierté des Etats-Unis, le « rêve américain ». Le mythe de ce « mode de vie », qui remonte à l'époque des « Pères fondateurs », s'est développé au cours de la Guerre Froide autour de l'idée d'une société qui assure la prospérité, la liberté, et le bonheur à ses membres méritants, grâce à la démocratie et

¹ ALEGRÍA, Claribel, « The american way of death », *Pagaré a cobrar, op. cit.*, pp. 100-102: « Si tu es un noir de Harlem / et qu'on t'offre des terrains de football / avec un sol d'asphalte, / une télévision dans la cuisine / et des feuilles de marihuana : / on te tue peu à peu. // Si tu souffres d'asthme, / si un rêve t'obnubile / – que se soit à Buenos Aires / ou Atlanta – / qui te pousse de Montgomery / jusqu'à Memphis / ou à traverser la cordillère à pieds, / prends garde : tu deviendras obèse / et somnambule / et poète. »

à un mode de production capitaliste.¹ Souvent clouée au pilori par les artistes comme la base d'une société de consommation matérialiste et de ses excès, la façon de vivre à l'Américaine devient une façon de mourir dans le poème ci-dessus. La première strophe de ce fragment poétique évoque le quotidien d'un « noir de Harlem », issu d'un ghetto qui ne lui permettra de recevoir que les miettes du rêve américain : un « terrain de football » goudronné et une « télévision ». La télévision est l'instrument par excellence de la diffusion et de la mythification de cet « American way of life ». La « marijuana » n'en fait pas partie, mais, tout comme le football ou la télévision, elle permet de s'évader du quotidien, et d'apaiser ainsi tout esprit de révolte : « poco a poco te matan ».

La seconde strophe de ce fragment poétique fait allusion alternativement à deux figures mythiques historiques, deux idéalistes, deux révolutionnaires : Ernesto « Che » Guevara et Martin Luther King. La voix lyrique met en parallèle leurs deux destinées. Les rêves du médecin argentin asthmatique – « si padeces de asma » – traversant le cône sud en moto, puis « la cordillère à pieds », s'entrecroisent avec ceux du pasteur d'Atlanta, responsable du boycott des bus à Montgomery et voix emblématique du célèbre « I have a dream ». Le rêve de Martin Luther King rejoint alors celui d'Ernesto Guevara ; tous deux ont lutté pour des idéaux de justice sociale et de liberté. L'avertissement final de cet extrait – « ten cuidado: / te volveras obeso / y sonmámbulo / y poeta » – prête à sourire, car il ne formule que des menaces relatives. De plus, la voix lyrique assimile avec ironie le résultat d'un problème alimentaire, d'un trouble du sommeil et la création poétique, qu'elle présente comme des dérives similaires malgré les écarts qui les séparent. Le poète apparaît donc comme un être « hors-normes », tandis que la normalité est implicitement présentée comme souhaitable, en accord avec le conformisme de l'« American way of life ».

Par ailleurs, ces menaces ne sont pas celles qui pèsent le plus lourd sur les épaules des deux figures mythiques du poème. En effet, leurs idéaux n'ont pas pu s'accorder au « rêve américain », puisque tous deux sont morts assassinés à un an d'écart : « Che » Guevara en

¹ CIZEL, Annick, « Clichés d'Amérique, ou les États-Unis idéalisés à des fins de propagande (1945-1960) », *Revue française d'études américaines*, mars 2001, n° 89, pp. 54-69, en ligne sur le portail de revues CAIRN, URL : <http://www.cairn.info.rproxy.univ-provence.fr:2048/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-3-page-54.htm> (consulté le 18.08.08) : « Face à une propagande soviétique réduisant l'Amérique au capitalisme sauvage des « robber barons » de la fin du XIX^e siècle et à la Dépression des années trente [...], l'insolente prospérité économique américaine des années cinquante fut placée au centre d'une campagne médiatique martelant la concrétisation du Rêve américain pour une large classe moyenne suburbaine. Fruit de la réussite manifeste du système capitaliste, la société de consommation mise au service de la famille américaine allait décliner cet *American Way of Life* en une série d'instantanés quasi photographiques de l'Amérique d'après-guerre, ancrées désormais dans les mémoires du monde entier, réconciliant idéalisme et matérialisme et glorifiant les principes des Pères fondateurs. »

1967, à La Higuera (Bolivie), par un sous-lieutenant d'une armée bolivienne fortement épaulée par les Etats-Unis, et Martin Luther King en 1968, à Memphis, par un tireur isolé. Il semblerait que ni la révolution cubaine, ni le projet d'une révolution bolivienne, ni l'égalité des noirs et des blancs n'ait été au goût de la frange la plus réactionnaire des Etats-Unis. La mort « à l'américaine » annoncée dès le titre du poème est donc celle de deux figures mythiques historiques, deux assassinats qui sapent les fondements libertaires de ce mythe fondateur des Etats-Unis contemporains qu'est l'« American way of life ».

Si, aux Etats-Unis, le sentiment patriotique s'est notamment constitué autour de cette idéalisation d'un mode de vie particulier, toutes les nations développent un mythe de la patrie plus ou moins prégnant. L'attachement à son pays d'origine est patent dans notre corpus, comme on peut le remarquer dans « Retorno », un poème où Luz Lescure chante le retour vers sa terre natale :

Hay una luminosidad azul
y esa impresión de río San Juan
de malinche y Momotombo
de pupusa, maíz
de Tikal y olla de barro.
Herencia animal, habitat, lugar de origen
célula, cueva...
¡ Esa extraña y hermosa sensación de llegar a casa!
la bahía, el viejo canal lleno de lágrimas,
[...]
cada playa tiene un nombre, una leyenda.¹

Le sentiment d'appartenance au Panama se manifeste par une vaste isotopie de l'origine : « Tikal », « Herencia animal », « habitat », « lugar de origen », « célula », « cueva », « casa ». L'origine est ici envisagée sous différents aspects : l'image de Tikal traduit un sentiment d'appartenance à une identité latino-américaine et dessine un lieu mythique évocateur d'origines précolombiennes. Il en va de même pour le « plat en terre cuite », vestige d'antiques traditions culinaires qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours par la préparation du « maïs » et de « pupusas ». La voix lyrique remonte également à des temps plus anciens – où les humains s'abritaient dans des « cavernes » – et même à l'origine scientifique de la vie, l'« héritage animal » et la « cellule ». Tout ces liens avec un passé plus ou moins lointain rattachent le « moi » lyrique à sa Terre Mère – « ¡Esa extraña y hermosa

¹ LESCURE, Luz, « Retorno », *La quinta soledad, op. cit.*, pp. 39-41 : « Il y a une luminosité bleue / et cette impression de fleuve San Juan / de malinche et de Momotombo / de pupusa, de maïs, de Tikal et de plat en terre cuite. / Héritage animal, habitat, lieu d'origine / cellule, caverne... / Cette étrange et belle sensation d'arriver à la maison ! / la baie, le vieux canal empli de larmes, / [...] / chaque plage a un nom, une légende. »

sensación de llegar a casa! ». L'image de la maison convoque l'idée du foyer familial et souligne l'idée de familiarité avec la terre natale. Le vers « cada playa tiene un nombre, una leyenda » montre bien la composante primordiale de l'histoire légendaire et mythique dans le sentiment d'appartenance à un pays.¹ Emblème national, le canal ne pouvait pas manquer dans cette évocation du Panama. Cependant il n'apparaît pas tant comme un motif de fierté patriotique que comme la cause de nombreuses souffrances, à travers les larmes que sa construction et sa gérance ont causé. Par ailleurs, l'adjectif « viejo » n'a rien de glorifiant – « antiguo », par exemple, aurait eu une connotation plus positive. Ce poème n'est pas un hymne patriotique mais une déclaration d'amour du « moi » lyrique envers sa terre natale. La description du Panama s'appuie sur ses origines les plus anciennes et constitue bien une représentation idéalisée, un mythe au sens où l'entendait Roland Barthes. Dans *Trozos de ira y de ternura*, Luz Lescure consacre un autre poème à sa terre natale. La voix lyrique y navigue également entre idéalisation et démythification du mythe de la patrie :

Yo vengo de ese pequeño país
pez y mariposa
de playas verdes y ritmos tropicales
de ruinas y de bancos
de oro embalsamado
adorado en los altares
de prostíbulos lujosos.

Pequeño país,
donde el poema sobrevive como rana
en medio del pantano insensible de los dólares.
Donde una carcajada diabólica
paseaba la justicia por túneles sombríos
y los ideales descendieron de las cimas doradas
para convertirse en estiércol.²

La légende veut que le nom du Panama provienne d'une langue aborigène et signifie « abondance de poissons et de papillons » ; un nom lyrique et laudatif que la poétesse reprend pour décrire son pays.³ Cependant, passée une première image idyllique – « playas verdes y ritmos tropicales » – des défauts apparaissent sur la photo. En arrière-plan, derrière les ruines

¹ Nous reviendrons sur l'importance du nom dans le sous-chapitre 2.2.1.

² LESCURE, Luz, *Trozos de ira y ternura*, Ciudad de Panamá, Tareas, 1991, 62 p., pp. 13-14 : « Je viens de ce petit pays / poisson et papillon / aux plages vertes et aux rythmes tropicaux / aux ruines et aux bancs / à l'or embaumé / adoré sur les autels / de luxueuses maisons closes. // Petit pays, / où le poème survit comme une grenouille / au milieu du marais insensible des dollars. / Où un éclat de rire diabolique / promenait la justice dans de sombres tunnels / et où les idéaux sont descendus des cimes dorées / pour se changer en fumier. »

³ CASTILLERO REYES, Ernesto de Jesús, *Leyendas e historias de Panamá la Vieja*, Panama, producciones Erlizca, 1998, 96 p.

anciennes à l'aspect romantique, se dessinent les « luxueuses maisons closes », symbole d'exploitation et règne de l'argent. Après l'évocation de l'or de l'époque précolombienne – « oro embalsamado » – vient celle des billets verts, désormais monnaie nationale. Le « petit pays » d'apparence paradisiaque se transforme alors en « marais insensible des dollars ». L'écho d'un « éclat de rire diabolique » accompagne cette chute – « los ideales descendieron de las cimas doradas ». Le motif biblique de l'expulsion du paradis irradie dans ce poème. La perversion des idéaux des origines est due à l'argent, qui transforme un décor de carte postale en « fumier ». Cette dégradation affecte le champ politique à travers une justice inique – « paseaba la justicia por túneles sombríos » – et des dirigeants corrompus :

Y ahora,
pequeño paraíso invadido
[...]
Gobernantes llenos de buenas intenciones
besan, en nombre de la paz, el uniforme ajeno,
la bota embarrada de sangre del hermano¹

L'oxymore « pequeño paraíso invadido » souligne le contraste entre ce qui aurait pu être et ce qui est, une utopie possible et une réalité douloureuse. Cette fois, c'est la mort et la violence qui font leur entrée au Paradis, symbolisées par l'image de « la botte couverte du sang d'un frère ». La voix lyrique dénonce avec ironie l'hypocrisie de dirigeants « pleins de bonnes intentions » qui laissent le pays aux mains de l'« uniforme étranger » *made in USA*. Cette accusation rappelle la gestion nord-américaine du canal de Panama, les multiples traités en faveur des Etats-Unis et l'intervention « Just Cause » contre Noriega, en 1989.² Les sentiments contrastés du « moi » lyrique envers son pays, sa lecture ambivalente du mythe de la patrie, rappellent la déchirure de la voix lyrique d'Amanda Castro lorsqu'elle chante son rapport d'attraction/répulsion envers le Honduras, dans *Poemas de amor propio y de propio amor* :

Este Hondo
sufrimiento tuyo
se me enreda en las manos
como cascabeles tiernos

Mañana que vuelva
estarás más triste
habitada por sombras y tumbas

Te convertimos en espiral de odio

¹ *Idem*, « Et désormais, / petit paradis envahi / [...] Des gouvernants pleins de bonnes intentions / embrassent, au nom de la paix, l'uniforme étranger, / la botte couverte du sang d'un frère ».

² Voir les sous-chapitres 1.1.2. et 1.1.3.

y es este olor a muerte
lo que me espanta
ya no sos:
muerte-vida-muerte
sino un terrible:
muerte-muerte-muerte
[...]
te veo gravitando en la locura
y huyo como eterna cobarde
[...]
Quiero quedarme en vos¹

La voix lyrique s'adresse ici à son pays, comme l'indique le « H » majuscule de « Hondo », référence explicite au Honduras. Ce poème provient d'un recueil publié en 1990, dans le ressac de la vague de violence des années 80, des années particulièrement sombres où le Honduras servit de base à la contra.² La souffrance de cette « décennie perdue » prévaut dans ce poème habité d'ombres douloureuses et macabres – « Hondo sufrimiento », « más triste », « sombras y tumbas », « me espanta », « terrible ». Le poème file une métaphore de la circularité à travers l'image d'une « spirale de haine », le retour de la « mort » six fois répétée, les verbe « revenir » – « cuando vuelva » – et « graviter » – « gravitando en la muerte ». Cette circularité décrit un temps cruel qui s'écoule sans être d'aucun secours ; l'Histoire semble alors assimilée au motif mythique du serpent qui se mord la queue. La voix lyrique s'adresse à son pays avec désespoir, comme s'il s'agissait d'une amante dont elle doit se séparer à regret – « quiero quedarme en vos ». En effet, la silhouette du Honduras personnifié peut également être perçue comme celle de la femme aimée. Dans un pays où l'homosexualité est aussi mal vue qu'au Honduras, cette double lecture possible du poème constitue une transgression des normes sociales et lyriques. En effet, si Amanda Castro souhaitait vivre ses amours librement

¹ CASTRO, Amanda, *Poemas de amor propio y de propio amor*, op. cit., p. 63 : « Cette profHonde / souffrance qui est la tienne / s'emmêle dans mes mains / comme de tendres grelots / demain, quand je reviendrai / tu seras plus triste / habitée d'ombres et de tombes / Nous t'avons convertie en spirale de haine / et c'est cette odeur de mort / qui m'effraye / tu n'es plus : / mort - vie - mort / mais un terrible : / mort - mort - mort / [...] / je te vois graviter dans la folie / et je fuis avec mon éternelle lacheté. [...] Je veux rester en toi. »

² Voir FUNES, José Antonio, « Doctrina de la seguridad nacional y respuesta poética en Honduras, *Ístmica*, n° 3-4, Revista de Filosofía y Letras, Universidad Nacional, Heredia, 1997-1998, p. 161: « Rafael Heliodoro Valle, uno de nuestros más grandes intelectuales, escribió a mediados de este siglo que « la historia de Honduras puede escribirse en una lágrima ». Era una realidad, una manera muy triste de definir nuestro país. Sin embargo, durante la década de los ochenta esa definición se quedaba corta. Ya no sólo era la tristeza lo que opacaba el nombre de esta patria: era el terror. Un terror hasta entonces desconocido, algo así como el encuentro del llanto con la sangre. » (« Rafael Heliodoro Valle, l'un de nos plus grands intellectuels, a écrit au milieu de ce siècle que « l'Histoire du Honduras peut s'écrire en une larme ». C'était une réalité, une façon très triste de définir notre pays. Cependant, au cours des années 80, cette définition était encore loin du compte. La tristesse n'était plus la seule à ternir le nom de cette patrie : il y avait aussi la terreur. Une terreur inconnue jusqu'alors, semblable à la rencontre entre les pleurs et le sang. »)

et les chanter sans tabou, elle s'est heurtée à la censure de la part de la critique et des milieux littéraires honduriens¹ :

AC: [...] Aunque el discurso lésbico lo tengo desde hace tiempo, lo que pasa es que nadie lo quiere ver.

SG: O es que uno no se lo espera, también. Yo empecé a leer sus poemarios sin darme cuenta, tal vez porque uno concibe las cosas a través de los esquemas a los que está acostumbrado. Y pensé « aquí está hablando del amor por su país ».

AC: Bueno, es que así lo encubrieron, creo yo. Es que está bien, porque así es, no estoy diciendo que no lo sea. Lo que me parece extraño es que nunca se habló de cómo una mujer habla de su país con un discurso lésbico; que se obviara esa parte.²

En s'adressant à sa patrie – ou sa « matrice » – comme à une amante, le « moi » lyrique fait du Honduras l'objet d'un véritable discours amoureux ; elle transforme et détourne ainsi l'expression traditionnelle de l'amour pour la terre natale. Par ailleurs, cette terre n'est pas idéalisée, comme c'est généralement le cas dans le traitement du mythe de la patrie, mais décrite comme un être en souffrance et cerné par la mort.³ De fait, Amanda Castro précise que : « A un moment donné j'ai commencé à écrire le Honduras ; la femme que j'ai toujours écrite c'est le Honduras, et c'est la poésie, et c'est la mort ».⁴ Ces multiples lectures possibles du poème se rejoignent sur le fil de la vie, dans la douleur. On retrouve dans la souffrance décrite par Amanda Castro, dans ses mots crus, ses déchirures, une tendance poétique similaire à celle d'Ana María Rodas.⁵ Et, si Amanda Castro réinvente à sa manière

¹ Entretien avec Amanda Castro, annexe n° 2: « [...] yo ya tengo un libro de salir del closet que es *Quizás la sangre.....*, otro libro al que no se le puso atención. Lo presenté, la presentación fue muy bonita, solo hice dos, yo no tengo el libro: el editor lo hizo y cuando fui a pedirle el libro me dijo que él no lo tenía. Yo no sé que le hicieron, no sé si lo quemaron... » (« [...] j'ai déjà un livre de « sortie de placard », c'est *Quizás la sangre...*, un autre livre auquel personne n'a prêté attention. Je l'ai présenté, ça a été une très belle présentation, je n'en ai fait que deux, et je n'ai pas le livre : l'éditeur l'a fait et quand je suis allée le demander il m'a dit qu'il ne l'avait pas. Je ne sais pas ce qu'ils en ont fait, s'ils l'ont brûlé... »

² *Idem*, « AC: [...] Bien que ça fasse longtemps que j'ai un discours lesbien, il se trouve que personne ne veut le voir. / SG : Ou c'est aussi qu'on ne l'attend pas. J'ai commencé à lire vos recueils poétiques sans m'en rendre compte, peut-être parce qu'on conçoit les choses à travers les schémas auxquels on est habitués. Et j'ai pensé « là, elle parle de l'amour pour son pays ». AC : En effet, c'est aussi de cette façon qu'on l'a dissimulé, je crois. Mais ça va, parce que c'est également le cas, je ne dis pas le contraire. Ce qui paraît étrange c'est qu'on ait jamais mentionné comment une femme parle de son pays avec un discours lesbien ; qu'on évite cet aspect-là. »

³ De fait, Amanda Castro quitte le Honduras à la fin des années 80 pour aller étudier aux Etats-Unis, mais aussi parce que la vie y est devenue insupportable. Voir l'entretien avec cette poétesse, annexe n° 2.

⁴ *Idem* : « en algún momento empecé a escribir a Honduras; la mujer que yo he estado escribiendo siempre es Honduras, y es la poesía, y es la muerte. »

⁵ C'est d'ailleurs Ana María Rodas qui a choisi de publier *Poemas de amor propio y de propio amor*, comme elle l'explique dans l'entretien en annexe n° 4 : « AMR: Sí, le quiero mucho a Amanda Castro. Nos conocimos cuando ella llegó a Guatemala, en ese tiempo yo era presidenta de la Comunidad de Escritores, y le publicamos un libro a Amanda porque yo leí el libro y me dije « Este libro es muy bueno, lo quiero publicar ». SG: ¿Fue con Carlos René García, ¿no?, *Poemas de amor propio y de propio amor*? AMR: Sí, éste le publicamos a Amanda, con la Comunidad de Escritores, y de allí ha sido una amistad muy buena con Amanda. » (« AMR: Oui, j'aime beaucoup Amanda Castro. On s'est connues quand elle est arrivée au Guatemala, à l'époque j'étais présidente de

l'expression lyrique du mythe de la patrie – ou la « matrie », selon son expression –, Ana María Rodas se penche quant à elle sur le mythe de la poésie lyrique :

Esto no sirve, dicen.
No es poesía porque hablo de maquinas.
De cocina.
De lo que cuesta
cuando no hay ganas
trabajar.
Yo escribo simplemente lo que siento.
Y todo es poesía porque para mi lo mismo
vale una gota de lluvia
que el humo negro.
Ahora sí! Me atajan.
La lluvia es objeto poético
el diesel, problema municipal.¹

Juan Carlos Galeano considère qu'Ana María Rodas ouvre le feu contre les « présupposés sexistes » à l'œuvre dans la sphère littéraire du Guatemala – et ailleurs – ajoutant qu'« elle désacralise ainsi les normes de beauté et les utilitarismes établis par la culture environnante. »² En effet, la poésie traditionnelle répond à un culte de la beauté du verbe, qui passe par une expression lyrique soigneusement calibrée, privilégiant certains motifs et en écartant d'autres. Typiquement, les thèmes du quotidien – les « machines », la « cuisine », la difficulté à se mettre au travail – n'en font pas partie. C'est dans les années 70 que la poésie de femmes s'empare de ce matériel vital longtemps écarté des recueils poétiques pour lui donner ses lettres de noblesses.³ L'œuvre d'Ana María Rodas marque une rupture significative à ce sujet, comme le souligne Aída Toledo :

la Communauté d'Ecrivains, et on lui a publié un livre car je l'ai lu et je me suis dit « Ce livre est très bon, je veux le publier. » SG : C'était avec Carlos René García, n'est-ce pas? *Poemas de amor propio y de propio amor?* AMR: Oui, c'est celui-là qu'on a publié pour Amanda, avec la Communauté d'Ecrivains, et depuis cela nous partageons une belle amitié avec Amanda. »)

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica - trilogía*, op. cit., p. 54 : « Ca ne vaut rien, disent-ils. / Ce n'est pas de la poésie car je parle de machines. / De cuisine. / De l'effort qu'il en coûte / quand l'envie n'est pas là / de travailler. / Moi, j'écris simplement ce que je ressens. / Et tout est poésie car pour moi / une goutte de pluie a la même valeur / que de la fumée noire. // Nous y voilà ! Me rétorquent-ils. / La pluie est un objet poétique / le diesel, un problème municipal. »

² GALEANO, Juan Carlos, « Ana María Rodas: poesía erótica y la izquierda de los patriarcas », *Desde la zona abierta*, op. cit., p. 86: « Con ello desacraliza las normas de belleza y utilitarismos establecidos por la cultura alrededor. »

³ Voir le sous-chapitre 1.1.2.

A partir de que Ana María Rodas publica *Poemas de la izquierda erótica* en 1973, se establece un nuevo discurso, una nueva manera de hablar sobre la problemática de la mujer, sobre sus intereses en el área centroamericana.¹

Ajoutons qu'Ana María Rodas ne se cantonne pas en ces vers à « la problématique de la femme » : mentionner « l'effort qu'il en coûte / quand l'envie n'est pas là / de travailler » concerne le genre humain dans son ensemble. Elle propose plutôt une sorte de pacte de sincérité avec le lecteur, une façon de dire « ce qu'elle ressent » sans tabou, sans peur de briser « les mythes et les rêves » dont le titre de son troisième recueil annonce la fin.² Elle laisse ainsi le mythe du lyrisme traditionnel s'envoler dans une « fumée noire », comme celle qui annonce la mort du Pape ou le mauvais réglage d'un moteur. Ce poème a des accents autobiographiques : comme le « moi » lyrique le souligne dès le premier vers, on a reproché à Ana María Rodas le ton cru et les thèmes « non poétiques » qu'elle choisit – « Eso no sirve, dicen / no es poesía [...] ». La réponse de la poétesse fait preuve d'une ironie à toute épreuve. Tandis qu'on lui reproche de traiter de thèmes prosaïques et matériels, elle met dans la bouche de ses détracteurs une expression qui donne à la poésie une fonction matérielle – « Esto no sirve ». Aussi la voix lyrique retourne-t-elle l'argument contre ses auteurs : ce sont eux qui « réifient » la poésie, pas elle.³

De plus, le caractère visuel et impactant des images, le rythme du poème, sa musicalité, démentent l'accusation initiale. Les sonorités explosives et rugueuses du vers où la voix lyrique énonce sa conception iconoclaste de la poésie – « Y todo es poesía porque para mí lo mismo » – comportent des allitérations en « p » alliée à des phonèmes entravant légèrement la prononciation du vers, [t], [d], [r]. Cela semble composer une illustration sonore de l'explosion lyrique mise en pratique dans le poème. Par contre, les sonorités douces des

¹ TOLEDO, Aída, *Idem*, p. 7: « A partir du moment où Ana María Rodas publie *Poemas de la izquierda erótica* en 1973, un nouveau discours, une nouvelle façon d'aborder la problématique de la femme, ses intérêts et ses besoins dans l'aire centre-américaine s'établissent. »

² RODAS, Ana María, *El fin de los sueños y los mitos*, op. cit.

³ Entretien avec Ana María Rodas, annexe n° 4: « Porque además no quise hacer lo que hacían todos los autores que andaban regalando sus libros. Yo veía a mis amigos pintores – porque fui más amiga al principio de pintores que de escritores – ellos no regalaban sus cuadros, los vendían. Entonces yo vendí, el día de la presentación, incluso a mis hermanos. Entonces, en primer lugar los escritores amigos míos me dijeron « Eso que tú estás haciendo no es literatura, no es poesía. Además, como vendes tus libros, los estás “cosificando” »: esto es una palabra que estaba muy de moda en la época. Pero andando el tiempo se han dado cuenta de que sí, era poesía, pues. » (« Car, en plus, je n'ai pas voulu faire ce que faisaient tous les auteurs qui offraient leurs livres. Je voyais mes amis peintres – car, au début, j'ai été amie avec des peintres plus qu'avec des écrivains – eux n'offraient pas leurs tableaux, ils les vendaient. Alors j'ai vendu, le jour de la présentation, même à mes frères. Alors, tout d'abord, mes amis écrivains m'ont dit « Ce que tu fais ce n'est pas de la littérature, ce n'est pas de la poésie. En plus, comme tu vends tes livres, tu es en train de les “chosifier” »: c'est un mot qui était très à la mode à l'époque. Mais avec le temps, ils se sont rendu compte que si, c'était bien de la poésie. »)

deux vers suivants – « vale una gota de lluvia / que el humo negro » – confèrent à ces deux images une musicalité lyrique plus conforme à la tradition. Toutefois, l'ironie domine jusqu'au dernier vers, dans lesquels le « moi » lyrique parodie ceux qui l'attaquent : « Ahora sí! Me atajan. / La lluvia es objeto poético / el diesel, problema municipal ». En opposant drastiquement la pluie et la fumée noire – deux motifs qui ne présentent pas, à priori, un grand décalage – et en limitant la « fumée noire » au « diesel » et le diesel à un « problème municipal », la voix citée tire une conclusion caricaturale. L'effet comique est renforcé par la satisfaction que semblent éprouver ces critiques à asséner un argument qu'ils jugent imparable – « Ahora sí ! ». L'ironie apparaît alors comme une arme puissante pour détourner les mythes les mieux enracinés, celui du lyrisme traditionnel pour Ana María Rodas, celui de la décence pour Gioconda Belli :

Me instalo hoy a escribir
para los Sumos Sacerdotes de la decencia
para los que, agotados los sucesivos argumentos,
nos recetan a las mujeres la vejez prematura
la solitaria tristeza
el espanto precoz a las arrugas.

¡Ah! Señores; no saben ustedes
cuánta delicia esconden los cuerpos otoñales
cuánta humedad, cuánto humus
cuánto fulgor de oro oculta el follaje del bosque
donde la tierra fértil
se ha nutrido de tiempo.¹

Le premier vers ouvre le poème sur une indication métatextuelle, avant que la voix lyrique n'interpelle directement les « Grands Prêtres de la décence ». Le statut de « Grands Prêtres » attribue à ces défenseurs des valeurs morales un rôle religieux. Aux yeux du « moi » lyrique, ceux-ci idéalisent à un tel point la représentation traditionnelle de la « décence » qu'ils lui confèrent un caractère sacré. La décence apparaît donc comme une valeur mythifiée. Cette sacralisation et l'usage des majuscules sont excessives et donc ironiques, clin d'œil au lecteur qui pourra y reconnaître la grandiloquence des gardiens de l'ordre moral. D'autre part, l'allitération en « s » de l'expression « Sumos Sacerdotes de la decencia » rappelle le sifflement du serpent, matérialisant ainsi le ton persifleur qui semble caractériser ces « Grands

¹ BELLI, Gioconda, « Mujer irredenta », *Apogeo, op. cit.*, p. 14 : « Je m'installe aujourd'hui pour écrire / aux Grands Prêtres de la décence / à ceux qui, une fois épuisée leur liste d'arguments, / prescrivent aux femmes la vieillesse prématurée / la tristesse solitaire / la terreur précoce des rides. / Ah ! Messieurs ; vous ne savez donc pas / combien de délices cachent les corps d'automne / combien d'humidité, combien d'humus / quelle éclat d'or occulte le feuillage du bois / où la terre fertile / s'est nourrie du temps. »

Prêtres ». Porte-parole des femmes, la voix lyrique s'adresse aux hommes qui défendent l'ordre patriarcal au style direct – « ¡Ah ! Señores ». Elle commence par donner une lecture féministe des jugements de ceux qu'elle assimile cette fois à des médecins ou des pharmaciens – « nos recetan » – insistant ici encore sur l'autorité dont ils tentent de se revêtir. Tandis que ces hommes condamnent la femme à la réclusion et la tristesse une fois passée la jeunesse, la voix lyrique peint un tout autre tableau.

En effet, à la « tristesse » prescrite, le « moi » lyrique oppose les joies de la maturité. Elle peint cet âge tel une forêt en automne, avec des tons chauds – l'adjectif « otoñales » allié à l'évocation du « follaje del bosque » évoque des couleurs flamboyantes, tout comme l'expression « fulgor de oro ». La maturité apparaît comme un âge d'abondance à travers l'antéposition de « cuánto/a » et l'image de la « tierra fértil ». La métaphore de la forêt d'automne permet de peindre l'épanouissement physique, grâce à un champ lexical du plaisir et de l'érotisme – « delicia », « humedad », « fértil ». Ce faisant, la poétesse transgresse les normes de la décence défendues par les moralistes, dont elle n'hésite pas, d'ailleurs, à souligner l'ignorance – « no saben ustedes ». Le mythe de la décence est donc détourné avec humour par cette instruction à l'égard de ses gardiens. C'est également avec ironie, mais avec plus d'amertume, que Luz Méndez de la Vega traite des mythes de la vertu et de la fidélité. Tout comme la décence, vertu et fidélité font partie des représentations traditionnelles que les sociétés patriarcales idéalisent et auxquelles elles attendent que les femmes se conforment. C'est du moins ce qu'expose Luz Méndez de la Vega dans « Virtud Suprema » :

Si yo fuera hombre,
se codearían riendo,
al verme,
como un viejo alce
doblada la frente por el peso
y la ramazón
de la cornamenta que
– aunque invisible –
todos miran, puesta por ti,
en mi cabeza.

Pero, como soy mujer,
precisamente
la misma ven y loan,
unánimes,
en admirativo coro
como diadema esplendorosa
o auréola de santa.¹

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Virtud Suprema », *Las voces silenciadas*, op. cit., pp. 55-56: « Si j'étais un homme, / ils riraient en se donnant des coups de coude, / en me voyant, / comme un vieil élan / le front ployant

Les deux strophes de ce poème exposent la double morale qui prévaut dans la société guatémaltèque et, de façon plus générale, dans les sociétés patriarcales ; cette hypocrisie sociale qui fait qu'une femme acceptant les infidélités de son époux est perçue comme « une sainte », tandis qu'un homme trompé est la risée de tous. L'image hyperbolique de « la frente doblada por el peso / y la ramazón / de la cornamenta » laisse entrevoir non pas une discrète paire de cornes mais des bois de taille respectable. L'effet comique de cette image est renforcé par le choix inattendu de l'animal – « un vieil élan » – dont le Guatemala n'est pas l'habitat naturel. Le souci du « qu'en dira-t-on » et du regard des autres pèse à travers la représentation lyrique de leurs réactions : « se coderían riendo », « todos miran », « ven y loan, unánimes ». Le point de vue des « autres » symbolise donc le poids des convenances, la sanction morale ou l'approbation dont l'opinion commune décide. Comme dans le poème antérieur, la qualité morale qu'évoque la voix lyrique est sacralisée, ici par le titre de « Virtud Suprema », mais aussi par les derniers vers du poème. En effet, la seconde strophe met en scène les louanges « unanimes » d'un « chœur » qui rappelle à la fois les représentations théâtrales de l'Antiquité grecque, la cour d'une princesse – « como diadema esplendorosa » – ou une procession en l'hommage d'une sainte – « auréola de santa ». Dans chacun de ces cas, la vertueuse résignation de la femme trompée fait l'objet d'une valorisation excessive et commode, qui souligne la mythification de la « vertu ».

C'est souvent dans une perspective féministe que les six poétesses dont nous étudions l'œuvre revisitent les valeurs et les conceptions traditionnelles idéalisées – et plus encore la mythification de comportements idéaux, comme nous le verrons dans le sous-chapitre suivant. Le mythe de la décence, de la vertu, mais aussi celui de la beauté s'adressent traditionnellement aux femmes. Néanmoins, la tradition grecque attribue également une place importante à la beauté masculine. De fait, dans une réécriture de la figure mythique de Narcisse, Claribel Alegría aborde les mythes de la beauté et de la jeunesse à partir d'un modèle masculin :

Qué lastima
Narciso
no llegó tu belleza
a culminar.
No arrugaron tu rostro
ni el dolor

sous le poids / et la ramure / des cornes que / – bien qu'invisibles – / tous voient que tu as placées / sur ma tête. // Mais, comme je suis une femme, / justement / ils les voient et les louent, / unanimes, / en un chœur admiratif / comme un splendide diadème / ou l'auréole d'une sainte. »

ni el amor hacia otros
ni el claro oscuro de la espera.¹

Cette appréciation personnelle de la beauté de Narcisse va à l'encontre de la conception traditionnelle de la figure mythique grecque. De fait, dans *Les métamorphoses*, la beauté de Narcisse est parfaite dès le jour de sa naissance.² De plus, si l'on en juge par la jeunesse des mannequins contemporains, par la perfection de leur peau dont les moindres aspérités sont retouchées par ordinateur, la conception actuelle de la beauté rejoint celle d'Ovide. Les sociétés contemporaines tendent d'ailleurs à sacraliser la jeunesse au point d'en faire un mythe moderne.³ En outre, la poésie s'attache traditionnellement à louer une beauté parfaite, idéale et figée comme l'affirme le poème de Charles Baudelaire :

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.⁴

Ce poème présente la beauté comme l'un des idéaux traditionnels de la poésie, un mythe au sens moderne du terme, puisqu'elle est faite « pour inspirer au poète un amour / Éternel et muet ainsi que la matière. » La beauté de Narcisse est la même que la beauté de marbre chantée par Baudelaire. C'est cette perfection superficielle et glacée, étrangère à tout sentiment, que réprovoque Claribel Alegría : « No arrugaron tu rostro / ni el dolor / ni el amor hacia otros. » Selon le « moi » lyrique s'adressant à « Narciso », la beauté d'un visage tient à l'expression de ses traits, aux rides qu'y ont tracé différents sentiments. Or, Narcisse est incapable d'aimer un autre que lui-même. Claribel Alegría renverse donc le mythe de la beauté narcissique pour vanter une beauté façonnée par le temps et « l'amour envers d'autres ». D'ailleurs, tout comme la beauté, l'amour est une autre des valeurs dont la poésie a pu donner une représentation idéalisée. C'est du moins ce que déclare Ana María Rodas dans

¹ ALEGRÍA, CLaribel, « Narciso », *Solando Amarras*, op. cit., p. 54 : « Quel dommage / Narcisse / ta beauté n'est pas parvenue / à son comble. / Rien n'a ridé ton visage / ni la douleur / ni l'amour envers d'autres / ni le clair-obscur de l'attente. »

² OVIDE, FARIAU DE SAINT ANGE, Ange-François [trad.], *Les Métamorphoses*, vol. 1, Paris, Editions Giguet et Michaud, 1808, 324 p., p. 263 : « Mère bientôt après, cette nymphe si belle / Eut un plus bel enfant : à peine il vit le jour, / Narcisse sembla né pour inspirer l'amour ».

³ BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970, 318p.

⁴ BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 2007 [édition originale : 1857], 353 p., p. 52.

El fin de los mitos y los sueños, en distinguant « le plus beau des mythes » sous le titre révélateur de « Sobre esa cosa resobada »:

El más hermoso mito inventado por el hombre
más hermoso que Dios
o el hermoso ideal del socialismo
y el dinero que acumulan los ricos.
Más hermoso que el odio, la invención más hermosa.
El amor.¹

L'amour, l'un des thèmes de prédilection de la littérature en général et de la poésie en particulier, n'est qu'un mythe selon la voix lyrique d'Ana María Rodas : « le plus beau », mais un mythe quand même. Si les relations amoureuses font l'objet de nombreux poèmes dans son œuvre poétique – ou dans ses nouvelles – ce n'est pas l'amour qui prédomine mais plutôt le sexe, les considérations du quotidien ou la douleur de la séparation. L'amour que les poètes ont chanté à travers les âges ne serait donc qu'un sentiment « inventé par l'homme ». De fait, cela correspond à la logique d'Ana María Rodas, pour qui nous avons vu que le lyrisme traditionnel est un mythe. Ce poème démythificateur s'inscrit donc dans la rupture du canon poétique qu'entreprend la poétesse. Le ton ironique de la voix lyrique est flagrant, et ce dès le titre du poème, que Sofia Kearns commente en ces termes :

Por las connotaciones humorísticas del coloquialismo « resobada » [...], dicho título refleja ciertas actitudes poéticas generales de Rodas hacia el sentimiento amoroso: desencanto, falta de fe, apatía y también burla. Todas estas actitudes crean un tono de desidealización respecto al amor, creado especialmente a través de la ironía.²

L'attitude iconoclaste de la voix lyrique passe en effet par l'ironie et par ce que Sofia Kearns qualifie de « désidéalisation », soit le détournement de motifs représentant des idéaux, des mythes. De fait, ce poème ne se contente pas de ranger dans la catégorie des représentations traditionnelles idéalisées le sentiment amoureux : Dieu, le socialisme, l'argent ou la haine y passent à leur tour, et tous sont décrits comme de « beaux » mythes. La voix lyrique s'en prend ainsi à des motifs de différentes natures : religieux – rien moins que la figure de « Dieu », classée comme un mythe –, politique – « el socialismo » –, économique –

¹ RODAS, Ana María, *El fin de los sueños y los mitos*, in *Poemas de la izquierda erótica - trilogía*, op. cit., p. 173 : « A propos de cette chose rebattue // Le plus beau mythe que l'homme ait inventé / plus beau que Dieu / ou le bel idéal du socialisme / et l'argent que les riches accumulent. / Plus beau que la haine, / la plus belle des inventions. / L'amour. »

² KEARNS, Sofia, « Ana María Rodas y la negociación con la tradición patriarcal », *Desde la zona abierta*, op. cit., p. 35: « En raison des connotations humoristiques du terme familier « resobada » [...], le titre en question reflète certaines attitudes poétiques générales de Rodas envers le sentiment amoureux : le désenchantement, le manque de foi, l'apathie ainsi que la moquerie. Toutes ces attitudes créent un ton de désidéalisation par rapport à l'amour, spécialement créé à travers l'ironie. »

« el dinero que acumulan los ricos » – et d'ordre affectif – « el odio ». La démythification s'étend ainsi à divers champs du réel, dans un mouvement de remise en question globale des valeurs qui traduit la désillusion des années 80-90 au Guatemala et en Amérique centrale. Or, le sous-chapitre suivant va nous permettre d'observer notamment que cette remise en question des idéaux prônés par la tradition est tout aussi véhémente, sinon plus, lorsqu'elle s'applique non plus à des valeurs ou à des conceptions mais à des comportements érigés comme modèles.

1.3.3 *Le mythe comme modèle de comportement parfait : figures archétypales*

Nous avons observé que le mythe, d'abord conçu comme récit fondateur ancestral, en est venu à englober par extension les mythes d'origine historique, ou des représentations culturelles traditionnelles idéalisées. En outre – par analogie –, le caractère fictionnel du *muthos* fait que l'on considère également le mythe comme une « construction de l'esprit n'ayant aucun lien avec la réalité », une « chose rare » ou une « aspiration fondamentale de l'homme, [un] besoin métaphysique ».¹ A l'intérieur de cette dernière catégorie, le *Trésor de la langue française* retient en tant que mythe un « modèle parfait, type idéal représentant des symboles inhérents à l'homme ou des aspirations collectives » et cite comme exemple le « mythe de la femme » ou « le mythe de l'innocence ».² Cette définition s'applique donc à une conception idéalisée d'un « modèle », à des archétypes basés sur l'idéalisation de certains comportements humains.³ Ainsi, le « mythe de la femme » repose sur une longue tradition ayant engendré des archétypes, motifs mythiques réinventés par les six poétesses de cette étude. C'est là le dernier visage du mythe dont nous étudierons les traits et la présence dans notre corpus.

Les revendications féministes que nous avons rencontrées jusqu'à présent, en observant les différents aspects du mythe, se font particulièrement virulentes lorsque les poétesses du corpus étudié ici abordent au rivage mythique du « modèle parfait ». Elles s'élèvent alors contre un idéal féminin hérité de traditions patriarcales et que l'Equipe de

¹ « Mythe », *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/mythe> (consulté le 18.08.08).

² *Idem*.

³ Nous entendons le terme d'archétype au sens de « symbole primitif et universel appartenant à l'inconscient collectif de l'humanité et se concrétisant dans les contes, les mythes, le folklore, les rites etc. des peuples les plus divers. » *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/mythe> (consulté le 07.04.09). Carl Jung insiste sur le fait qu'un archétype n'est pas seulement un motif mythologique précis mais qu'il réside dans le schème inconscient sous-jacent dans ces motifs : « On croit souvent que le terme « archétype » désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Mais ceux-ci ne sont rien d'autre que des représentations conscientes : il serait absurde de supposer que des représentations aussi variables puissent être transmises en héritage. L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental. » JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p 67. Stanislaw Jasionowicz précise que Carl Jung conçoit l'archétype comme une « tendance innée vers des concepts semblables » et les « constantes du psychisme humain représentant des réactions psychologiquement nécessaires et adéquates à certaines situations typiques ». JASIONOWICZ, Stanislaw, « Archétype », *Questions de mythocritique*, op. cit., p. 27.

Recherche Créativité et Imaginaire des Femmes (E.R.C.I.F) de l'Université Bordeaux III
évoque en ces termes :

Il a existé et il existe encore, dans les sociétés de type patriarcal, occidentales et orientales, judéo-chrétiennes ou musulmanes notamment, un discours moral exaltant un idéal féminin de vertu et de pureté. [...] D'où l'existence d'une censure, extérieure ou intériorisée, particulièrement en ce qui concerne le corps, sujet qu'une femme ne pourrait ou ne saurait aborder sans déchoir [...]. Ce discours de la pureté et de la pudeur a connu des moments forts ; par exemple, dans les sociétés occidentales, le culte marial au Moyen-Âge et l'idéologie de la « vraie féminité » ou de « l'ange au foyer » (voir le poème de Coventry Patmore, « The Angel in the House », 1854–56) à l'époque victorienne.¹

En effet, si l'image de la femme-Vierge Marie traverse les siècles depuis le Moyen-Age, celle de la femme ange du foyer est plus récente. Cette conception du statut de la femme se développe particulièrement au XIX^e siècle, à la fois pour inviter les femmes « à la soumission et à l'obéissance à leur maris » et parce que « cet idéal constituait un moyen idéal de préserver l'institution bourgeoise la plus chère : la famille. »² Le poème narratif de Coventry Kersey Dighton Patmore (1823-1896), « The Angel in the House » fait l'éloge du bonheur matrimonial et d'une épouse idéale, une tendre fée du foyer représentative de la morale victorienne.³ Virginia Woolf affirmerait d'ailleurs en réponse à cette œuvre que « tuer l'ange du foyer faisait partie des occupations des écrivaines. »⁴

L'Espagne du XIX^e a aussi son ange domestique, *El ángel del hogar* (1859), dont l'influence gagne les foyers latino-américains.⁵ Conçu peu après le poème anglais, sous la plume de María del Pilar Sinués de Marco (1835-1893), ce roman « moral et récréatif »

¹ ERCIF - Equipe de Recherche Créativité et Imaginaire des Femmes, « Le profane et le sacré dans l'imaginaire du féminin : appel à contribution », Université de Bordeaux III, URL : <http://www.fabula.org/actualites/article13577.php>, (consulté le 11.08.10).

² CANTERO ROSALES, María Angeles, « De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX », *Revista electrónica de estudios filológicos*, n°14, décembre 2007, article téléchargeable à partir du portail de revues Dialnet, URL: <http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>: « este ideal constituía un modo de preservar la institución burguesa más preciada: la familia. » (Consulté le 11.08.10).

³ PATMORE, Coventry Kersey Dighton, *The Angel in the House*, Londres, Macmillan, 1866 [première édition: 1854], 313 p.

⁴ SHOWALTER, Elaine, « Killing the Angel in the House: The Autonomy of Women Writers », *Antioch Review*, vol. 32, n° 3, automne 1972, en ligne sur le site de Jstore, URL: <http://www.jstor.org/stable/4612511> (consulté le 11.08.10).

⁵ SINUÉS DE MARCO, María del Pilar, *El ángel del hogar; estudios morales acerca de la mujer*, México, J. Barbedillo, 1876, s. p. [édition originale: *El ángel del hogar - obra moral y recreativa dedicada a la mujer*, Madrid, 1859]. Concernant l'influence de cet ouvrage sur le continent latino-américain, voir MORANT DEUSA, Isabel, ORTEGA, Margarita, LAVRIN, Asunción, et al., *Historia de las mujeres en España y América Latina - El mundo moderno*, vol. 2, Madrid, Cátedra, 2005, 823 p.

apparaît comme un véritable manuel de comportement de la « parfaite épouse ». Or, Catherine Jagoe, Alda Blanco et Cristina Enríquez font remarquer que les théories sur le statut de la femme au XIX^e siècle mettent en œuvre toute une rhétorique religieuse : « La mujer se convierte en la *sacerdotisa del hogar-sanctuario*. Es un *ángel* o una *santa*, y como esposa y madre desempeña un *culto* o *misión*, en vez de tarea o deber. »¹ Cela rappelle l'ironie de Luz Méndez de la Vega dans le poème « Virtud Suprema », une ironie dont elle suit la veine tout au long du recueil – *Las voces silenciadas*. Ainsi, dans « Porque soy mujer », la poétesse guatémaltèque dénonce différents mythes issus des sociétés patriarcales occidentales :

Porque soy mujer,
pretenden
que me nazcan alas
de ángel
en la espalda.

Porque soy mujer
me quieren
virginal y casta
aunque sea hecha
de la misma carne.

[...]

Porque soy mujer,
me quieren
Venus Afrodita
bella y joven siempre
cual Miss Universo.²

Ce poème à la composition régulière – six quintils et un quatrain final – répertorie les principaux mythes patriarcaux auxquels la femme est confrontée, et s'emploie à les réfuter. La première strophe se réfère au mythe de l'ange du foyer, la seconde à celui de la femme Vierge Marie et la quatrième à celui de la femme Vénus ou Aphrodite. La femme est ainsi mesurée à l'aune de figures mythico-religieuses, des images sacrées dont elle doit se montrer digne. Les vers « Porque soy mujer / pretenden (ou « me quieren ») », antéposés à chaque strophe comme un refrain, insistent sur le caractère disproportionné de ces exigences, imposées par le pluriel anonyme des défenseurs des valeurs patriarcales – « pretenden », « me quieren ». Tant

¹ JAGOE, Catherine, BLANCO, Alda, ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina, *La mujer en los discursos de género : textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria Editorial, 1998, 548 p., p. 24: « La femme devient la prêtresse du foyer-sanctuaire. Elle est ange ou sainte, et en tant qu'épouse et que mère elle est responsable d'un culte ou d'une mission, plutôt que d'un travail ou d'un devoir ».

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Porque soy mujer », *Las voces silenciadas*, *op. cit.*, pp. 129-130: « Parce que je suis femme, / ils veulent / que naissent des ailes / d'ange / dans mon dos. // Parce que je suis femme / ils me veulent / virginal et chaste / bien que je sois faite / de la même chair. // Parce que je suis femme / ils me veulent / Vénus Aphrodite / toujours belle et jeune / telle Miss Univers. »

de qualités ne sont demandées qu'en raison de l'appartenance à un genre, une seule condition sans cesse rappelée. Les icônes mentionnées se rapportent à la fois à des valeurs morales et à des qualités physiques : d'une part l'innocence, l'impeccable tenue du logis et la chasteté, d'autre part la jeunesse et la beauté. De plus, ces modèles proviennent de sources diverses. Tandis que la Vierge et les anges sont le fruit de la culture judéo-chrétienne et de la Bible, Vénus et Aphrodite sont nées au sein des mythologies grecque et romaine et « Miss Universo » est un produit de la société contemporaine. La femme semble donc devoir tendre vers des modèles idéaux – et donc éloignés du réel – qui sont, qui plus est, distants les uns des autres, voire contradictoires. En effet, Aphrodite est la déesse de l'amour mais aussi du plaisir et « Miss Universo » n'est pas nécessairement un exemple de sainteté. La voix lyrique met ainsi l'accent sur le caractère absolument inaccessible de ces mythes et de toutes les qualités qu'ils représentent. De plus, elle souligne l'absurdité de tant d'exigences assénées comme des « dogmes » : « Absurdos tremendos / que quieren / a falta de pruebas / tomemos por dogma ». ¹ Le style que Luz Méndez de la Vega déploie dans ce poème est démonstratif et vient composer une véritable argumentation féministe. Dans *Apogeo* (1998), Gioconda Belli reprend le combat de son aînée contre le mythe de la femme-mannequin, mais avec 14 ans d'écart. En effet, *Las voces silenciadas* (1985) est l'un des premiers ouvrages poétiques aussi ouvertement féministe qui soit paru au Guatemala, peut-être même dans l'ensemble du continent. La véhémence de son cri se comprend dans le contexte étouffant de l'époque. ² Par contre, *Apogeo* est plus récent ; l'ouvrage est publié alors que le combat féministe – au Nicaragua comme ailleurs – a pris des formes différentes, manifestes dans « De noche, la esposa aclara » :

No.

No tengo las piernas de la Cindy Crawford.
No me he pasado la vida en pasarelas,
desfiles de moda, tostada bajo las luces de los fotógrafos.
Mis piernas son anchas ya llegando a la cadera,
y a pesar de mis múltiples intentos

¹ *Idem*, « Terribles absurdités / qu'ils veulent / que faute de preuve / nous acceptions comme dogme. »

² URBINA, Nicasio, « Conciencia y afirmación: el desarrollo de la literatura escrita por mujeres en América Central », *La prensa literaria - Suplemento semanal del Diario La Prensa*, Managua, 18 mai 2002, article composé à partir d'une conférence présentée au « Primer Congreso de Escritoras Centroamericanas » de la Universidad Centro Americana, Managua, le 14 mars 2002, (consulté le 25.05.10). URL: <http://archivo.la.prensa.com.ni/archivo/2002/mayo/18/literaria/ensayos/>: « Luz Méndez de la Vega (Guatemala 1919) es quizás la primera centroamericana en incursionar en el ensayo feminista, y la poesía erótica » (« Luz Méndez de la Vega (Guatemala, 1919) est peut-être la première centre-américaine à se lancer dans l'essai féministe et la poésie érotique. »)

por ponerme trajes aeróbicos y tirarme en el suelo a sudar
no logro que pierdan esa tendencia a ensancharse,
como pilares que necesitan jugoso sustento.¹

C'est sur un ton léger et humoristique que le « moi » lyrique mène son discours. Le décor est planté par le titre du poème – « De noche, la esposa aclara » – qui met en scène deux protagonistes dont l'un restera muet. Seule la voix de l'épouse se fait entendre, mais la suite du poème confirme que sa tirade est bien destinée à son mari, à la nuit tombée, chez eux. L'entrée en matière est originale et contondante : un simple « Non » qui se répètera en tête des quatre premières strophes du poème. Tout comme elle s'attache à comparer ses jambes à celles de « la Cindy Crawford », la voix lyrique poursuit la comparaison avec d'autres parties de son anatomie – la taille, le ventre, les bras, les seins, le visage, les fesses. Chaque fois, l'humour l'emporte sur la description objective, par exemple lorsque le « moi » lyrique décrit ses expériences sportives enthousiastes – « tirarme en el suelo a sudar » – mais infructueuses – « no logro que pierdan esa tendencia a ensancharse ». Cette autodérision crée une complicité avec le lecteur, et avec les lectrices en particulier. D'autre part, l'intégration dans l'espace poétique d'un personnage issu de la culture populaire marque une rupture avec le lyrisme traditionnel et rapproche la poésie du quotidien.

Une à une, les parties du corps étudiées font l'objet de digressions autobiographiques, où la poétesse évoque la césarienne pratiquée lors de la naissance de son fils, « Camilo », ou les paroles valorisantes de sa mère. Les exigences de la beauté sont alors mises en rapport avec d'autres expériences : si les bras de « la esposa » ne sont pas musclés par des exercices physiques, ils lui permettent de « [...] taper sur ces touches, / porter mes enfants, coiffer mes cheveux, / gesticuler en parlant de l'avenir, embrasser mes amis. » Les activités quotidiennes du « moi » lyrique montrent une femme pleine de vie et non de papier glacé. Ses sources de joie – l'écriture, l'amour maternel, l'amitié – viennent contrebalancer la possession d'un corps parfait. Le mythe de la beauté est ainsi étudié à la lumière de l'autobiographie, qui permet de relativiser l'idéal de la femme mannequin. Après avoir placé un à un ces éléments sur la balance, l'épouse exhorte son mari à prendre une décision :

¹ BELLI, Gioconda, *Apogeo, op. cit.*, pp. 10-12 : « Non. // Je n'ai pas les jambes de Cindy Crawford. / Je n'ai pas passé ma vie sur des podiums, / dans des défilés de mode, à bronzer sous les éclairages des photographes. / Mes jambes se font larges à l'approche du bassin, / et malgré mes multiples tentatives / d'enfiler des costumes d'aérobic et de me lancer au sol pour suer / je ne parviens pas à ce qu'elles perdent cette tendance à s'élargir, / comme des piliers ayant besoin de juteuses sustentations. »

Pero decíme:
¿Cuántas veces has tenido a la Cindy Crawford
a tus pies?
[...]
Modestia aparte: será su cuerpo tan perfecto
capaz de los desaforos del mío [?]
[...]
Pensalo bien. Evaluá lo que te ofrezco.
Cerrá esa revista.
Y vení a la cama.¹

L'usage du « voseo » souligne l'intimité entre les époux et les situe dans le quotidien, dans l'informel, loin du monde d'apparences que représente la revue où trône Cindy Crawford. Ainsi, après les considérations esthétiques, le « moi » lyrique revient à la réalité quotidienne et passe sur le plan pratique : « será su cuerpo tan perfecto / capaz de los desaforos del mío [?] ». La femme mannequin, manifestation moderne de l'archétype de la beauté féminine, constitue un idéal mythique et lointain, tandis que l'épouse est là, auprès de son conjoint. Le caractère concret de ses arguments et de ses injonctions finales – « vení a la cama » – fait pencher la balance de son côté : Cindy Crawford est belle, mais c'est une abstraction. De plus, la voix féminine de ce poème met en valeur son expérience sexuelle, qui prévaut à ses yeux sur la beauté : il y a là de quoi choquer les « Grands Prêtres de la décence » auxquels la poétesse s'adressait dans son poème « Mujer irredenta ». ² L'épouse de ce poème prend donc amplement ses distances d'avec le mythe de l'ange du foyer. D'ailleurs, María del Pilar Sinués aurait condamné son attitude avec vigueur, à en juger par les considérations suivantes :

Confundir la *gracia* con el *chiste* es un error lamentable.
La *gracia* es casi inseparable de la modestia.
El *chiste* sienta bien algunas veces al hombre, pero jamás a la mujer porque es consecuencia de la desenvoltura.
He visto de cerca a algunas jóvenes, que apenas habían salido de la infancia y empezaban teniendo en la conversación ciertas libertades [...] Y la sal y la chispa se convirtieron al fin en una desenvoltura repugnante; en una maledicencia insoportable, y en una falta de pudor y de delicadeza.³

¹ *Idem* : « Mais dis-moi : / combien de fois as-tu eu Cindy Crawford / à tes pieds ? / [...] Sans fausse modestie : son corps si parfait / est-il capable des folies du mien [?] / [...] / Réfléchis bien. Évalue ma proposition. / Ferme ce magazine / Et viens au lit. »

² Voir sous-chapitre 1.3.2.

³ SINUÉS DE MARCO, María del Pilar, *El ángel del hogar; estudios morales acerca de la mujer, op. cit.*, s.p. : « Confondre la plaisanterie avec la blague est une erreur lamentable. La plaisanterie est presque inséparable de la pudeur. Une blague peut parfois être appréciable chez l'homme, mais jamais chez la femme, car c'est une conséquence de la désinvolture. J'ai bien observé certaines jeunes filles, qui étaient à peine sorties de l'enfance et qui commençaient à prendre certaines libertés dans la conversation [...] Et le piquant et l'esprit se

Pudeur, délicatesse et retenue sont des qualités que la tradition patriarcale enjoint la femme à cultiver : la délicatesse de son apparence doit s'accorder avec celle de ses paroles, toujours mesurées. Si l'on en croit Pilar Sinués, l'humour est déconseillé chez la femme modèle, et en aucun cas le thème de la sexualité ne doit être évoqué. Bien sûr, ce texte date du XIX^e siècle, mais les idées qu'il véhicule s'appuient sur des conceptions antérieures et ont parfois la vie dure. Comme nous l'exposons en tête de ce sous-chapitre, le « discours moral exaltant un idéal féminin de vertu et de pureté » demeure, et engendre « une censure, extérieure ou intériorisée, particulièrement en ce qui concerne le corps, sujet qu'une femme ne pourrait ou ne saurait aborder sans déchoir. » C'est contre cette censure que va Gioconda Belli dans « De noche, la esposa aclara » et nombre de ses poèmes. C'est également à l'encontre de cet idéal de vertu et de pureté que Claribel Alegria compose son ode à « Afrodita ». En effet, en se penchant sur la figure d'Aphrodite, Claribel Alegria aborde le mythe de la beauté, l'un des modèles de perfection auxquels les femmes sont confrontées :

Naciste del mar
de la ternura de su espuma
eres la más bella
entre las diosas
a tu paso florecen
las espinas
encrespan su voz
los riachuelos
y vuelan en círculo
las aves.
Qué lástima me das
cuando te veo estatua
con los ojos vacíos
sin lujuria en tu piel
sin la alegría loca
de tus cabellos sueltos.¹

Le mythologie grecque fait d'Aphrodite la déesse de l'amour et du désir ; sa ceinture magique lui donne un immense pouvoir de séduction et Robert Graves précise que « les herbes et les fleurs poussaient sous ses pas » – « a tu paso florecen las espinas » – et qu'« elle vole dans les airs accompagnée de colombes et de moineaux » – « y vuelan en círculos / las

transformèrent finalement en une désinvolture répugnante ; en une médisance insupportable, et en un manque de pudeur et de délicatesse. »

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Afrodita », *Mitos y delitos*, op. cit., p. 26 : « Tu es née de la mer / de la tendresse de son écume / tu es la plus belle / d'entre les déesses / sur tes pas fleurissent / les épines / les ruisseaux / déchaînent leur voix / et les oiseaux / volent en cercle. / Quelle pitié tu m'inspires / quand je te vois statue / avec tes yeux vides / sans luxure sur ta peau / sans la joie folle / de tes cheveux défaits. »

aves ». ¹ Il existe plusieurs versions concernant la naissance d'Aphrodite, ou de Vénus pour les romains, mais la plus courante est celle qui la fait émerger des flots à la manière de Sandro Boticelli – « naciste del mar ». ² Le début du poème reprend donc les mythes classiques du mythe d'Aphrodite sur un ton lyrique en accord avec la tradition poétique. La déesse semble sortir de l'eau et avancer à pas léger, tandis que les éléments – la terre, l'eau et le ciel – mais aussi le règne végétal et animal – « las espinas », « las aves » – célèbrent son passage. La composition en parallèle de six vers présentant une action puis son sujet postposé – « a tu paso florecen / las espinas », etc – donne au pas d'Aphrodite une allure cadencée. En accord avec la représentation classique, le monde s'enchanté autour de la Déesse, dont la beauté rejailit autour d'elle. Tel une symphonie, le poème fait suivre la marche triomphale par un mouvement plus mélancolique dans les derniers vers ; l'expression « qué lástima » marque cette transition.

En regrettant qu'Aphrodite ne soit plus qu'une statue, la voix lyrique valorise la vitalité de la déesse plus encore que sa beauté. En effet, la beauté peut rester gravée dans le marbre, mais pas la vie. Si le baroque s'applique à donner aux statues l'illusion du mouvement, aucun artiste autre que mythique n'a pu insuffler la vie à une figure de pierre ou de métal. Les traits que le « moi » lyrique apprécie chez la Déesse sont bien ceux dont l'a dotée la mythologie grecque : la luxure, la joie et un grain de folie. A l'inverse, la description de la statue aux « yeux vides », dénuée de luxure et de « la joie folle / de [ses] cheveux lâchés » rappelle le modèle idéal de l'ange du foyer – les yeux pudiquement baissés, gardant le silence de préférence et les cheveux soigneusement noués. La voix lyrique procède donc ici à une inversion des valeurs traditionnelles des sociétés patriarcales occidentales pour revaloriser la sexualité ouverte de l'Antiquité grecque. Cela dit, Claribel Alegría n'idéalise pas plus qu'une autre la culture hellène :

SG: Y ¿la mitología griega no le parece machista?

CA: Ah, ¡cómo no! Me parece bastante machista, sí, sí, sí. Y por eso me encanta, siento una empatía por la mujer griega. Porque aunque esta mujer griega, como Medea, haya matado a sus hijos, que es tremendo, pero también hay cómo fue Jasón con ella, lo que la precipitó a hacer ciertas cosas. Sí, me parece muy machista. Y

¹ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs, op. cit.*, tome I, p. 58. L'auteur se base notamment sur la *Théogonie*, cf. HESIODE, BACKES, Jean-Louis [trad. et commentaires], *Théogonie et autres poèmes, suivi des Hymnes Homériques*, Paris, Gallimard, 2001, 416 p., p. 44 (v. 190-196) : les testicules d'Ouranos, coupées par son fils Chronos, ont été jetées dans la mer : « La mer les transporta pendant longtemps / et une écume / blanche sortit de cette chair / qui ne meurt pas. Une fille / en naquit. Et tout d'abord vers Cythère, / l'île inspirée, / elle vogua ; puis elle aborda / à Chypre qu'entourent les vagues. / Elle sortit de l'eau, belle et pudique / déesse, et l'herbe / poussait sous ses pieds délicats. / On l'appelle Aphrodite, déesse de l'écume / Cythérée joliment couronnée ».

² BOTICELLI, Sandro, *La naissance de Vénus*, Florence, Galerie des Offices, 1485.

también lo de las mujeres bíblicas, muy machista, y también lo de la Malinche, muy machista. Mira, yo soy feminista, pero tenemos que dar mucha voz. Ahora estamos mucho mejor, en algunas cosas, algunos derechos, pero en otras estamos todavía en las cavernas.¹

Si le thème du machisme revient invariablement dans l'œuvre de nos six poétesses, c'est que, comme l'indique Claribel Alegría, beaucoup reste à faire pour améliorer le statut de la femme, notamment dans l'Isthme centre-américain. En poétisant des figures mythiques aussi diverses que celle de « la femme grecque », des « femmes bibliques », ou de « la Malinche », Claribel Alegría réinvente l'histoire de ces femmes, lui donne un sens nouveau et contribue à la nécessité de « donner de la voix ». C'est également ce que font les cinq autres poétesses de notre corpus : parler haut et fort des sujets qui dérangent et particulièrement d'érotisme. Ainsi, le traitement décomplexé du corps, du désir et du sexe occupe une place particulièrement importante dans l'œuvre de Gioconda Belli ou d'Ana María Rodas, et toutes deux ont été pionnières en la matière.² Leurs voix lyriques sont cependant bien différentes. Gioconda Belli exalte dans un même mouvement l'amour physique et les sentiments amoureux. Ana María Rodas, quant à elle, évoque le sexe, avec ou sans amour. Les sentiments amoureux ont également leur place dans son œuvre, mais ils sont souvent assombris par le désenchantement. Le ton d'Ana María Rodas rompt en profondeur avec la tradition lyrique et avec les représentations traditionnelles à travers des images originales et d'une grande expressivité :

Asumamos la actitud de vírgenes.
Así
nos quieren ellos.
Forniquemos mentalmente
suave, muy suave
con la piel de algún fantasma.
Sonriamos
femeninas
inocentes.
Y a la noche, clavemos el puñal
y brinquemos al jardín,

¹ Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 6 : « SG: Et la mythologie grecque ne vous semble pas machiste? CA : Ah ! Mais bien sûr que si ! Elle me semble très machiste, si, si, si. Et c'est pour cela que ça me plaît beaucoup, je ressens une empathie pour la femme grecque. Car même lorsqu'une femme grecque, comme Médée, a tué ses enfants, ce qui est terrible, il faut aussi voir comment s'est comporté Jason avec elle, ce qui l'a précipitée à faire certaines choses. Oui, ça me paraît très machiste. Et l'histoire des femmes bibliques, très machiste, et l'histoire de la Malinche également, très machiste. Tu vois, je suis féministe, mais il nous faut vraiment donner de la voix. Maintenant ça va beaucoup mieux, pour certaines choses, certains droits, mais pour d'autres nous sommes restés à l'époque des cavernes. »

² URBINA, Nicasio, « Conciencia y afirmación: el desarrollo de la literatura escrita por mujeres en América Central », *La prensa literaria, op. cit.*, voir également le sous-chapitre 1.1.2.

abandonemos
esto que apesta a muerte.¹

La voix lyrique part de la même idée que celle qu'exprimait Luz Méndez de la Vega dans « Porque soy mujer » en ce qui concerne l'idéal marial – « Porque soy mujer / me quieren / virginal y casta ». A partir de ce constat, la voix lyrique conseille l'apparence du conformisme mais afin de mieux briser les schémas traditionnels. D'ailleurs, le ton utilisé est familier et résolument anti-conformiste – « fornicuemos », « esto que apesta a muerte ». La voix lyrique n'a rien de prude, elle revendique son désir, qu'elle choisit d'assouvir « mentalement » – « con la piel de algún fantasma » – et invite ses comparses à faire de même. Le poème effectue une rupture progressive par rapport au mythe de la femme mariale, innocente, pure et soumise. Au sein de la page, les vers se situent sur deux plans, tout comme l'attitude que préconise la voix lyrique : la face « cachée » de l'épouse rebelle est décrite directement à la ligne, tandis que la façade souriante qu'elle se doit de montrer est présentée plus en avant, en décalage avec la réalité des faits. Ainsi, la disposition typographique sert parfaitement le fond du propos. Il s'agit là pour la femme de tromper les apparences, de se libérer radicalement – « clavemos el puñal » – bien que furtivement. Ce poème confronte deux images opposées de la femme, l'une conforme au mythe machiste de la femme ange ou Vierge Marie – « femeninas », « inocentes » – l'autre à une perspective féministe de libération – « brinquemos al jardín ». Les actions évoquées sont visuelles, elles possèdent une qualité filmique qui amène le lecteur à se représenter l'assassinat, puis la fuite de la rebelle. Si ces images sont symboliques, une invitation à rompre avec l'archétype de la femme exemplaire, la puissance évocatrice de la scène renforce le propos libertaire. C'est pour des poèmes tels que celui-ci qu'Ana Maria Rodas a été exposée aux feux de la critique lors de la publication des *Poemas de la izquierda erótica* (1973). La poétesse était d'ailleurs consciente de faire voler des tabous en éclats, comme en témoigne la note initiale qui apparaît dans la première édition du recueil :

NOTA ACLARATORIA A LOS LECTORES QUE TODAVÍA SE ENCUENTRAN
EN EL LIMBO

Primero fue el grito de rebeldía. Como la erupción de un volcán: incontenible, quemante. Vomitado por un núcleo central que alimentó la frustración de tantas mujeres durante la historia del hombre. Luego, escarbando entre la lava, tomé

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica - trilogía*, op. cit., p. 18: « Adoptons l'attitude de vierges. / C'est ainsi / qu'ils nous veulent. // Forniquons mentalement / doucement, tout doucement / contre la peau de quelque fantôme. // Sourions / innocentes / féminines. // Et la nuit, plantons le poignard / et sautons dans le jardin, / abandonnons / tout cela qui empeste la mort. »

conciencia de lo que ya sabía: que en mí había erotismo. Pero qué diferencia existe entre saber y tomar conciencia.¹

Cette note part d'un sentiment de solidarité féminine, qu'illustre la métaphore du « núcleo central » commun à toutes, source d'alimentation pluri-centenaire des valeurs patriarcales. La poétesse invite les lecteurs – les lectrices en particulier – à sortir des « limbes », à partager la révélation de l'érotisme et son « cri de rébellion ». Elle annonce ainsi le ton de son ouvrage poétique, « incontenable, quemante ». Néanmoins, le contenu érotique des *Poemas de la izquierda erótica* n'est pas la seule caractéristique qui soit de nature à susciter des polémiques. Ana María Rodas ne se contente pas de saper les fondements de la société patriarcale, elle va plus loin encore dans sa démarche iconoclaste. En effet, la poétesse se reconnaît comme étant de gauche : le titre de son premier recueil en témoigne, tout comme ses prises de position journalistiques ou son cercle d'amis, peintres ou écrivains engagés contre les différents gouvernements militaires de droite qui gouvernent le Guatemala de 1954 à 1986.² Elle n'hésite pas, néanmoins, à critiquer l'attitude de certains représentants de l'idéologie révolutionnaire, quitte à s'attirer les foudres de ses proches ou d'autres membres de la gauche :

Eres un gran patriota, compañero.
Tus amigos también.
Y como hablar da hambre
ordenan a la carta el bistec y el vino
que algún día
cuando les quede tiempo
después de hacer casa y comprar auto nuevo
y viajar por Europa y el Japón
harán llegar al pueblo.³

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erotica*, Ciudad de Guatemala, Editorial Landívar, 1973, 92 p., s.p. : « Note explicative aux lecteurs qui se trouvent encore dans les limbes / Ce fut tout d'abord un cri de rébellion. Comme l'éruption d'un volcan : impossible à contenir, brûlant. Vomi par un noyau central qui a alimenté la frustration de tant de femmes au cours de l'histoire de l'homme. Ensuite, en fouillant parmi la lave, j'ai pris conscience de ce que je savais déjà : qu'il y avait de l'érotisme en moi. Mais quelle différence il y a entre savoir et prendre conscience. »

² Entretien avec Ana María Rodas, annexe n° 4: « Yo viví, vivía sin pertenecer a ninguna facción política ni de izquierdas, ni nada. Por supuesto soy una mujer de pensamiento de izquierda, pero no pertenecía a ningún grupo guerrillero. Y como estos grupos eran clandestinos, nadie le andaba diciendo entre los amigos « mirá, yo pertenezco a tal cosa », ¿verdad? Entonces yo estaba muy consciente de mi papel de periodista, que tenía que escribir lo que yo veía, lo que yo sentía, y no lo que decía el Gobierno que era un gobierno militar que venía con propaganda. » (« J'ai vécu, je vivais sans appartenir à aucune faction politique ni de gauche, ni rien. Bien sûr, je suis une femme de gauche, mais je n'appartenais à aucun groupe de guérilla. Et comme ces groupes étaient clandestins, personne n'allait dire à ses amis « tu vois, j'appartiens à ce groupe-là », n'est-ce-pas ? Alors j'étais très consciente de mon rôle de journaliste, que je devais écrire ce que je voyais, ce que je ressentais, et pas ce que racontait le Gouvernement qui était un gouvernement militaire de propagande. »)

³ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erotica - trilogía, op. cit.*, p. 86: « Tu es un grand patriote, camarade. / Tes amis aussi. / Et comme parler donne faim / vous commandez à la carte le beefsteak et le vin /

Le terme de « camarade » calque la rhétorique révolutionnaire d'inspiration communiste alors que chacune des actions du « grand patriote » ici décrit s'y oppose. L'ironie de la voix lyrique transparaît dans le détournement de l'idée commune – et logique – selon laquelle parler donne soif. Il semble moins logique que « parler donne faim », ce qui souligne l'absurdité du raisonnement et l'hypocrisie du personnage parodié. Les marques apparentes d'opulence – la commande « à la carte » au restaurant, la perspective de voyages lointains, d'achat d'une voiture neuve ou d'une maison – contrastent avec le principe de partage des richesses. Si les idéaux révolutionnaires comprennent généralement le bien-être du peuple, l'égalité et la justice, le bien commun apparaît comme le cadet des soucis du « grand patriote » et de ses amis. Le « peuple » est d'ailleurs le tout dernier mot du poème, il passe après tous les biens de consommation évoqués et sa mention est retardée par des expressions sarcastiques comme « algún día / cuando les quede tiempo ». La critique est acerbe et la remise en question de l'attitude de certains révolutionnaires a valu à Ana María Rodas des ennemis qui se sont essayés à minimiser la portée de son œuvre. Ainsi, le poète et ex-militant de la guérilla Marco Antonio Flores estime qu'« Ana María Rodas n'est pas une auteur engagée, pas même au niveau littéraire », pointant qu'elle ne s'est pas engagée dans la guérilla, et que son oeuvre n'a, selon lui, rien de subversif.¹ Ce jugement est étonnant si l'on observe les réactions violentes provoquées par la publication des premiers poèmes d'Ana María Rodas. L'écrivain et critique guatémaltèque Dante Liano considère quant à lui que « la poesía guatemalteca se estremeció hasta sus cimientos con la publicación de los *Poemas de la izquierda erótica*. »² Consciente des polémiques qu'elle suscite, Ana María Rodas y répond à sa façon :

Ya sé.
Nunca voy a ser más que una
guerrillera del amor.
Estoy situada algo así
como a la izquierda erótica.
Soltando bala tras bala
contra el sistema.

qu'un de ces jours / quand vous aurez un moment / après avoir acheté une maison et une nouvelle voiture / et avoir voyagé en Europe et au Japon / vous ferez parvenir au peuple. »

¹ Cette citation est extraite d'un entretien avec Marco Antonio Flores, que nous n'avons pas inclus en annexe car nous ne sommes pas parvenu à obtenir une réponse confirmant son accord quant à la publication de ses propos : « Ana María Rodas no es una autora comprometida, ni siquiera a nivel literario ».

² LIANO, Dante, « La poesía de Ana María Rodas », in TOLEDO, Aida, *Desde la zona abierta*, op. cit., p. 54: « La poésie guatémaltèque a tremblé jusque dans ses fondations lors de la publication des *Poemas de la izquierda erótica*. »

Perdiendo fuerza y tiempo
en predicar un evangelio trasnochado.¹

Ce poème expose la posture originale du « moi » lyrique, entre poésie, politique et érotisme ; il explicite également le titre du recueil. La lutte littéraire de cette « guérillera del amor » se situe sur plusieurs fronts et transforme les mots en « balles », la poésie en arme « contre le système ». Cette idée évoque le poème de Gabriel Celaya placé en exégèse du recueil – « La poesía es un arma cargada de futuro ».² Le « moi » lyrique n'est pas pour autant persuadé de l'efficacité de son combat – « perdiendo fuerza y tiempo ». L'image d'un « evangelio trasnochado » a quelque chose d'un oxymore. En effet, les Evangiles représentent les valeurs religieuses judéo-chrétiennes, ils prêchent pour une conduite exemplaire avec laquelle contraste le terme de « trasnochado ». Cet adjectif évoque à la fois ce qui n'est plus d'actualité et des réveils difficiles, peut-être des lendemains de nuits agitées, festives ou érotiques. Bref, la voix poétique prêche l'hédonisme – anathème pour les croyants, futile pour les défenseurs de la révolution, mais salutaire pour le « moi » lyrique. Le caractère iconoclaste de ce poème culmine avec une allusion ironique à la figure mythique parmi les figures révolutionnaires, Ernesto « Che » Guevara :

Voy a terminar como aquel loco
que se quedó
tirado en la sierra.

Pero como mi lucha
no es política que sirva a los hombres
jamás publicaran mi diario
ni construirán industrias de consumo popular
de carteles
y colgajos con mi fotografía.³

¹ *Idem*, p. 79: « Je sais. / Je ne serai jamais qu'une / guérillera de l'amour. / Je me situe pour ainsi dire / vers la gauche érotique. / Lançant balle après balle / contre le système. / Perdant mes forces et mon temps / à prêcher un évangile fatigué. »

² L'édition de Piedra Santa des *Poemas de la izquierda erótica - trilogía*, *op. cit.*, pose en exégèse ces vers de Gabriel Celaya: « Porque vivimos a golpes porque apenas si nos dejan decir que somos quienes somos / nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno » (« Car nous vivons au coup par coup, car c'est à peine si l'on nous laisse dire que nous sommes qui nous sommes / nos chants ne peuvent être ornementaux sans pécher ») : « La poesía es un arma cargada de futuro », *Cantos íberos*, Alicante Verbo, 1955, 53 p. La suite du poème développe cette posture poétique : « Tal es mi poesía: poesía-herramienta / a la vez que latido de lo unánime y ciego. / Tal es, arma cargada de futuro expansivo / con que te apunto al pecho » (« Telle est ma poésie : poésie-outil / ainsi que battement de cœur de ce qui est unanime et aveugle. / Elle est telle, arme chargée de futur expansif / que je te pointe sur la poitrine ».)

³ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erotica - trilogía*, *op. cit.*, p. 79 : « Je vais finir comme ce fou / qui est resté / étendu dans la montagne // Mais comme ma lutte / n'est pas une de ces politiques qui servent les hommes / ils ne publieront jamais mon journal intime / et ne construiront pas d'industrie de consommation populaire / d'affiches / ni de chiffons avec mes photographies. »

Ernesto Guevara de la Serna n'est pas nommé dans ce poème, mais sa figure mythique est amplement reconnaissable à travers les différents indices fournis – le mytheme de la mort dans la montagne, la publication d'un journal personnel – *El diario del Che en Bolivia* – et la reproduction de la photographie d'Alberto Korda qui a fait la fortune des industriels du T-shirt, de la besace, des posters et autres biens de consommation.¹ La voix lyrique critique la commercialisation de l'image du « Che » et s'identifie à sa « folie » puisque qu'elle se projette dans un destin similaire – « Voy a terminar como aquel loco ». Cependant, le « moi » du poème est bien conscient que sa lutte fait l'objet d'une toute autre considération, d'une toute autre lecture que celle d'Ernesto Guevara. Sofia Kearns note qu'Ana María Rodas souhaite désolidariser son langage de la rhétorique politique masculine et que « cela implique que son langage ne sera pas conditionné comme l'a été l'image de Guevara ».² En effet, en s'emparant de son visage comme d'un argument de vente, l'industrie a appauvri le mythe de « Che » Guevara : la présence de son image est massive mais souvent vide de sens. De fait, Fidel Castro a été critiqué pour avoir instrumentalisé la figure d'Ernesto Guevara en faisant de son image exemplaire l'un des mythes fondateurs du socialisme cubain. La voix lyrique met tout cela sur le compte des hommes en écrivant que le même phénomène ne pourra se produire à son égard car son œuvre ne profite pas aux hommes – « no es política que sirva a los hombres ». Par ailleurs, La figure du « Che », d'abord observée dans sa dimension historique, est réduite à sa mort. Puis, elle est perçue à travers le mythe qui s'est créé autour du révolutionnaire mais à travers la manipulation de l'image d'Ernesto Guevara. Dans les deux cas, la lecture du mythe est loin de toute glorification : la voix lyrique se l'approprie de façon démythificatrice pour dénoncer le phallocentrisme de la société guatémaltèque contemporaine. Cela dit, le mythe du « Che » jouit encore d'une grande popularité en Amérique Latine et dans le Monde : manifestation moderne de l'archétype du héros, sa mémoire fait souvent l'objet d'un véritable culte. L'admiration pour ce révolutionnaire est manifeste dans le portrait qu'en trace Gioconda Belli :

Che

*¿Si el poeta eres tu
qué puedo yo decirte, comandante ?*

*¿Qué puedo yo decirte, comandante?
todavía guarda mi memoria*

¹ GUEVARA, Ernesto, *El diario del Che en Bolivia*, México, Siglo XXI Editores, 1968, 237 p.

² KEARNS, Sofia, « Ana María Rodas y la negociación con la tradición patriarcal », *Desde la zona abierta*, op. cit., p. 46: « la implicación es que su lenguaje no será coartado, como lo ha sido la imagen de Guevara. »

tus fotos en Bohemia « Edición del Triunfo ».
Tu cara hermosa y risueña.
Qué hermoso sos, comandante.
un hombre con cara de futuro,
un hombre grande, lleno de alegría y victoria.
¿Qué puedo yo decirte, comandante,
si vos sos el poeta de la flor y el mate
del tiempo detenido en una ráfaga de metralla
que canta?¹

En choisissant d'évoquer le souvenir d'Ernesto Guevara tel qu'il apparaît sur les photos de la revue *Bohemia* dans l'édition qui suivit la victoire de la révolution cubaine, la voix lyrique décrit le « Che » à l'apogée de sa gloire.² Ce portrait du révolutionnaire participe à l'idéalisation du personnage et à sa mythification. D'une part, le titre de « comandante » souligne son prestige de chef de la guérilla. De plus, la voix lyrique lui attribue de nombreuses qualités : la beauté, l'allégresse, la grandeur, le succès et la vision du Monde d'un poète. La description prend une tournure hyperbolique dans les quatre derniers vers. Le combattant se voit attribuer une qualité de « poeta de la flor y el mate », image qui rappelle ses origines argentines mais qui ne s'appuie pas sur une réalité historique, du moins en ce qui concerne la création poétique. Bien entendu, le terme de « poète » définit ici une attitude générale, peut-être une capacité à rêver la vie et à concrétiser ses rêves. De même, l'idéalisation du héros se matérialise dans l'image d'une « rafaga de metralla / que canta », qui donne à une réalité guerrière et destructrice la beauté d'un chant. De plus, Gioconda Belli s'inscrit dans une tradition littéraire en reprenant le premier vers de la chanson que Pablo Milanés consacre à Ernesto Guevara. Sachant que Pablo Milanés (1943) s'inspirait lui-même

¹ BELLI, Gioconda « Che », *Línea de fuego*, in *El ojo de la mujer*, op. cit., p. 105 : « Che // Puisque c'est toi le poète / que pourrais-je bien te dire, commandant ? // Que pourrais-je bien te dire, commandant ? / J'ai encore en mémoire / tes photos dans la revue Bohemia « Edition du Triomphe ». / Ton visage, beau et souriant. / Comme tu es beau, commandant. / Un homme au visage d'avenir, / un grand homme, plein de joie et de victoire. / Que pourrais-je bien te dire, commandant, alors que tu es le poète de la fleur et du maté / du temps arrêté dans une rafale de mitraillette / qui chante ? »

² La revue cubaine *Bohemia* est publiée à La Havane depuis 1908. URL : <http://www.bohemia.cu/>. Dans les années 70-80, cette revue véhicule l'idéologie révolutionnaire à Cuba et s'appuie sur le mythe de l'homme nouveau et de la femme nouvelle tels que Che Guevara les conçoit. Dans une étude consacrée à cette revue, Lut Lambert analyse que « nos da Bohemia una imagen del super-hombre: trabajador, revolucionario, voluntario, pero también esposo y padre que ayuda en casa. » (« Bohemia nous donne une image du super-homme : travailleur, révolutionnaire, volontaire, mais aussi époux et père qui aide à la maison. » LAMBERT, Lut, « Presencia e imagen de la mujer en la revista cubana Bohemia, 1988 », *América*, n° 15-16: *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1970 à 1990 - Cahiers du CRICCAL*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1996, 486 p., (consulté le 21.09.10).

d'un poème de Miguel Barnet (1940), Gioconda Belli suit un processus de réécriture et de mythification en recomposant un palimpseste à la gloire du « comandante ». ¹

Si, en chantant le mythe de « Che Guevara », Gioconda Belli en perpétue les valeurs, on a pu constater à travers les exemples antérieurs que c'est rarement le cas, tant en ce qui concerne les mythes historiques que les valeurs mythifiées ou modèles considérés comme parfaits. En effet, l'attitude dominante dans notre corpus poétique n'est pas tant à la reprise qu'au détournement. Les adaptations et appropriations sont nombreuses, et elles aboutissent bien souvent à une subversion des circonstances mythiques et des valeurs qui y sont attachées. Les poétesses effectuent pour cela une plongée vers les origines. Or, l'origine est l'un des motifs-clés du mythe, si l'on en croit Mircea Eliade, puisque le mythe naît d'un récit sacré « qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (*in illo tempore*). » ² De fait, le motif mythique de l'origine connaît de nombreuses résurgences parmi les poèmes étudiés dans cette thèse. Il apparaît sous différents aspects : origine de la femme et de l'homme, figures originelles maternelles et paternelles, mais aussi genèse personnelle et poétique. En outre, de ce point d'origine découle une poétisation du cycle de la vie et de ses principales étapes, souvent observées à travers le prisme du mythe, comme nous allons le voir à présent.

¹ BARNET, Miguel, « Che », *Carta de noche*, La Habana, Ediciones Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982, 102 p., p. 90 : « Tú que lo sabes todo, / los recovecos de la Sierra, / el asma sobre la yerba fría / la tribuna / el oleaje en la noche / y hasta de qué se hacen / los frutos y las yuntas / No es que yo quiera / darte / pluma por pistola / pero el poeta eres tú. » (« Toi qui sait tout, / les recoins de la Sierra, / l'asthme sur l'herbe froide / la tribune / le bruit des vagues dans la nuit / et même de quoi sont faits / les fruits et les attelages. Ce n'est pas que je veuille / troquer / une plume contre ton pistolet / mais c'est toi le poète. » Dans sa chanson, Pablo Milanés fait allusion au poème ci-dessus sous le titre de « Si el poeta eres tú » : « Sí el poeta eres tú, / como dijo el poeta, / y el que ha tumbado / estrellas / en mil noches / de lluvias coloridas eres tú, / qué tengo yo que hablarte Comandante [...] » (« Puisque c'est toi le poète, / comme dit le poète, / et que celui qui a fait descendre / des étoiles / en mille nuits / de pluies de couleurs, c'est toi, / que pourrais-je bien te dire, Commandant ? »)

² ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, 310 p., p. 22.

DEUXIEME PARTIE

LES MYTHES ET LE CYCLE DE LA VIE

2 LES MYTHES ET LE CYCLE DE LA VIE

2.1 GENESES ET ORIGINES MYTHIQUES

2.1.1 Réécriture des mythes d'origine : la Création réinventée

Les « temps sacrés des commencements » convoquent, dans l'imaginaire collectif judéo-chrétien, des images de la Genèse et du jardin d'Eden, l'idée d'un temps primordial paradisiaque. Cela dit, le mythe originel du paradis semble commun à nombre de cultures :

Sous une forme plus ou moins complexe, le mythe paradisiaque se rencontre un peu partout dans le monde. Il comporte toujours un certain nombre d'éléments caractéristiques, en dehors de la note paradisiaque par excellence, l'immortalité. [...] tous ces mythes présentent l'homme primordial, d'une béatitude, d'une spontanéité et d'une liberté qu'il a fâcheusement perdues à la suite de la chute, c'est-à-dire à la suite de l'évènement mythique qui a provoqué la rupture entre le Ciel et la Terre.¹

La création ou la préexistence du ciel et la terre, de même que l'idée d'un état primordial paradisiaque puis de la chute, sont donc les éléments premiers de diverses mythologies ancestrales.² De fait, le ciel et la terre constituent les premiers éléments qui apparaissent dans la Genèse comme dans le *Popol Vuh*.³ Cela dit, les similitudes entre ces deux récits sacrés semblent bien ne pas être le fruit du hasard, mais plutôt de la rédaction tardive de l'œuvre qui est parvenue jusqu'à nous sous le nom de « Popol Vuh », certainement sans correspondre exactement avec ce qu'était la narration originelle.⁴

¹ ELIADE, Mircea, « La nostalgie du paradis dans les mythologies ancestrales », *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 78.

² WILLIS, Roy, *Mythologies du monde entier*, Paris, Bordas, 1995, 320 p., pp. 18-19.

³ *La sainte Bible*, version d'Ostervald, op. cit.: « Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. / La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. / Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. / Dieu vit que la lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres. » RECINOS, Adrián, *Popol Vuh*, op. cit., p. 23 : « Ésta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo. [...] No había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas, hierbas ni bosques; sólo el cielo existía. No se manifestaba la faz de la tierra. Sólo estaban el mar en calma y el cielo en toda su extensión. Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad. » (« Voici le récit de comment tout était comme en suspension, tout était calme, dans le silence; tout était immobile, silencieux, et l'extension du ciel était vide. [...] Il n'y avait pas encore un homme, ni un animal, pas d'oiseau, de poisson, de crabe, d'arbre, de pierre, de grotte, de falaise, d'herbe ni de forêt ; seul le ciel existait... Il n'y avait que l'immobilité et le silence dans l'obscurité, dans la nuit. Seul le Créateur, le Formateur, Tepeu, Gucumatz, les géniteurs, étaient dans l'eau entourés de clarté. »)

⁴ Voir l'introduction d'Adrián Recinos : *Popol Vuh*, op. cit., pp. 7-18.

Les ressemblances entre la Bible et le livre sacré du peuple Quiché ont donc fait l'objet de diverses théories.¹ Otilia Cortez considère à ce sujet que :

Las similitudes más notables, cuyo origen sigue siendo objeto de mucha especulación, se advierten entre la primera parte del Popol Vuh y el Génesis, probablemente porque es en estas secciones donde más espacio hay para mitos universales sobre la creación del universo y del hombre que lo habita.²

Otilia Cortéz souligne donc le caractère universel des mythes de création, des mythes qui répondent à un besoin fondamental de l'être humain, soit la nécessité de s'expliquer d'où l'on vient, comment hommes et femmes sont apparus sur Terre et comment s'est créé le Monde. Si les mythes ancestraux ont d'abord fourni à l'humanité des réponses rassurantes à ces questions, la science les a peu à peu remises en question. Les croyances sacrées doivent désormais cohabiter non seulement entre elles, mais aussi avec des explications rationnelles à l'origine de l'Univers et de la vie sur Terre.³ Quelle que soit la lecture qu'ils en donnent, la question de l'origine ne cesse d'interroger les humains, et les poétesses de cette étude ne font pas exception. Chacune y répond à sa manière, en puisant à la source de diverses mythologies, de la science et de leur expérience personnelle. Aussi Amanda Castro compose-t-elle sa propre version de la création en s'inspirant de mythes amérindiens, de la Bible et d'une cosmovision personnelle imprégnée de shamanisme :

La Creación

En el principio
era el sueño
y con sus sueños
los espíritus
tejieron las canciones

Los espíritus creadores descubrieron los poderes
de la chicha y el tabaco

¹ Otilia Cortez propose et discute diverses explications : s'agit-il d'une infiltration – consciente ou non – des conceptions religieuses du Padre Ximénez ? D'une tentative de concilier les deux religions pour favoriser l'évangélisation des indigènes ? Le premier rédacteur du texte mythique serait-il un indien convertit, souhaitant harmoniser le passé mythique et le présent vécu par son peuple ? Celui-ci aurait-il inséré certains épisodes bibliques afin d'atténuer son caractère « païen » et de sauver le livre sacré de la destruction entreprise par les conquistadores, tout en conservant l'essentiel du récit original ? Jusqu'à présent la question n'est pas résolue. Voir: « Intertextualidad y paralelismo entre el Popol Vuh y La Biblia », *Especulo - Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/popolbi.html> (consulté le 07.06.07).

² *Idem* : « Les rapprochements les plus évidents, dont l'origine continue à faire l'objet de nombreuses spéculations, concernent la première partie du Popol Vuh et la Genèse, probablement car c'est dans ces sections qu'il y a le plus d'espace pour les mythes universels sur la création de l'univers et de l'homme qui l'habite. »

³ Cela ne se fait d'ailleurs pas sans peine, en témoigne le mouvement créationniste en vogue dans certaines parties des Etats-Unis et ailleurs.

y fue así como la vida aprendió a soñar¹

La création que présente ce poème pose le rêve comme élément primordial dont est issue la vie – « En el principio / era el sueño ». L'utilisation du verbe « ser » – et non « estar », comme on pourrait s'y attendre – indique la permanence du rêve, sa présence intemporelle. Cette approche onirique se base sur le principe du voyage shamanique, cher à Amanda Castro.² C'est d'ailleurs à cette expérience que le recueil doit le néologisme de son titre – « Onironautas », voyageurs du rêve. Comme la transe ou l'extase, le rêve présente un état de conscience modifiée qui joue un rôle fondamental dans le shamanisme maya ou nahua.³ Dans ce contexte, l'ivresse provoquée par « la chicha » et la fumée du « tabac » qui s'élève vers le ciel jouent un rôle rituel.⁴ Ici, le rêve primordial est celui des « esprits » – « y con sus sueños / los espíritus / tejieron las canciones » –, qui peuvent rappeler Tepeu et Gucumatz, « los progenitores » du *Popol Vuh*. En effet, les premiers mots du *Popol Vuh* décrivent « cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio ».⁵ Seuls existaient le ciel, les « géniteurs » ainsi que « Corazón del Cielo, qui est le nom de Dieu ». Puis la parole vint à Tepeu et Gucumatz, qui décidèrent de créer l'homme.⁶

¹ CASTRO, Amanda, « La Creación », *Onironautas*, *op. cit.*, p. 11 : « Au début / était le rêve / et avec leurs rêves / les esprits tissèrent les chansons // Les esprits créateurs découvrirent les pouvoirs / de la chicha et du tabac / et c'est ainsi que la vie apprit à rêver. »

² Entretien avec Amanda Castro, annexe n° 2 : « Hay una cosa que me interesa mucho del shamanismo, que es la práctica del viaje chamánico. [...] El lector, la lectora, no tiene que saber cuál fue la experiencia que nutrió tu poema. Pero llega a tener el contacto y la esencia del poema. Y si el poema le toca, la persona va a tener una transformación cuando se encuentre con este texto, y es lo mismo que sucede con el shamanismo. Porque el shamanismo funciona con símbolos, con metáforas, entonces vas por el mundo y vivís tu mundo, leyéndolo, dándole sentido. » (« Il y a une chose qui m'intéresse beaucoup dans le shamanisme, c'est la pratique du voyage shamanique. [...] Le lecteur, la lectrice, n'a pas à savoir quelle a été l'expérience qui a nourri ton poème. Mais il parvient à entrer en contact avec l'essence du poème. Et si le poème la touche, la personne va vivre une transformation quand elle rencontrera ce texte, et il se passe la même chose avec le shamanisme. [...] Car le shamanisme fonctionne avec des symboles, avec des métaphores, alors tu vas de par le monde et tu vis ton monde, en le lisant, en lui donnant un sens. »

³ DE LA GARZA, Mercedes, *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 291 p., p. 221 : « Para los mayas y los nahuas, como para muchos otros pueblos, solo en éxtasis, con el espíritu externado, un hombre se hace realmente chamán y puede ejercer las funciones de adivino y curandero, de consejero y guía de la comunidad. » (« Pour les mayas et les nahuas, comme pour beaucoup d'autres peuples, c'est seulement en extase, l'esprit hors du corps, qu'un homme devient réellement shaman et peut exercer les fonctions de devin et de guérisseur, de conseiller et de guide de la communauté. »)

⁴ *Idem*, p. 72.

⁵ RECINOS, Adrián, *Popol Vuh*, *op. cit.*, p. 23 : « Tout était comme en suspension, tout était calme, dans le silence. »

⁶ *Idem*.

Dans la version d'Amanda Castro, le rêve est antérieur à la parole, qui joue cependant un rôle essentiel, puisque c'est à partir des « chansons » que la vie se matérialise. En effet, le tissage des chants sacrés requiert l'existence de la parole, qui est donc donnée d'emblée. Ainsi, la vie serait née d'une expérience onirique mais également du chant, du pouvoir performatif de la parole lyrique.¹ On observe en cela le rôle fondateur du mot et de la poésie. Zoe Samaras souligne d'ailleurs le rapport entre le rêve et le mythe, qu'elle distingue toutefois en ce que « Le mythe a une origine collective et sacrée, la rêverie une origine personnelle et profane ».² Dans le poème d'Amanda Castro, le rêve intègre le mythe et en devient la source : il n'est plus ni personnel ni profane, mais au contraire collectif et sacré. De fait, la Création n'apparaît pas ici comme l'œuvre d'un dieu unique – contrairement aux versions monothéistes, dont la Genèse – mais comme celle de divers esprits anonymes et de « la vie ». Comme nous l'avons vu dans le sous-chapitre 1.2.2, la poétesse s'est inspirée dans ce poème d'un mythe d'Amazonie vénézuélienne, celui d'Odosha, dont elle s'écarte toutefois largement : elle ne conserve que le mythème du placenta enterré et pourri, d'où surgit le mal. Le poème présente ensuite une vision matriarcale de l'origine :

Primero
soñó el fuego
que existía en el vientre de la mujer

Con el fuego vino la luz
y la tiniebla
El fuego estalló en mil planetas
el sol y la luna³

C'est du ventre de la femme que naissent la lumière, les ténèbres et tout le cosmos. La vie humaine se matérialise donc tout d'abord à travers la femme – « Primero / soñó el fuego / que existía en el vientre de la mujer. » Dans la Bible tout comme dans le *Popol Vuh*, l'homme est d'abord créé, puis la femme est conçue à son tour pour lui servir de compagne. La voix lyrique détourne donc ces deux versions de la Création, en inversant l'ordre établi. L'élément « feu » est le premier à être insufflé par la vie, puis viendront l'air, l'eau et la terre. Or, le feu – qui est ici lié à la femme – symbolise la chaleur, l'amour, la passion, le désir, l'érotisme.

¹ Quant au pouvoir performatif de la parole lyrique, voir le sous-chapitre 2.3.2.

² SAMARAS, Zoe, « Rêverie et mythe », *Dictionnaire de Mythocritique*, op. cit., p. 295.

³ CASTRO, Amanda, « La Creación », op. cit., « Tout d'abord / elle rêva le feu / qui existait dans le ventre de la femme // Avec le feu vinrent la lumière / et les ténèbres / Le feu éclata en mille planètes / le Soleil et la Lune ».

Enfin, cette réécriture mythique fait intervenir « la vie », qui est l'esprit dont le rêve crée le monde :

Después
los espíritus creadores hablaron con la vida
 dándole un libro muy viejo
 lleno de datos y figuras
diciendo:
 Este es el Libro de los Libros
 en él encontrarás
 la forma de soñar nuestra existencia
 cuando terminés de leerlo
 habrás soñado nuestros cuerpos
 – *Esta es la historia del pueblo K'iché* –¹

Ce poème évoque doublement le rêve de la vie : d'une part car « la vie » est personnifiée – « los espíritus creadores hablaron con la vida / dándole un libro muy viejo » – mais aussi à travers le fait de rêver l'existence. L'intervention au style direct de la voix des esprits créateurs se détache dans l'espace du poème, par la typographie italique et le décrochage vis-à-vis de la marge. Cela met en relief la parole sacrée et le don du « Libro de los Libros ». Dans la tradition occidentale, l'expression « livre des livres » se réfère généralement à la Bible. Cependant, la publication du *Chilam Balam de Chumayel* par la maison d'édition mexicaine Fondo de Cultura Económica s'intitule également *El libro de los libros del Chilam Balam*, et ce car il réunit plusieurs livres.² Par ailleurs, le *Popol Vuh* est souvent appelé « la bible des mayas », livre des livres à son tour. Or, le vers indiquant « – *Ésta es la historia del pueblo K'iché* – » se réfère vraisemblablement au *Popol Vuh*, dont le préambule indique qu'il narre l'histoire de tout ce qu'on réalisé « les tribus de la nation quiché ».³ Ce poème offre donc une mise en abyme de la Création : si la vie rêve le *Popol Vuh* et que ce poème en est une réécriture, la voix lyrique traduit donc le rêve de la vie. En conséquent, le « moi » lyrique crée la vie en même temps qu'il en écrit le rêve, et le lecteur rêve la vie en même temps qu'il parcourt le poème. Les mots « *cuando terminés de leerlo* /

¹ CASTRO, Amanda, *Onironautas*, op. cit., p. 12 : « Après / les esprits créateurs parlèrent avec la vie / en lui donnant un très vieux livre / plein de données et de figures / en disant : / Voici le Livre des Livres / tu trouveras en lui / la manière de rêver notre existence / quand tu auras fini de lire / tu auras rêvé nos corps / – Voici l'histoire du peuple K'iché ».

² BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo, RENDÓN, Silvia, *El libro de los libros del Chilam Balam*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, 291 p.

³ RECINOS, Adrián, *Popol Vuh*, op. cit., p. 21 : « Éste es el principio de las antiguas historias de este lugar llamado Quiché. Aquí escribiremos y comenzaremos las antiguas historias, el principio y origen de todo lo que se hizo en la ciudad de Quiché, por las tribus de la nación quiché. » (« Voici le début des anciennes histoires de ce lieu appelé Quiché. Ici nous écrivons et nous commencerons les anciennes histoires, le début et l'origine de tout ce qui s'est fait dans la ville du Quiché, par les tribus de la nation quiché. »)

habrás soñado nuestros cuerpos » semblent s'adresser aussi bien à la vie qu'au lecteur, que la voix lyrique propose d'emmener dans un voyage shamanique rituel de retour aux origines de la vie. Depuis ce poème de création jusqu'aux prophéties de la fin du recueil, *Onironautas* assemble des fragments de mémoire antique et plus récente, composant en mosaïque la naissance de l'humanité et l'Histoire de l'Amérique centrale. Amanda Castro embrasse ainsi l'ensemble de l'Isthme, sans pour autant perdre de vue sa terre natale :

Me acuerdo una vez que estábamos presentando *Onironautas* en Paradiso, y una persona me dijo: « la próxima vez que Usted haga un libro, debería de hacer uno dedicado a Honduras, en vez de escribirle a Guatemala ». ¹ Le dije « Es que este libro lo escribí en Copán. » Y se le cambió la cara porque era como: « la que se olvida de su pasado no soy yo, es Usted ». Y me miró con tanta rabia. Porque allá, en Guatemala, todavía están vivos los Indios, entonces estaba hablando de ellos y no podía estar hablando de nosotros... ¿Y los Lencas? ¿Y los Tahuacas? ¿Y los Misquitos? ¿Y los Garífunas? Si es que vamos a hablar de personas nativas... ²

Métisse, Amanda Castro puise dans un passé mythique amérindien dont elle se sent dépositaire. Pourtant, le fait d'incarner des voix indigènes lui a tout d'abord posé des problèmes de conscience, que le poète Humberto Ak'abal l'a aidée à résoudre. ³ Forte de son soutien, la poétesse a laissé revivre en elle et dans ses poèmes un passé historique et mythique parfois enseveli dans l'oubli ou la méconnaissance. Elle a ainsi pu réinventer l'origine de l'homme et de la femme à travers une cosmogonie d'inspiration personnelle et syncrétique. La Création selon Amanda Castro n'a pas grand-chose en commun avec la vision qu'en donne Luz Méndez de la Vega, si ce n'est, peut-être, dans le pessimisme qui teint leur vision des

¹ Paradiso est un café librairie situé au centre de Tegucigalpa, où sont organisées des soirées consacrées à la poésie.

² Entretien avec Amanda Castro, annexe n° 2: « Je me souviens d'une fois où nous étions en train de présenter *Onironautas* à Paradiso, et une personne m'a dit : « la prochaine fois que vous écrirez un livre, vous devriez le consacrer au Honduras, plutôt que d'écrire sur le Guatemala ». Je lui ai dit « C'est que ce livre je l'ai écrit à Copán ». Et son visage s'est décomposé car ça voulait dire : « celle qui oublie son passé ce n'est pas moi, c'est vous. » Et elle m'a regardée avec tant de rage. Car là-bas, au Guatemala, les Indiens sont encore vivants, alors je devais parler d'eux et je ne pouvais pas parler de nous... Et les Lencas ? Et les Tahuacas ? Et les Misquitos ? Et les Garífunas ? Pour ne parler que des natifs... »

³ *Idem*: « [...] fue un espaldarazo muy fuerte tener su apoyo. Mi pregunta era « ¿Cómo me atrevo yo? Siento que no tengo derecho a escribir esto porque no soy india, y no me crié de esta manera. » Me dijo: « Yo he conocido muchos blancos que son más indios que muchos Indios, y muchos Indios que son más blancos que muchos blancos. » Era como una autorización, una legitimación de mi trabajo. Para él tenía mucho sentido lo que yo estaba escribiendo, tenía mucho valor. » (« [...] ce fut un soutien très fort que d'avoir son appui. Ma question c'était « Comment est-ce que je peux oser ? Je sens que je n'ai pas le droit d'écrire cela car je ne suis pas indienne, et que je n'ai pas été élevée de cette façon-là. Il m'a dit : « J'ai connu beaucoup de blancs qui sont plus indiens que beaucoup d'Indiens, et beaucoup d'Indiens qui sont plus blancs que beaucoup de blancs. » C'était comme une autorisation, une légitimation de mon travail. Pour lui ce que j'étais en train d'écrire avait beaucoup de sens, ça avait une grande valeur. »)

origines. En effet, dans *Eva sin Dios*, Luz Méndez de la Vega réécrit l'épisode biblique de la Genèse sur un mode parodique qui hésite entre l'humour et le désespoir :

Al principio de todo,
Él dijo:
"Aquí queda este aviso:
SUFRE." y
"Aquí queda este otro:
ESTÁ PROHIBIDO EL GRITO,
y éste más:
ESTÁ PROHIBIDA LA BLASFEMIA"
y el último de todos
igual que el primero:
"SUFRE".
Y el Padre Eterno se fue
sonriendo
por los siglos y los siglos
y dejó al hombre solo
con su amenaza de castigo¹

Comme dans la Genèse, la voix lyrique indique qu'elle se réfère aux temps des origines – « al principio de todo » – puis elle donne la parole au créateur – « Él dijo ». Cependant, le premier verset de l'Ancien Testament narre que « Dieu créa, au commencement, les cieux et la terre ». De fait, le terme de « genèse » – du latin *genesis*, naissance – implique un processus de création. Or, le « Père Eternel » de ce poème n'est pas présenté dans son rôle biblique, il n'est pas celui qui crée la terre, le ciel et la vie. Adam et Eve n'apparaissent pas dans le tableau : la voix lyrique utilise le terme générique d'« homme ». De plus, l'accent est mis sur l'abandon de l'être humain et non sur sa naissance mythique – « dejó al hombre solo ». Le dieu de ce poème est réduit à un rôle de donneur d'ordres absurdes – « SUFRE », « ESTÁ PROHIBIDO EL GRITO », « ESTÁ PROHIBIDA LA BLASFEMIA ». L'énonciation de ces règles de conduite pourrait rappeler les dix commandements des tables de la Loi, qui exposent également des interdits, mais leur logique n'est pas la même. Tandis que les dix commandements recherchent, en quelque sorte, à parvenir au bien commun, les avertissements du poème sont à la fois cruels et gratuits. De plus, la calligraphie en lettres capitales leur donne un caractère imposant, ajoutant à l'autorité de la voix qu'elles expriment. Dieu n'est donc pas présenté sous le visage bienveillant que lui attribue la Bible, mais comme un censeur despotique. Qui plus est, le Père Eternel semble

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Genesis y redención », *Eva sin Dios*, *op. cit.*, pp. 54-55: « Au commencement de tout / Il a dit : / « Voici cet avertissement : / SOUFFRE. » et / « En voici un autre : / LE CRI EST INTERDIT, / et encore un autre : / LE BLASPHEME EST INTERDIT » / et le dernier de tous / le même que le premier : / « SOUFFRE ». Et le Père Eternel s'en fut / en souriant / pour des siècles et des siècles / et il laissa l'homme seul / avec sa menace de châtement. »

s'amuser du malheur de l'homme – « Y el Padre Eterno se fue / sonriendo » – ce qui contraste avec la magnanimité dont le dieu des juifs et des chrétiens est sensé faire preuve. En effet, dans la Genèse, Dieu observe chacune de ses créations et s'assure qu'elles soient bonnes, aussi l'expression « Et Dieu vit que cela était bon » revient-elle à chaque étape.¹ Au contraire, la voix lyrique semble indiquer dans ce poème de Luz Méndez de la Vega que la genèse de l'homme n'est qu'une mauvaise blague. Gioconda Belli développe un point de vue semblable à travers ses « Reclamos al creador » :

Cuánto tiempo
después de la luz?
¿Cuánto tiempo después del cielo y la tierra?
Cuánto tiempo después de todo cuánto pudo existir
existió la conciencia?
Te la sacaste de la manga
como asombroso prestidigitador?
Miraste cuánto habías creado
y en la ronda errante tus ojos se posaron sobre nosotros
y decidiste experimentar?²

Le thème des origines apporte avec lui une série de questions : toute la première strophe du poème se construit sur le mode interrogatif. Les doutes du « moi » lyrique concernent l'origine de la vie et plus précisément la conscience, le fait de se savoir exister, de se savoir être « soi » – la voix lyrique retrace ensuite comment elle a découvert, enfant, qu'elle était « un individu particulier », dont l'identité n'était pas échangeable. En posant à trois reprises la question « cuánto tiempo », la voix lyrique tente de situer le point d'origine, qu'elle recherche dans un cadre à la fois religieux, magique et mythique. L'allusion à la lumière originelle, à la création du ciel et de la terre, peuvent aussi bien évoquer le *Popol Vuh* que l'Ancien Testament. Cependant, le titre de « réclamations envers le créateur » indique que la voix lyrique s'adresse à un unique démiurge, ce que vient confirmer le tutoiement dans le corps du poème. Par ailleurs, l'irrévérence de cette voix lyrique – « te la sacaste de la manga / como asombroso prestidigitador » – correspond à celle que l'on observe souvent lorsque les poétesses se confrontent au dogme chrétien ; par contre, on ne retrouve pas la même posture concernant les mythes précolombiens. Il semble donc que le « moi » lyrique s'adresse au même « Père Eternel » que celui du poème de Luz Méndez de la Vega. Toutefois, si dieu

¹ *La sainte Bible*, version d'Ostervald, *op. cit.*

² BELLI, Gioconda, « Reclamos al creador », *Apogeo*, *op. cit.*, pp. 56–58: « Combien de temps / après la lumière ? / Combien de temps après le ciel et la terre ? / Combien de temps après tout ce qui a pu exister / exista la conscience ? / Tu l'as sortie de ta manche / comme un incroyable prestidigitateur ? / Tu as regardé tout ce que tu avais créé / puis errant à la ronde tes yeux se sont posés sur nous / et tu as décidé de tenter une expérience ? »

apparaît comme un despote cynique dans le poème de Luz Méndez de la Vega, il a ici les traits d'un être indifférent – « en la ronda errante tus ojos se posaron sobre nosotros » – faisant les choses au hasard ou pour se distraire – « y decidiste experimentar? ». Dans les deux poèmes, le créateur apparaît comme détaché de son « œuvre », tel un père démissionnaire. En effet, Gioconda Belli poursuit le poème en évoquant l'abandon dont l'être humain a fait l'objet :

Fue como si en un viaje
nos abandonarás en un asteroide azul
y te olvidarás de dejarnos la bitácora
las cartas de navegación
el nombre del lugar de destino.
[...]
Y todavía nos atrevemos a creernos
hechos a tu imagen y semejanza.
Los hijos ignorantes, ciegos, del Omnisciente.¹

Cette fois, la voix lyrique mêle résurgences génésiques – « hechos a tu imagen y semejanza » – et considérations astronomiques – « asteroide », « bitácora », « cartas de navegación ». Si l'« astéroïde azul » rappelle le surnom de la « planète bleue », il évoque également l'astéroïde B 612 du Petit Prince, et avec lui ses questions et ses doutes existentiels.² Les hommes apparaissent non seulement comme perdus, abandonnés – « nos abandonarás » – mais également « ignorants » et « aveugles ». C'est donc une humanité désemparée que peint Gioconda Belli, bien que l'humour domine dans cette parabole tenant du récit de science-fiction. Ce n'est pas la souffrance qui prévaut ici, comme dans la réécriture de la Genèse par Luz Méndez, mais le doute. Toutes deux font preuve d'irrévérence envers les dogmes judéo-chrétiens et proposent des approches iconoclastes de la figure du créateur. C'est néanmoins par l'intertextualité avec la Bible qu'elles abordent le thème de l'origine. Par contre, lorsqu'elle explore le motif mythique de l'origine, Luz Lescure s'affranchit de l'influence de la Genèse et propose un recueil cosmogonique lumineux, où la destinée humaine tend vers un retour aux temps primordiaux de l'union et de l'innocence. *El árbol de las mil raíces* chante un mythe de création personnel, inspiré de mythologies ancestrales amérindiennes. Or, le motif de l'arbre est fondateur chez les Maya, qui se représentent l'arbre de la vie comme l'axe qui plonge ses racines au centre de la terre et monte jusqu'au ciel,

¹ BELLI, Gioconda, « Reclamos al creador », *Apogeo, op. cit.*, pp. 56–58: « Où es-tu? Où es-tu toi, l'Origine? / [...] / C'est comme si dans un voyage / tu nous avais abandonnés sur un astéroïde bleu / et que tu avais oublié de nous laisser l'habitacle / les cartes de navigation / le nom du lieu d'arrivée. / [...] / Et nous continuons à oser nous croire / créés à ton image. Les fils ignorants, aveugles, de l'Omniscient. »

² SAINT EXUPERY, Antoine de, *Le petit prince*, Paris, Éditions Estienne, 1948, 91 p.

connectant ainsi le monde d'en bas avec celui d'en haut.¹ De fait, ce motif mythique est un archétype, il possède une portée universelle que Mircea Eliade analyse en ces termes :

De même, on pourrait montrer que l'image mythique d'un *axis mundi* – montagne, arbre, liane – se trouvant au centre du monde et reliant la Terre au Ciel, image attestée déjà parmi les tribus les plus primitives (Australie, Pygmées, régions arctiques, etc.) a été surtout élaborée par les cultures pastorales et sédentaires, et s'est transmise jusqu'aux grandes cultures urbaines de l'Antiquité orientale.²

L'« arbre aux mille racines » de Luz Lescure témoigne ainsi de mille influences ; palimpseste lyrique et végétal, il réécrit la création du monde à travers le regard d'un arbre millénaire. Cet arbre peut évoquer l'un des arbres du jardin d'Eden, l'arbre du bien et du mal, dont Eve et Adam mangent le fruit défendu, ou l'arbre de la vie, qui rend immortel. Par ailleurs, le motif mythique de l'arbre de la vie est fondamental dans la Cabale, que Luz Lescure relit inlassablement.³ Chez les Mayas, ce motif est symbolisé par la croix maya, qui symbolise l'arbre du monde, l'*eje mundi* ou l'arbre de la vie, et que l'on trouve parfois représenté comme une plante de maïs anthropomorphe. Etant donné que le vocable « che' » signifie à la fois arbre et bois en langue maya, une croix de bois peut représenter un arbre pour les différentes ethnies mayas.⁴ C'est pourquoi le symbole de la croix chrétienne a été reçu et adopté par les Mayas comme une représentation de l'arbre de la vie, qui occupe pour eux « le centre du monde, délimite l'espace, unit le ciel et la terre et exprime la façon dont l'existence s'écoule. [...] L'arbre est l'axe du cosmos, le symbole de l'unité essentielle de

¹ ASTOR AGUILERA, Miguel, « Estudio de Santuarios de Cruz Parlante en Yucatán y Quintana Roo – La Cruz Maya como el Eje Mundi », FAMSI, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies Inc., 2004, URL: <http://www.famsi.org/reports/99034es/section05.htm>, (consulté le 18.07.09) : « Según Holland (1964:14), el maya Tzotzil todavía venera el árbol del mundo *eje mundi* sagrado antiguo maya que asciende del centro de la tierra y conecta el mundo de arriba a la tierra y el mundo del hampa. » (« Selon Holland (1964: 14), le maya Tzotzil vénère encore l'arbre du monde, *eje mundi* sacré des anciens mayas, qui monte du centre de la terre et connecte le monde d'en haut à la terre et au monde des enfers. ») Voir HOLLAND, William, « Contemporary Tzotzil Cosmological Concepts as a Basis for Interpreting Prehistoric Maya Civilization », *American Antiquity*, Janvier 1964, vol. 29, n° 3, pp. 301-306.

² ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 80.

³ Entretien avec Luz Lescure, annexe n° 5 : « De momento estoy estudiando mucho la Kabbalah y el Sohar. Me gusta leer, además de literatura, sobre materias esotéricas y sobre historia de las religiones. Casi me obsesiona todo eso. He estudiado budismo, taoísmo, cristianismo, judaísmo y muchas otras formas religiosas interesantes y durante muchos años de mi vida fui atea. [...] Dentro de estas lecturas o estudios, como se le quiera llamar, la Kabbalah me parece fascinante. » (« En ce moment j'étudie beaucoup la Cabale et le Zohar. J'aime lire, en plus de la littérature, à propos de matières ésotériques et de l'Histoire des religions. Je suis presque obnubilée par tout cela. J'ai étudié le bouddhisme, le taoïsme, le christianisme, le judaïsme et bien d'autres formes religieuses intéressantes et pendant de longues années de ma vie j'ai été athée. [...] Parmi ces lectures ou ces études, selon le nom qu'on souhaitera leur donner, la Cabale me paraît fascinante. »)

⁴ ASTOR AGUILERA, Miguel, « Estudio de Santuarios de Cruz Parlante en Yucatán y Quintana Roo – La Cruz Maya como el Eje Mundi », op. cit.

l'univers. »¹ Par ailleurs, la mythologie kuna développe également le motif de l'arbre de la vie, qui donne naissance à la mer, fondamentale dans leur culture.² Ce sont les fils de toutes ces représentations que Luz Lescure tisse sur la trame de son imaginaire :

Nací hace miles de años
 junto a pinos silvestres
 en la isla
 donde se forma el viento
 mi cumpleaños es
 cuando llueve³

Si cette version de la création reprend un motif mythique archétypal, elle est considérablement éloignée de celle de la Genèse ou du *Popol Vuh*. La voix lyrique est celle de l'arbre aux mille racines, qui conte son histoire et celle du monde à travers lui. Le ton du poème, contrairement à celui qu'adoptent souvent les récits sacrés ancestraux, n'est pas déclamatoire. La notion d'« anniversaire » surprend dans ce contexte mythique, mais elle marque le passage du temps et sa célébration rituelle. Cette célébration ne correspond pas ici au sens étymologique du mot, qui implique un rite annuel, mais elle se fait en accord avec un rythme naturel, celui de la pluie. Les éléments habitent la strophe, que le souffle du vent parcourt à travers l'allitération du son [s]. La pluie comme le vent sont des divinités pour les Mayas – Chac et Kukulcán – ainsi que chez les Aztèques – Tlaloc et Ehecatl ou Quetzalcoatl – et les forces naturelles ont des représentations mythiques dans la plupart des mythologies amérindiennes, dont celles des ethnies kunas ou ngobé-boglés.⁴ D'autre part, le motif de « l'île / où se forme le vent » peut rappeler un poème de Ricardo Bermúdez (1914-2000) – « Cuando la isla era doncella » – dans lequel la mer s'adresse à une île et convoque les motifs de la pluie et du vent.⁵ Si Luz Lescure choisit le vers libre et un langage plus quotidien que ne

¹ MORALES DAMIÁN, Manuel Alberto, *El árbol sagrado : origen y estructura del universo en el pensamiento maya*, op. cit., pp. 113-116: « [El árbol sagrado] ocupa el centro del mundo, delimita el espacio, une el cielo y la tierra y expresa el fluir de la existencia. El árbol es el eje del cosmos, el símbolo de la unidad esencial del universo. » Le chercheur ajoute que « la representación estilizada de los árboles cósmicos fueron las esculturas que los españoles reconocieron como cruces de piedra en lugares como Copán o Cozumel ». (« Ce sont les sculptures constituant des représentations stylisées des arbres cosmiques que les Espagnols ont reconnues comme des croix de pierre en des lieux comme Copán ou Cozumel. »)

² TORRES DE ARAÚZ, Reina, *Panamá indígena*, Panamá, Instituto Nacional de Cultura, 1980, 383 p., p. 145.

³ LESCURE, Luz, *El árbol de las mil raíces*, op. cit., p. 11: « Je suis né il y a des milliers d'années / auprès de pins sylvestres / dans l'île / où se forme le vent / mon anniversaire c'est / quand il pleut ».

⁴ KRICKEBERG, Walter, *Mitos y leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 267 p.; TORRES DE ARAÚZ, Reina, *Panamá indígena*, op. cit.

⁵ BERMÚDEZ, Ricardo, « Cuando la isla era doncella » in MIRÓ, Rodrigo, *Itinerario de la poesía en Panamá*, Tome II, « Antes de que el aire fuera marinero /entre la sangre de mis siete mares, / y la luz limonar de mis dos ojos / tus barrocas colinas despeñara / [...] / estabas junto a mí, ayer y ahora. » (« Avant que l'air ne devienne

l'est celui de l'île dans le poème de Bermúdez, tous deux donnent la parole à un élément naturel et peignent une nature où l'humain a sa place. La présence de l'homme et de la femme est discrète dans *El árbol de las mil raíces*. Elle s'intègre dans les plis et replis de l'écorce de l'arbre, comme le suggèrent les dessins qui entourent les poèmes. D'ailleurs, ces dessins à la plume réalisés par le peintre cubain Luis Felipe Oviedo (1949) ont en partie inspiré la poétesse :

El « árbol de las mil raíces » es un árbol inmenso, con el tronco entreverado de lianas, que está en un parque en el centro de La Havana. Yo pasaba frente a este árbol cuando iba a trabajar a la embajada. Y cada vez que pasaba veía en él figuras de personajes, de animales y demás. Un día, el dibujante Luis Felipe vino a visitarme a mi oficina, y le hablé del árbol y de los poemas que me inspiraba. Entonces fue a verlo diciéndome: « vuelvo enseguida ». Pero volvió como horas más tarde, con varios dibujos a plumilla que me encantaron. Después fue como un juego de inspiración mutua: sus dibujos me inspiraban a mí y él imaginaba más cosas al leerme.¹

Le motif de l'arbre est donc né d'une expérience partagée, de la fusion entre des images réelles, picturales et poétiques. En outre, l'imaginaire de la poétesse et celui du peintre sont tous deux traversés par un imaginaire onirique ou mythique collectif. Ainsi, le recueil se clôt par une prophétie hopi que Luz Lescure et Luis Felipe ont découverte pendant la composition du recueil et qu'ils ont choisi de joindre à celui-ci.² Cela manifeste la vocation universelle du recueil, où se rejoignent d'autres éléments provenant de cosmogonies amérindiennes :

La caverna sin fin de mis raíces
acoge el barro de la ofrenda
– la ingenua fe del cántaro
en los pliegues del árbol –
Alimento primigenio
sangre cálida
de ave recién nacida

matelot / parmi le sang des mes sept mers, / et que la lumière de plantation de citronniers de mes yeux / ne décoiffe tes collines baroques / [...] / tu étais auprès de moi, hier et aujourd'hui. »)

¹ Entretien avec Luz Lescure, annexe n° 5 : « L'« arbre aux mille racines » est un arbre immense, au tronc enchevêtré de lianes, qui se trouve dans un parc du centre de La Havane. Je passais devant cet arbre quand j'allais travailler à l'ambassade. Et chaque fois que je passais, j'y voyais des formes de personnages, d'animaux, etc. Un jour, le dessinateur Luis Felipe est venu me voir à mon bureau, et je lui ai parlé de l'arbre et des poèmes qu'il m'inspirait. Alors, il est parti le voir en me disant : « je reviens tout de suite ». Mais il est revenu des heures plus tard, avec plusieurs dessins à la plume qui m'ont énormément plu. Après, ce fut comme un jeu d'inspiration mutuelle : ses dessins m'inspiraient et il imaginait d'autres choses en me lisant. »

² Nous reviendrons sur cette prophétie dans le sous-chapitre 2.3.3.

Árbol sagrado
Jagüey hembra
Jagüey¹

Ces vers développent une isotopie du rite rappelant les civilisations précolombiennes – « ofrenda », « cántaro », « alimento primigenio / sangre cálida ». En outre, la mention du « l'argile » emmène le lecteur vers la matière dont est formé le premier homme, dans la Genèse comme dans le *Popol Vuh*.² Cela évoque les origines, tout comme la « caverne » – image évocatrice de grottes préhistoriques – ou les termes « primigenio » et « recién nacida ». Par ailleurs, si le « jagüey » est un arbre commun à Cuba – ou plus précisément une sorte de liane envahissante, entourant l'arbre qui l'héberge jusqu'à former un entrelacs fourni tout autour de son hôte –, la sonorité du mot est très proche du terme « jaguar ». De plus, étant donné que le terme « hembra » s'applique généralement à un animal plus qu'à un arbre, il contribue à convoquer la représentation d'une femelle jaguar. Or, le jaguar est un animal sacré pour les anciens mayas : « *Balam*, dans toutes les langues de la famille maya, désigne à la fois le jaguar et le mage, sorcier, car on attribue à celui-ci le pouvoir de se transformer en jaguar ». ³ Cette analogie vient donc renforcer le caractère sacré de l'arbre, sa nature mythico-magique, qui se décline sous des modes différents tout au long du recueil :

todo acontece en mí
cantos de lluvia
desconocidos
colores imperceptibles de la brisa
la simple complejidad del universo
hombre, mujer
cientos de orgasmos
en un solo instante⁴

¹ LESCURE, Luz, *El árbol de las mil raíces*, op. cit., p. 26 : « La caverne sans fin de mes racines / accueille l'argile de l'offrande / la foi naïve du broc – / dans les plis de l'arbre – / aliment primordial / sang chaud / d'oiseau nouveau-né // Arbre sacré / Jagüey femelle / Jagüey ».

² *La sainte Bible*, Version d'Ostervald, op. cit., Genèse, (2 : 7) : « L'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant. » Dans le *Popol Vuh*, les « Progenitores » essayent tout d'abord de modeler l'homme à base d'argile, mais ce premier essai est infructueux : « De tierra, de lodo hicieron la carne [del hombre]. Pero vieron que no estaba bien, porque se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento [...] » (« Avec de la terre, de la boue, il firent la chair [de l'homme]. Mais ils virent que ça n'était pas bien, car il se défaisait, il était mou, il ne pouvait pas bouger [...] »). RECINOS, Adrián, *Popol Vuh*, op. cit., p. 27.

³ DE LA GARZA, Mercedes, *Literatura maya*, op. cit., p. 301 : « Balam, en todas las lenguas de la familia maya, designa a la vez al jaguar y al mago, hechicero, ya que se atribuye a éste el poder de metamorfosearse en jaguar. »

⁴ LESCURE, Luz, *El árbol de las mil raíces*, op. cit., p. 20 : « Tout advient en moi / des chants de pluie / inconnus / les couleurs imperceptibles de la brise / la simple complexité de l'univers / homme, femme / des centaines d'orgasmes / en un seul instant ».

Comme dans la mythologie maya, l'arbre se situe au centre du monde, c'est en lui que « tout advient » – « todo acontece en mí ». La voix lyrique sollicite les sens du lecteur : l'ouïe par l'évocation des « chants de la pluie », la vue et le toucher par la synesthésie des « colores imperceptibles de la brisa ». Les éléments choisis – la « pluie », la « brise », des « couleurs imperceptibles » – donnent une sensation de transparence, de réfraction des couleurs, d'arc-en-ciel. A travers les branches de l'arbre tout semble simple, limpide, comme l'indique l'oxymore décrivant la « simple complexité de l'univers ». Ainsi, il n'y a pas d'insistance sur la façon dont l'homme et la femme sont créés, la création « advient », tout simplement. Elle est cependant associée à un plaisir immense – « cientos de orgasmos / en un solo instante ». Cela replace la création dans un contexte érotique où le plaisir entre en jeu, ce qui n'est pas le cas dans la Bible, ni dans le *Popol Vuh*. La voix lyrique fait ainsi de la création de l'homme et de la femme le fruit du plaisir ; elle donne au plaisir droit de cité dès les origines, balayant ainsi l'idée du « péché capital ». Gioconda Belli fait de même en revisitant le mythe des origines, mais cette fois sous sa forme scientifique, dans une « Nueva teoría sobre el Big Bang » :

El Big Bang fue el orgasmo primigenio:
orgasmo de los Dioses amándose en la nada.
Cada vez que te amo repito la génesis universal
protones y neutrones, neutrinos y fotones
saltan de mi encendidos a crear nuevos mundos¹

La poétesse précise au seuil du poème qu'il s'agit d'une « Une dérivation coquine du « Cántico Cósmico » d'Ernesto Cardenal ». ² En effet, Ernesto Cardenal réunit sous ce titre 43 « cantigas » où l'observation du cosmos l'entraîne à croiser des perspectives scientifiques, mythiques et religieuses. Raúl Lomelí synthétise en ces mots le mélange de sources dont s'inspire le poème :

Con una audacia inédita, Ernesto Cardenal mira el cosmos [...] explorando y uniendo lo que siempre pareció irreconciliable y contradictorio: la ciencia y el mito, el erotismo y el marxismo, el cinematógrafo y la fe, la utopía y el fracaso, la poesía y las matemáticas, Mao y Jesucristo, la muerte y la vida, la astrofísica y la libertad, la increen-

¹ BELLI, Gioconda, « Nueva teoría sobre el Big Bang », *Apogeo, op. cit.*, pp. 103-104: « Le Big Bang fut l'orgasme primordial: / orgasme des Dieux s'aimant dans le néant. / Chaque fois que je te fais l'amour je répète la genèse universelle / des protons et des neutrons, des neutrons et des photons / bondissent de moi en flammes pour créer de nouveaux mondes. »

² « Derivación traviesa del « Cántico Cósmico » de Ernesto Cardenal », (*Cántico Cósmico*, Managua, Nueva Nicaragua, 1989, 581 p.).

cia y la religión, el tiempo como espacio y el espacio como tiempo, la explosión y la concentración, la lucha de clases y el amor...¹

A la manière du prêtre poète, Gioconda Belli mêle différentes matières dans un poème « coquin » où l'érotisme se voit accorder une dimension supérieure à celle que lui octroie Ernesto Cardenal. Cela dit, tous deux partent d'observations scientifiques et placent la science aux côtés du mythe et de la religion. Si les Lumières ont souhaité l'avènement de la raison et de la science, Friedrich Nietzsche critiquait dès le XIX^e siècle les dérives d'une science devenue une « nouvelle religion ». ² En effet, l'ardeur des défenseurs du progrès scientifique aboutit parfois, paradoxalement, à une mythification de la science. S'interrogeant à son tour sur la question de l'origine de la vie et de l'univers, la science propose des versions de la création qui divergent des croyances mythiques et religieuses. Cela dit, pensée mythique, religieuse et scientifique peuvent cohabiter car leurs enseignements ne se situent pas sur un même plan. Lorsque tout cela se mélange, comme dans ce poème de Gioconda Belli, avec une dose de croyances personnelles, le résultat est assez cocasse. En effet, ces vers situent tout sur un même plan : le « Big Bang » et ses mouvements de particules diverses – « protones », « neutrones » « y fotonas » –, les amours des dieux et déesses – « orgasmo de los dioses » – et ceux du « moi » lyrique – « cada vez que te amo ». Ce mélange de temporalités et de cadres théoriques aboutit à des assertions parfaitement improbables, mais non moins convaincues : « El Big Bang fue el orgasmo primigenio ». Dans cette réécriture mythico-scientifique, le « moi » lyrique endosse rien moins que le rôle du démiurge – « Cada vez que te amo repito la génesis universal ». La description métaphorique de ses amours s'appuie à la fois sur des phénomènes scientifiques et sur diverses sources mythologiques :

Soy Gaia, soy todas las Diosas explotando.
Entre luz de centellas tu planeta de fuego
prende mis luces todas
brotan mundos cometas meteoros se hacen trizas
lluvias de estrellas danzan en el arco del éter
nace por fin la tierra sus edades de magma y cataclismos
[...]

¹ LOMELÍ, Raúl, « El canto cósmico de Ernesto Cardenal », *Revista Envío*, n° 125, Managua, Universidad Centroamericana (UCA), avril 1992, URL : <http://www.envio.org.ni/articulo/714>, (consulté le 31.08.10) : « Avec une audace inédite, Ernesto Cardenal regarde le cosmos [...] en explorant et en réunissant tout ce qui a toujours semblé irréconciliable et contradictoire : la science et le mythe, l'érotisme et le marxisme, le cinéma et la foi, l'utopie et l'échec, la poésie et les mathématiques, Mao et Jésus-Christ, la mort et la vie, l'astrophysique et la liberté, la non-croyance et la religion, le temps comme espace et l'espace comme temps, l'explosion et la concentration, la lutte des classes et l'amour... »

² Le philosophe compare la science à une « nouvelle religion » dans ses *Considérations inactuelles*, vol I, Paris, Mercure de France, 1922, 259 p.

el amor insondable tu amor tierno tus manos en mi frente
 las campanas a lo lejos bing bang bing bang bing bang
 bing bang
 Big Bang.¹

Dans la *Théogonie* d'Hésiode, Gaïa, la Terre Mère est le premier être à émerger du Chaos. Elle donne naissance à Ouranos, le ciel, et de leur union incestueuse naissent quantité d'enfants.² La voix lyrique reprend ici le mytheme de la fertilité de Gaïa. Néanmoins, l'explosion dont naît le cosmos correspond plutôt au mythe pélasgique de la création, que Robert Graves retrace ainsi : « Au commencement, Eurynomé, déesse de Toutes Choses, émergea nue du Chaos ». Ayant été fécondée par le Grand serpent Ophion, Eurynomé pond l'Œuf Universel, « Et de cet œuf sortirent ses enfants, c'est-à-dire tout ce qui existe : le soleil, la lune, les planètes, les étoiles, la terre avec ses montagnes, ses rivières, ses arbres, ses plantes et toutes les créatures vivantes. »³

La création qu'engendre la voix lyrique – « brotan mundos cometas meteoros [...] nace por fin la tierra » – a la même ampleur que celle provoquée par la « Déesse de Toutes Choses ». Or, Robert Graves explique que dans le système pélasgique, il n'y avait d'autres dieux ou prêtres qu'Eurynomé et ses prêtresses, et que la femme dominait l'homme.⁴ De fait, la version lyrique des origines selon Gioconda Belli donne à la femme le rôle de divinité universelle. Cette version matriarcale du mythe de la création s'oppose à celle de la Genèse, où le créateur est un esprit masculin, et du *Popol Vuh*, où la création est due à des couples unissant puissance masculine et féminine. Cependant, la femme n'apparaît pas ici dans un rôle de domination ; l'univers ne naît pas d'elle seule mais de ses amours avec son compagnon – « tu planeta de fuego / prenda mis luces todas ». L'ensemble du poème compose la métaphore filée d'ébats amoureux. L'amplitude cosmique des phénomènes évoqués traduit un total bouleversement des sens et l'émerveillement du « moi » lyrique transparaît dans le lyrisme de

¹ *Idem*, « Je suis Gaïa, je suis toutes les Déeses en train d'exploser. / Dans une lumière d'étincelles ta planète de feu / allume toutes mes lumières / des mondes des comètes des météores jaillissent s'atomisent / des pluies d'étoiles dansent dans l'arc de l'éther / naît enfin la Terre ses âges de magma et ses cataclysmes / [...] / l'amour insondable ton tendre amour tes mains sur mon front / les cloches au loin bing bang bing bang bing bang / bing bang / Big Bang. »

² HESIODE, BACKES, Jean-Louis [présentation, note, éd.], *Théogonie et autres poèmes*, op. cit., p. 41 (v. 133-137) : « Ensuite / couchant avec Ciel, elle enfanta / Océan Tourbillons-Immenses, / puis Kôios et Krios, / et Hypérion et Iapétos / Théïa et Rhéïa / et Thémis et Mnémosyne /et Phoïbé couronnée d'or et Thétys la désirable. / Le dernier de tous naquit / Kronos Pensées-Retorses ; c'était le plus terrible. Il détestait / la vigueur de son père. »

³ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, op. cit., tome I, p. 36.

⁴ *Idem*.

vers musicaux et lumineux – « lluvias de estrellas danzan en el arco del éter ». Le rythme des vers, d'une rapidité accentuée par l'absence de ponctuation et d'article – « brotan mundos cometas meteoros se hacen trizas » – rappelle celui de cœurs qui battent à une cadence accélérée. L'allitération en « m » renforce cet effet de régularité. Puis l'acte s'intensifie dans le son des « cloches » – « bing bang bing bang » – mouvement répétitif qui évoque également celui des corps et culmine dans un « Big Bang » métaphorique. La théorie initiale – « El Big Bang fue el orgasmo primigenio / [...] / Cada vez que te amo repito la génesis universal » – est démontrée avec humour par ce glissement lexical et thématique. L'acte amoureux apparaît alors comme un rite permettant de revivre les temps sacrés des commencements, dans un retour cosmique à l'origine du monde.

L'érotisme est bien présent dans les mythes d'origine que réinventent les six poétesses de cette étude – dans le feu sacré que les dieux d'*Onironautas* créent dans le ventre de la femme, dans la création de l'homme et de la femme par l'« arbre aux mille racines » ou dans la théorie sur le Big Bang de Gioconda Belli. Or, le plaisir sexuel n'est pas mentionné dans les mythes de création que proposent la Bible, le *Popol Vuh*, ni même Hésiode. A l'inverse, bien que le paradis soit un mytheme présent dans de nombreuses mythologies et un motif fondateur dans la Bible, le mythe du jardin d'Eden est évacué de ces versions lyriques de la Création. De fait, les poétesses observent les origines à la lumière de l'époque contemporaine et des malheurs de l'homme moderne. Aussi Amanda Castro interprète-t-elle la création à partir des horreurs du présent, et inversement. A ses yeux, le mal était présent depuis les origines et le rêve que fait « la vie » a empiré pour aboutir aux atrocités de guerres fratricides dans l'Isthme. De même, Luz Méndez dans sa réécriture de la Genèse ou Gioconda Belli dans ses « réclamations envers le créateur » partent du constat de la souffrance et de l'égarement des humains aujourd'hui. Cela les amène à remettre en question le récit de la Genèse et la vision judéo-chrétienne d'un créateur bienveillant. Le pessimisme du constat est néanmoins compensé par l'ironie ou l'humour que déploient les poétesses. D'ailleurs, l'optimisme domine dans la version de la création que propose Luz Lescure : sa peinture de l'arbre de la vie retrace un temps primordial idyllique vers lequel un retour serait possible. Enfin, on constate qu'Adam et Eve sont absents de ces différentes versions de la Création. Ce n'est pas que ces figures mythiques d'origine biblique soient absentes de notre corpus, loin s'en faut, mais qu'elles y sont bien souvent décontextualisées, comme nous allons l'observer, tout d'abord en ce qui concerne la figure d'Eve.

2.1.2 *Le mythe de la première femme : Eve, Lilith, Pandore et Ixquic réinventées*

Parmi les figures mythiques qu'incarnent les six voix lyriques de notre corpus, on constate une prédominance marquée des personnages féminins, tenant sans doute au phénomène d'identification mentionné par les poétesses.¹ Par ailleurs, parmi les figures féminines choisies, se détachent différentes lectures de l'archétype de la première femme – Eve tout d'abord, mais également Lilith, Pandore ou le personnage rappelant la figure d'Eve dans le *Popol Vuh* : Ixquic. Déjà, le nom de la première femme biblique « officielle » s'affiche dès les titres de deux recueils poétiques : *Eva sin Dios*, de Luz Méndez de la Vega et *De la costilla de Eva*, de Gioconda Belli.² De plus, sans toujours faire l'objet de réécritures, cette figure biblique affleure dans les poèmes comme autant de résurgences d'une source intarissable. Ainsi, le titre du recueil *De la costilla de Eva* renverse d'emblée le motif biblique de la côte d'Adam, insinuant que c'est l'homme qui a été tiré de la côte de la femme. Malgré ce détournement initial, aucun poème n'est vraiment consacré à la figure d'Eve dans le recueil, où les symboles de la Genèse sont affectés à l'écriture de la révolution nicaraguayenne. En effet, l'œuvre, d'inspiration révolutionnaire, est composée de trois parties dont les titres reprennent des motifs mythiques de la Genèse: « De la fuga » – la « fuite » constituant une chute volontaire – « Del renacer » – une « renaissance » qui évoque la vie après la chute, mais aussi la naissance de l'homme nouveau – et finalement « Espadas de fuego, sueños y manzanas » – allusions explicites à des symboles bibliques. C'est donc avant tout au niveau de la structure du recueil que se joue l'intertextualité avec la Genèse. Par contre, dans *Eva sin Dios*, la voix lyrique de Luz Méndez de la Vega incarne bel et bien la figure mythique d'Eve, qui donne son nom au poème suivant :

Eva

Porque mi carne tiene
afán de río
que corre hacia ti,
incansablemente,
sé
que salí
de tu costado.

¹ Voir sous-chapitre 1.2.1.

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Eva sin Dios*, op. cit., BELLI, Gioconda, *De la costilla de Eva*, op. cit.

[...]
 porque nada me importa
 infierno o cielo
 y, tú,
 vuelves paraíso
 cualquier sitio,
 sé
 que es mentira
 del Edén,
 un dios,
 nos haya expulsado.¹

L'Eve de ce poème s'adresse à un Adam qu'elle ne nomme pas et reprend divers motifs de la Genèse – « salí de tu costado », « paraíso », « del Edén », « dios / nos haya expulsado ». Conformément à ce qu'expose le récit originel, le « moi » lyrique chante sa dépendance envers l'être aimé. Toutefois, en ne parlant pas de la « côte » d'Adam, mais de son « côté » – « tu costado » – le « moi » poétique s'écarte de la lecture officielle de l'Ancien Testament. En effet, le terme latin *pleura* utilisé dans la Genèse peut signifier « côte » ou « côté ». Dans un article consacré à la représentation picturale de la création de la femme, Jérôme Baschet analyse comment les images jouent sur cette ambiguïté dès le XI^e siècle. Il explique que l'apparition d'une iconographie dans laquelle Eve sort du flanc d'Adam a souvent été considérée comme une trahison du texte biblique, car elle représente une véritable naissance.² Or, c'est cette version controversée que choisit Luz Méndez de la Vega. Par ailleurs, le « moi » lyrique n'hésite pas à faire sa propre exégèse de l'épisode biblique, tranchant sur la véracité de tel ou tel point du récit sacré – « sé / que salí / de tu costado », « sé / que es mentira ». Eve s'appuie pour ce faire sur son expérience personnelle, et non pas, comme le veut la tradition religieuse, sur d'autres textes œcuméniques. Le procédé est anathème et aboutit à une évocation irrévérencieuse de la figure divine : l'expression « un dios », avec article et sans majuscule, fait du Dieu unique des Juifs et des Chrétiens un simple dieu parmi les autres. De plus, ce n'est à Dieu mais à l'être aimé que le « moi » lyrique attribue des pouvoirs créateurs : « y, tú, / vuelves paraíso / cualquier sitio ». Bien que l'Eve de ce poème se conforme à l'archétype de la femme dépendante de l'homme, elle fait preuve d'irrévérence face à la tradition religieuse patriarcale en détournant la version officielle de la

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Eva », *Eva sin Dios*, pp. 18-19 : « Parce que ma chair a / le désir d'être un fleuve / courant vers toi, / infatigablement / je sais / que je suis sortie / de ton côté. [...] / parce que peu m'importe / l'enfer ou le ciel / et que, toi, / tu changes en paradis / n'importe quel lieu, / je sais / que c'est un mensonge / que de l'Eden / un dieu, / nous ait expulsé. »

² BASCHET, Jérôme, « Eve n'est jamais née », SCHMITT, Jean-Claude [Dir.], *Eve et Pandora. La création de la première femme*, Paris, Gallimard, 2001, 283 p., pp. 115-162.

Genèse. Par ailleurs, dans *Las voces silenciadas*, Luz Méndez de la Vega interprète à nouveau la figure biblique de la première femme, mais de façon plus métaphorique et sur le ton de l'humour :

Tú, impune Adán,
disfrutador del paraíso
de los postres,
vedado a las mujeres gordas
por las espadas expulsadoras
de las agujas de la balanza¹

Ce poème intitulé « Paraíso vedado » provient du recueil féministe *Las voces silenciadas*. Comme l'indique le titre de l'ouvrage, l'auteur y fait parler des voix d'ordinaire silencieuses, celles de femmes absorbées par des tâches ménagères dans lesquelles elles se sentent aliénées au service de leurs époux. Or, de nombreux titres de *Las voces silenciadas* sont inspirés de motifs bibliques : « Paraíso familiar », « Beatus Ille », « Opus coronatus », « El apóstol » ou « La mujer de Lot », par exemple.² Le poids de la charge dénonciatrice est compensée par l'humour dont fait preuve la poétesse, même s'il s'agit souvent d'une ironie grinçante. Dans le poème ci-dessus, une voix lyrique féminine interpelle Adam, qui apparaît – à partir du contexte de l'ensemble du recueil – comme son conjoint. Cette voix correspond donc implicitement à celle d'une Eve moderne, inscrite dans un contexte contemporain par la présence d'une « balance » à l'aiguille culpabilisatrice.³

La Genèse précise que lorsque Dieu « chassa l'homme » du Paradis, « il logea des Chérubins vers l'orient du jardin d'Héden, avec une lame d'épée de feu, qui se tournait çà et là pour garder le chemin de l'arbre de la vie. »⁴ L'épée de feu marque la condamnation d'Adam et d'Eve et l'impossible retour au jardin originel, prix du péché capital. Dans « Paraíso vedado » ce terrible châtement est rendu banal : l'épée de feu n'est que l'aiguille de la balance ; quand au paradis dont Eve est bannie, il ressemblerait à l'étalage d'une pâtisserie. L'interdit biblique de goûter au fruit défendu – celui de l'arbre de la connaissance du bien et du mal – s'est transformé en interdiction d'absorber des calories. Et ce n'est pas même le

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Paraíso vedado », *Las voces silenciadas*, *op. cit.*, pp. 77-78: « Toi, Adam impuni, / profitant du paradis / des desserts, / interdit aux femmes corpulentes / par les épées excommuniées / des aiguilles de la balance. »

² *Idem*, « Paraíso familiar » (pp. 77-78), « Beatus Ille » (pp. 57-58), « Opus coronatus » (p. 59), « El apóstol » (pp. 79-80) ou « La mujer de Lot » (pp. 107-108).

³ On peut s'interroger sur l'utilisation du pluriel. Existe-t-il des balances à plusieurs aiguilles ? La voix lyrique souhaite-t-elle insister sur la douleur que provoque le verdict de la balance, qui transperce le « moi » lyrique comme le feraient des aiguilles ? S'agit-il d'une erreur ?

⁴ *La Sainte Bible*, version d'Ostervald, *op. cit.*, (III : 24), p. 4.

péché de gourmandise qui inquiète le « moi » lyrique, mais la sanction de la balance – et du regard de son époux. Les enjeux moraux et spirituels que symbolise la pomme de la Genèse sont ainsi réduits à des préoccupations esthétiques dans ce poème. Or, le caractère excessif du parallèle religieux et la dramatisation du kilo en trop prêtent à sourire. Cette appropriation du motif mythique de l’expulsion du paradis constitue donc une adaptation parodique : si la voix lyrique fait un détour par le mythe biblique, c’est pour mieux dénoncer la pression que le mythe moderne de la minceur exerce sur les femmes. La première femme apparaît sous les traits d’une femme contemporaine ordinaire. Cet avatar de la première femme biblique et la nature triviale du châtement constituent donc un détournement humoristique de la morale religieuse. Par ailleurs, l’humour teinte également les vers de Gioconda Belli lorsqu’elle incarne Eve à son tour, à travers un titre explicite, « Eva advierte sobre las manzanas » :

Eva de nuevo,
comí la manzana ;
quise construir casa y que la habitáramos,
tener hijos para multiplicar nuestro estrenado territorio.
Pero, después,
sólo estuvieron en vos
las cacerías, los leones
el elogio a la soledad
y el hosco despertar.
[...]
y te dije adiós
desde el caliente fondo de mis entrañas
desde el río de lava de mi corazón.¹

Dans ces vers, le « moi » lyrique s’identifie à Eve sans l’incarner et se situe dans une temporalité vague, qui pourrait correspondre aux temps primordiaux comme à l’époque contemporaine. Le fait de manger la pomme n’est pas présenté ici sous l’angle du péché mais comme un engagement dans la relation. Cet acte n’entraîne donc pas une chute mais une construction – « construire casa », « tener hijos ». Jusqu’ici, l’histoire du « moi » lyrique – son désir de fonder un foyer – est en accord avec la tradition patriarcale. Cependant, la nouvelle Eve regrette le détachement d’un Adam qu’elle finit par quitter, s’éloignant ainsi de la version

¹ BELLI, Gioconda, « Eva advierte sobre las manzanas », *Truenos y arcoiris in El ojo de la mujer, op. cit.*, pp. 200-202 : « Eve met en garde à propos des pommes », « Eve à nouveau, / j’ai croqué la pomme; / j’ai voulu construire une maison et que nous l’habitons, / avoir des enfants pour multiplier notre nouveau territoire. / Mais, ensuite, / il n’y plus eu à tes yeux / que les chasses, les lions / l’éloge de la solitude / et le réveil grognon. [...] Et je t’ai dit adieu / depuis le fond chaud de mes entrailles / depuis le fleuve de lave de mon cœur. »

biblique du mythe et se rapprochant sans doute d'une expérience autobiographique.¹ Cet avatar de la première femme choisit donc l'indépendance plutôt qu'un quotidien qui la déçoit – « la soledad / el hosco departar » –, et s'oppose cette fois à la tradition patriarcale. En outre, l'image d'un Adam chassant le lion est incongrue. Le caractère inattendu de cette métaphore, son décalage par rapport à la réalité – biblique ou contemporaine – crée un effet comique et suggère un homme qui se veut le « roi de la jungle ». Tout comme dans le poème antérieur, Eve est décontextualisée, la voix lyrique s'approprie sa figure mythique et la détourne : elle n'est plus la fidèle compagne d'Adam, à la compagnie duquel elle préfère la liberté. Son orgueil dût-il en souffrir, Adam n'est pas présenté comme le compagnon idéal dans notre corpus. En effet, selon un poème de Claribel Alegría, Lilith a également choisi de lui fausser compagnie :

Te liberaste Lilith
dejaste el paraíso
para crear tu estirpe
nunca quisiste ser
la mujer sometida
del aburrido Adán
desafiaste al vacío
inventaste la risa²

Claribel Alegría réinvente ici les circonstances du séjour au Paradis d'Adam et de Lilith. Or, ces circonstances font déjà l'objet de multiples interprétations dans la tradition religieuse et mythique. Les sources mentionnant cette figure mythique sont plurielles et contradictoires, mais l'*Alphabet de ben Sirah* en propose une version dont semblent provenir plusieurs myèmes présents dans le poème ci-dessus.³ L'*Alphabet de ben Sirah*, commentaire de l'*Ecclésiaste* daté du XI^e siècle, cherche à élucider un conflit entre les deux mentions de la création de l'homme et de la femme dans la Genèse. En effet, le texte biblique pose tout d'abord « Dieu créa l'homme à son image. Il le créa à l'image de Dieu. Homme et Femme il le créa », puis il mentionne l'épisode de la création de la femme à partir de l'une des côtes

¹ Ce poème fait penser à l'échec du premier mariage de Gioconda Belli, décrit dans *El país bajo mi piel, Memorias de amor y guerra*, op. cit. En effet, son œuvre poétique est profondément autobiographique, comme en témoignent les innombrables ponts qui rejoignent ses mémoires.

² ALEGRÍA, Claribel, « Lilith », *Soltando Amarras*, op. cit., p. 98 : « Tu t'es libérée Lilith / tu as quitté le paradis / pour créer ta lignée / tu n'as jamais voulu être / la femme soumise / d'Adam l'ennuyé / tu as défié le vide / tu as invité le rire ».

³ DESCAMPS, Marc-Alain, « Lilith ou la permanence d'un mythe », *L'Esprit du Temps - Imaginaire & Inconscient*, n° 7, Le Bouscat, 2002, 178 p., pp. 77-86.

d'Adam.¹ Cette ambiguïté a donné lieu à de nombreux commentaires, et l'*Alphabet de ben Sirah* se base sur la tradition juive pour exposer sa version des faits. Dans ce texte, l'homme est nommé Adam-Kadmon – il reste « Adán » dans le poème – et la femme Lilith. Chacun souhaitant être au-dessus de l'autre pour faire l'amour, ils se disputent et Lilith invoque le Seigneur. Elle reçoit alors des ailes qui lui permettent de quitter le jardin d'Eden.² C'est sans doute grâce à ces ailes que la Lilith du poème peut « défier le vide », bien que l'on puisse donner d'autres interprétations de cette image lyrique. En effet, le vide dans lequel se lance Lilith, c'est aussi celui que suppose l'absence d'Adam à ses côtés : un choix que réprouve la tradition judéo-chrétienne, profondément attachée à la norme du mariage et de la vie commune. De plus, comme dans le poème antérieur, la transgression de cette norme est choisie et parfaitement assumée. Cela se ressent à travers les nombreux verbes d'actions dont Lilith est le sujet – « te liberaste », « dejaste », « nunca quisiste », « desafiaste », « inventaste ». Les quatre premiers verbes appartiennent au champ lexical de l'opposition, le dernier à celui de la création ; tous soulignent un tempérament subversif. Il n'est pas anodin que Lilith apparaisse comme créatrice, active – elle qui devrait se définir comme l'être « créé », passif. La première femme se dessine dans ces vers comme l'antithèse de la figure mariale, archétype de la femme innocente et dépendante. Femme d'action, Lilith prend des initiatives dans sa vie, et, de façon plus subversive encore, dans sa sexualité. En effet, on peut penser que les vers « nunca quisiste ser / la mujer sometida / del aburrido Adán » font allusion non seulement à la soumission quotidienne, mais aussi au refus de Lilith de rester en-dessous, passive, à l'heure de l'amour. D'ailleurs, c'est peut-être aussi au domaine sexuel que s'applique le qualificatif d'« ennuyeux » que la voix lyrique attribue à Adam. Au contraire, sa compagne apparaît comme joyeuse et pleine de vie:

estabas sola
sola
buscando infatigable
tu destino
del fondo de tu angustia

¹ *La Sainte Bible*, version d'Ostervald, *op. cit.*, Genèse, (I : 27) ; *Biblia de la Américas*: « Creó, pues, Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó. » URL: <http://www.biblia paralela .com/génesis/1.htm> (consulté le 22.08.10). La création de la femme à partir d'une côte d'Adam n'intervient que plus tard: Genèse, (II : 21-23): « Entonces el Señor Dios hizo caer un sueño profundo sobre el hombre, y éste se durmió; y Dios tomó una de sus costillas, y cerró la carne en ese lugar. Y de la costilla que el Señor Dios había tomado del hombre, formó una mujer y la trajo al hombre. » (« Alors l'Éternel Dieu fit tomber un profond sommeil sur l'homme, qui s'endormit; il prit une de ses côtes, et referma la chair à sa place. L'Éternel Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme, et il l'amena vers l'homme. », Version d'Ostervald, *op. cit.*).

² *Idem.*

se levantó tu risa
 bailaste ante la luna
 una impúdica danza
 y reíste
 reíste
 rayaste con tu risa
 el universo.¹

Selon Claribel Alegría, Lilith trouve dans le rire, qu'elle « invente », un antidote à la solitude et à l'angoisse existentielle. Or, il semblerait que cette invention constitue un ajout personnel au mythe tel qu'il a été recensé. A travers la légèreté du rire, un rire qui s'élève vers le Ciel, qui éclate et résonne dans l'univers tout entier – « se levantó tu risa », « rayaste con tu risa / el universo » – Claribel Alegría libère la première femme et ses descendantes du poids du péché originel. Le terme « rayar » peut faire penser à l'expression évocatrice d'origine « al rayar el alba ». ² Quant à l'« impudique danse » face à la lune, elle rappelle un rite païen, tel le sabbat des sorcières. Cette danse souligne la sensualité du personnage et conforte sa transgression des valeurs morales traditionnelles, notamment la pudeur. En s'appropriant la figure subversive de Lilith – si subversive que ses traces sont effacées de la Bible canonique actuelle – la poétesse en fait une femme libre, indépendante et créative. Paradoxalement, si l'attitude de Lilith s'assimile plus à celle d'une pécheresse ou d'une sorcière qu'à celle d'un parangon de vertu, la première femme tend vers le ciel, vers la lune, dans un mouvement d'élévation:

Se sonrojó la luna
 y te acunó en su seno
 supiste en ese instante que eras un ángel caído
 y por primera vez
 sentiste a Dios
 en ti.³

La protection lunaire projette Lilith hors de la sphère de croyances judéo-chrétiennes vers celle du paganisme. Pourtant, « ange déchu » – tel Lucifer – c'est justement après avoir renversé l'ordre des choses que Lilith « sent Dieu / en [elle] ». La voix lyrique s'adresse avec tendresse à l'héroïne de ce poème: loin de la condamner pour son attitude iconoclaste et subversive, elle justifie son attitude et la valorise. Si Lilith a quitté Adam, c'est tout

¹ *Idem*, « Tu étais seule / seule / cherchant, infatigable, / ton destin / du fond de ton angoisse / s'est élevé ton rire / tu as dansé devant la lune / une impudique danse / et tu as ri / tu as ri / tu as griffé de ton rire / l'univers. »

² « Au lever du jour ».

³ *Idem*, « La lune a rougi / et t'as accueillie en son sein / tu as su à cet instant que tu étais un ange déchu / et pour la première fois / tu as senti Dieu / en toi. »

simplement qu'il était ennuyeux ; cela ne retire pas à la jeune femme la bénédiction divine, au contraire. La figure mythique de Lilith, qui a donné lieu à des interprétations divergentes dès l'origine – certains textes avancent que Lilith a formé sa propre lignée sur la terre quand d'autres la diabolisent au point d'en faire un succube – apparaît également sous divers aspects dans notre corpus.¹ Dans le recueil poétique *La insurrección de Mariana* comme dans le recueil de nouvelles *Mariana en la tigrera*, Ana María Rodas fait intervenir Lilith sous les traits d'une femme âgée et très maquillée.² La nouvelle intitulée « Lilith » met en scène une jeune homme, Roberto, désespéré par le départ de son compagnon. Il s'enivre et voit apparaître cette femme qui affirme être « la mujer de Babilonia », puis, le lendemain, il est retrouvé dans sa baignoire, les veines ouvertes. C'est le titre de la nouvelle qui permet de reconnaître Lilith sous les traits de la « femme de Babylone ». Ángel Briones Barco commente à ce sujet que, si Lilith est la première femme, celle qui précède Eve auprès d'Adam, la référence à Babylone rappelle « la Lilith qui dans l'ancienne Babylone et à Sumer est associée à l'origine du mythe vampirique. Cela modifie la perception du rôle de la femme, qui devient une prédatrice. »³ Sans aller peut-être jusqu'au mythe vampirique, il est certain que la figure mythique de Lilith est souvent associée à l'archétype de la femme menaçante, dont le désir sexuel démesuré perd les hommes. C'est cet aspect du personnage que souligne Ana María Rodas dans la nouvelle et dans ses poèmes, en associant Lilith à la mythique Babylone. En effet, cette ville représente le lieu de tous les excès dans le recueil poétique *La insurrección de Mariana* :

¡Babilonia!
 Por supuesto, no en mi cama, cama respetable
 de mujer burguesa de clase media
 al que le gusta dormir tarde, evitar los excesos
 de ternura⁴

¹ DESCAMPS, Marc-Alain, « Lilith ou la permanence d'un mythe », *L'Esprit du Temps - Imaginaire & Inconscient*, op. cit.

² RODAS, Ana María, « Lilith », *Mariana en la tigrera*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 1996, 93 p., p. 74: « Tenía el pelo canoso, recogido en un moño y sobre los arrugados párpados y mejillas, chorretones de pintura. » (« Elle avait les cheveux poivre et sel, rassemblés en chignon, et sur ses paupières et ses joues ridées, une quantité de maquillage qui coulait. ») De même, le poème consacré à Lilith la décrit comme « grosse et peinturlurée » (« gorda y pintajeada »), RODAS, Ana María, *La insurrección de Mariana*, op. cit., p. 71.

³ BRIONES BARCO, Ángel, « Mariana insatisfecha en la tigrera melodramática », *Desde la zona abierta*, op. cit., p. 152: « la Lilith que en la antigua Babilonia y Sumeria se asocia al origen del mito vampírico. Se cambia así la percepción del rol femenino, convirtiéndola en depredadora. »

⁴ RODAS, Ana María, *La insurrección de Mariana*, op. cit., p. 72: « Babylone! / bien sûr, pas dans mon lit, un lit respectable / de femme bourgeoise de classe moyenne / qui aime dormir tard, éviter les excès / de tendresse ».

Babylone se dessine comme l'antithèse de la « respectabilité », de ce qu'une femme « bourgeoise de classe moyenne » peut raisonnablement faire dans son lit. La voix lyrique se décrit avec une large dose d'autodérision comme celle d'une femme rangée, ce qui contraste avec la posture lyrique généralement adoptée dans l'œuvre d'Ana María Rodas. De fait, le poème suivant dément cette sagesse, et fait de nouveau référence à Lilith:

Lilith, la anciana, piensa en silencio que no es bueno
 que haya llegado el día
 (desde siempre un sexo vivo corroe mi cerebro).
 El que me perseguía está ahora allá
 adelante
 en
 el
 camino.¹

La figure mythique de Lilith est donc intimement liée à Babylone dans l'œuvre d'Ana María Rodas. En choisissant de faire apparaître cette première femme non pas sous la forme que lui attribue la tradition judéo-chrétienne mais à travers une tradition mythique antérieure, la poétesse inscrit son poème dans une perspective païenne. Le poème privilégie ainsi le mytheme de la sexualité débordante de Lilith – « (desde siempre un sexo vivo corroe mi cerebro) ». Or, Lucía Guerra précise que Babylone, « synonyme d'excès de vices, de luxes et de richesses, est, dans le répertoire symbolique traditionnel, l'envers du Paradis et de Jérusalem, la ville qui symbolise une existence décadente et corrompue. »² La première femme est donc associée à un lieu de débauche : située à l'extrême opposé du Paradis, elle est l'anti-Eve. Le sens du poème ci-dessus est assez énigmatique, mais il semble faire allusion au départ d'un homme. La disposition des vers, qui s'écartent de plus en plus du corps du poème, matérialise son éloignement. La présence de Lilith semble donc marquée d'un signe négatif : elle rime avec la mort dans la nouvelle dont elle est éponyme et avec l'éloignement de l'autre dans ce poème. Si Lilith est l'opposé d'Eve, la présence de la première femme « officielle » affleure également dans certains des *Poemas de la izquierda erótica* :

Ahora que te hallé, mujer,
 te buscaré todos los días
 para alejar las serpientes
 los árboles del bien y del mal
 y los ángeles de espadas de fuego.

¹ *Ibidem* : « Lilith, l'ancienne, pense en silence qu'il n'est pas bon / que soit venu le jour / (depuis toujours un sexe vif ronge mon cerveau). / Celui qui me poursuivait est désormais là-bas / devant / sur / le / chemin. »

² GUERRA CUNNINGHAM, Lucía, « Retextualización del cuerpo en la poesía de Ana María Rodas », *Desde la zona abierta, op. cit.*, p. 152

Sin el Dios que a ratos fue Demonio.
Creación, hallazgo, plenitud.
Silencio.¹

La voix lyrique convoque ici les principaux symboles de la Genèse, mais elle les met au pluriel – « las serpientes », « los árboles del bien y del mal », « los ángeles de espadas de fuego ». Elle retire ainsi à l'épisode biblique sa qualité de récit fondateur unique tout en transformant ces symboles en éléments du quotidien – « todos los días ». Les motifs évoqués sont tous liés au mytheme de la chute et menacent l'équilibre du « moi » lyrique. Cela implique qu'en se « trouvant » la femme du poème soit parvenue à un état privilégié, une quiétude qu'elle assimile à un séjour au Paradis – « Creación », « plenitud ». Bien qu'elle ne soit pas désignée comme telle, cette femme luttant contre l'expulsion est une nouvelle Eve, une réécriture de la figure de la première femme biblique « officielle ». Paradoxalement, cette Eve réinventée rêve d'un paradis libéré de son créateur – « Sin el Dios que a ratos fue Demonio ». En outre, Adam n'est pas mentionné : Eve semble à la recherche d'indépendance et de solitude, comme l'indique le dernier vers du poème – « Silencio ». Elle n'a donc besoin ni d'un dieu, ni d'un homme. Cette appropriation de la figure mythique d'Eve s'inscrit dans une perspective féministe, caractéristique fréquente des réinventions mythiques au sein de notre corpus. Cela dit, les poétesses se contentent parfois d'atténuer des mythes machistes, comme nous allons le constater à travers la réécriture du mythe de Pandore.

Dans la mythologie grecque, Pandore est la première femme humaine. Sa création par Héphaïstos, sur l'ordre de Zeus, provoque un nouvel ordre du monde : Pandore répand sur la terre la vieillesse, la souffrance, la mort et tous les maux tandis que l'espoir reste au fond de la jarre.² Selon Jean-Pierre Vernant, « dans la version grecque de la création de la première femme, il n'y a pas l'ombre d'une culpabilité humaine ».³ En effet, Pandore n'a fait qu'exécuter la volonté de Zeus. Néanmoins, cette première femme grecque a souvent été associée à Eve, car toutes deux sont sensées être responsables de la chute de l'humanité. Si le mythe de Pandore semble éminemment machiste, ce n'est pas à cette caractéristique du mythe que s'attaque Claribel Alegría lorsqu'elle le réinvente :

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 94 : « Maintenant que je t'ai trouvée, femme, / je te chercherai tous les jours / pour éloigner les serpents / les arbres du bien et du mal / et les anges de feu. // Sans le Dieu qui parfois fut Démon. / Création, trouvaille, plénitude. / Silence. »

² SCHMITT, Jean-Claude [Dir.], *Eve et Pandora. La création de la première femme*, op. cit.

³ VERNANT, Jean-Pierre, « Pandora », SCHMITT, Jean-Claude [Dir.], *Ève et Pandora. La création de la première femme*, op. cit., pp. 29-37.

tiembla la tierra
 se sacude
 nos cuesta respirar
 pero en el fondo de tu cesta
 aún está verde
 la esperanza.
 No dejes Pandora
 que se escape
 conozco bien nuestros defectos
 somos curiosas
 vanas
 ambiciosas
 Hefesto lo sabía
 sabía que abriríamos la caja
 y entre todas las plagas
 nos ofreció un regalo.¹

Le « moi » lyrique de ce poème part d'une situation contemporaine : les maux qu'il décrit – « tiembla la tierra / se sacude » – sont ceux qui ont affecté l'Isthme centre-américain au cours du XX^e siècle.² La figure mythique de Pandore est recontextualisée, aussi est-ce en se référant aux femmes contemporaines que la voix poétique affirme « je connais bien nos défauts / nous sommes curieuses / vaniteuses / ambitieuses ». Le « moi » lyrique accepte donc le fait que les femmes soient descendantes de Pandore et partagent ses défauts, qui ne sont pas des moindres selon la mythologie grecque : « Zeus [l']avait faite aussi sottie, aussi méchante et aussi paresseuse qu'il l'avait faite belle, et elle fut la première d'une longue série de femmes semblables à elle. »³ Malgré la teneur machiste de ce constat, le « moi » lyrique accepte une partie de l'héritage, mais une partie seulement. En effet, la sottise, la méchanceté et la paresse sont substituées par des défauts moindres – la curiosité, la vanité et l'ambition. La critique féminine est donc atténuée sans pour autant disparaître : les femmes sont bien les descendantes de Pandore. En contrepartie, c'est pour elles qu'Héphaïstos a glissé l'espoir

¹ ALEGRÍA, Claribel, *Mitos y delitos*, *op. cit.*, pp. 52-53 : « la terre tremble / elle se secoue / on a du mal à respirer / mais au fond de ta corbeille / l'espérance / est encore verte. Ne la laisse pas, Pandore, / s'échapper / je connais bien nos défauts / nous sommes curieuses / vaniteuses / ambitieuses / Héphaïstos le savait / il savait que nous ouvririons la boîte / et parmi tous les maux / il nous a offert un cadeau. »

² Voir sous-chapitre 1.2.1. pour une analyse d'un autre fragment du poème: à côté des tremblements de terre, le « moi » lyrique mentionne les bérets verts et les escadrons de la mort.

³ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, *op. cit.*, tome I, p. 159. La vision mysogine relative à la figure mythique de Pandore apparaît clairement dans la *Théogonie* d'Hésiode, *op. cit.*, p. 68 (v. 585-593) : « Lorsque Zeus eut fabriqué ce beau mal, / mal, et non bien, / il l'amena au lieu où se trouvaient / hommes et dieux, / dans la parure donnée par Yeux-de-Chouette, / fille d'un père puissant. / Stupeur des dieux qui ne meurent pas / et des hommes qui meurent, / quand ils virent ce piège effroyable, / trop subtil pour les hommes. / C'est de celle-là que vient la lignée / des femmes qui sont femmes. / D'elles vient la lignée pernicieuse, / la tribu des femmes, / qui vivent, comme une peste, / avec les hommes qui meurent, / toujours auprès d'eux quand règne l'abondance, / jamais quand mord la misère. »

parmi les maux qui affectent le monde – « Hefesto lo sabía / sabía que abriríamos la caja / y entre todas las plagas / nos ofreció un regalo ». Ainsi, la voix lyrique souligne le fait qu'un sentiment aussi salubre que l'espoir soit dû à Pandore, ce qui allège encore le poids de son héritage et revalorise le rôle qu'elle a joué dans l'histoire des humains.

Si l'on peut faire un parallèle entre les deux « premières femmes » mythiques que sont Eve et Pandore, la figure d'Eve ainsi que celle de Marie irradiant également dans le mythe de la Princesse Ixquic, dans le *Popol Vuh*. Fille d'un des seigneurs de Xibalbá, Ixquic n'est pas une humaine. De fait, les premières femmes – humaines – du livre sacré du peuple Quiché sont quatre, elles apparaissent simultanément pour être les épouses des quatre premiers hommes.¹ Contrairement à ces quatre femmes, Ixquic joue un rôle important dans le récit sacré – tout comme « la formatrice », la grand-mère Ixmucané –, elle est d'ailleurs le seul personnage féminin auquel est consacré un épisode de l'œuvre. Ainsi, bien qu'elle ne soit pas la « première humaine », Ixquic se présente comme une figure mythique fondatrice dans le *Popol Vuh*. En outre, Otilia Cortez constate qu'Ixquic réunit les caractéristiques de la première femme biblique, Eve, ainsi que de la mère de Jésus :

De una forma un poco extraña, las historias de dos mujeres extraordinariamente relevantes en el texto bíblico, Eva y María, parecen fundirse en Ixquic, quien representa a la vez la desobediencia y la redención. [...] se narra la experiencia de Ixquic, [...] en términos claramente similares a la primigenia desobediencia de Eva en el Edén bíblico. Ixquic desatiende la orden de su padre de no acercarse al árbol, y tentada por la prohibición va en busca de los frutos, que en realidad son calaveras. Es imposible evadir la similitud con la correspondiente descripción del pecado original en la tradición hebrea, según la cual Eva desobedece la prohibición de comer el fruto del árbol de la ciencia, del bien y del mal (Gen.3.6).²

Ixquic, à l'instar des premières femmes que sont Lilith, Eve ou Pandore, rejoint l'archétype de la femme désobéissante, celle qui transgresse les normes établies par le

¹ Le deuxième sous-chapitre de la troisième partie du *Popol Vuh* retrace la création des quatre premiers hommes, puis le sous-chapitre suivant évoque celle de leurs épouses. Il commence en ces termes : « Entonces existieron también sus esposas y fueron hechas sus mujeres. Dios mismo las hizo cuidadosamente. Y así, durante el sueño, llegaron, verdaderamente hermosas, sus mujeres, al lado de Balam-Quitze, Balam-Acab, Mahucutah e Iqui-Balam. » (« Alors leurs épouses aussi existèrent et leurs femmes furent créées. Dieu lui-même les fit avec soin. Et ainsi, pendant leur sommeil, arrivèrent, vraiment très belles, les femmes auprès de Balam-Quitze, Balam-Acab, Mahucutah et Iqui-Balam. ») RECINOS, Adrián, *Popol Vuh, op. cit.*, p. 107.

² CORTEZ, Otilia, « Intertextualidad y paralelismo entre el Popol Vuh y La Biblia », *Espéculo - Revista de estudios literarios, op. cit.*: « De façon un peu étrange, les histoires de deux femmes extraordinairement importantes dans le texte biblique, Eve et Marie, semblent se fondre en Ixquic, qui représente à la fois la désobéissance et la rédemption. [...] on raconte l'expérience d'Ixquic, [...] en des termes clairement similaires à la désobéissance d'Eve dans l'Eden biblique. Ixquic n'obéit pas à l'ordre donné par son père de ne pas s'approcher de l'arbre, et tentée par l'interdit elle va chercher les fruits, qui sont en réalité des crânes. On ne peut pas nier la ressemblance avec la description similaire du péché originel dans la tradition hébraïque, selon laquelle Eve désobéit à l'interdiction de manger le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal (Gen. 3.6). »

patriarche. Néanmoins, si la princesse mythique transgresse les règles des Seigneurs de Xibalbá, c'est pour répondre à l'appel des « Créateurs et Formateurs » en donnant naissance aux jumeaux mythiques Hunahpú et Ixbalanqué. En outre, sa désobéissance n'entraîne pas une expulsion du Paradis, au contraire, elle lui permet de quitter les ténèbres de Xibalbá pour s'élever vers la Terre. La figure d'Ixquic représente donc une première femme qui n'est pas marquée par le sceau de la culpabilité et de la fatalité comme peuvent l'être celle d'Eve et de Pandore : comme l'indique Otilia Cortez, elle symbolise également une forme de rédemption.

De fait, nous avons vu précédemment qu'Ana María Rodas reprenait le nom de cette figure mythique dans un poème intitulé « El mito de Ixquic », sans pour autant la réinventer.¹ Par contre, la jeune femme se réincarne dans le « moi » lyrique d'un poème de Luz Lescure. En effet, dans un poème sans titre d'*Añoranza Animal*, la voix lyrique s'approprie cette figure mythique quiché, qu'elle orthographe « Ixchil » :

eso eres, mi maizal
 árbol de calabaza en noches de luna llena
 y yo, Ixchil bajo tus ramas
 gozo del fluido ancestral
 en medio de mi pecho.
 [...]
 Eres mi fábula
 el mito azul de Era y sus amantes
 mi prueba irrefutable de que el amor existe.²

Ce poème est une déclaration d'amour où la voix lyrique chante les louanges de son compagnon et les liens qui l'unissent à lui – « Eres [...] mi prueba irrefutable de que el amor existe ». L'être aimé fait l'objet de métaphores variées puisant aux sources mythologiques ancestrales grecques – « el mito azul de Era y sus amantes » – et précolombiennes. L'image du champ de maïs peint la matière sacrée des Mayas, dont les Créateurs du *Popol Vuh* ont finalement réussi à composer l'homme. Image d'abondance, elle traduit un sentiment de plénitude. Puis, le « moi » lyrique s'identifie à la princesse du livre sacré du peuple Quiché – « Ixchil bajo tus ramas ». On retrouve ici le mytheme de l'arbre et celui de la projection d'un « fluide ancestral ». Dans le *Popol Vuh*, il s'agit d'un arbre ressemblant à un arbre à calabasse, d'où pendent des crânes et la tête d'Hun-Hunahpú. Or, nul ne doit approcher l'arbre ni goûter de ses fruits – des fruits « défendus », tout comme ceux de « l'arbre de la

¹ Voir sous-chapitre 1.2.2.

² LESCURE, Luz, *Añoranza Animal*, op. cit., p. 40 : « C'est ce que tu es, mon champ de maïs, / arbre à calabasses en des nuits de pleine lune / et moi, Ixchil sous tes branches / je jouis du fluide ancestral / au milieu de ma poitrine / [...] / tu es ma fable / le mythe bleu d'Era et de ses amants / ma preuve irréfutable que l'amour existe. »

connaissance du bien et du mal » pour Adam et Eve. Le fait qu’Ixquic se trouve « sous [ses] branches » fait allusion au moment où la princesse reçoit la salive du héros. Le liquide fécond devient ici « fluide ancestral », image plus sensuelle que celle du crachat, d’autant plus qu’il ne tombe pas sur la main de la princesse mais sur sa poitrine. La charge érotique de la scène en est accrue, et l’idée de plaisir, absente de la scène originale, est renforcée par le verbe « gozo ». En outre, si l’histoire originelle de Hun-Hunahpú et Ixquic n’est pas une histoire d’amour, elle le devient dans ces vers. Le mythème de la désobéissance d’Ixquic – qui l’assimile aux deux premières femmes bibliques, Eve et Lilith, mais également à la première femme de la mythologie grecque, Pandore – est gommé en faveur de l’amour et du plaisir.

Si les interprétations traditionnelles de la Bible rendent Eve coupable du péché originel, les poèmes de notre corpus s’opposent à cette vision des faits. De même, la poétesse et journaliste nicaraguayenne Michele Najlis contredit cette posture et propose une nouvelle interprétation de la Genèse :

Eva, siguiendo la simbología del libro del Génesis, es la que echa a andar la Historia mediante el acceso a la sabiduría. [...] Así pues, el relato del Génesis, lejos de mostrar a Eva como pecadora, la muestra como la Madre de la Sabiduría, la mujer audaz, valiente, capaz de transgredir los límites impuestos por la naturaleza y echar a andar la Historia.¹

Il est également possible d’interpréter en ce sens le rôle d’Ixquic dans le *Popol Vuh* : en désobéissant aux Seigneurs de Xibalbá, la belle enclenche le déroulement de l’Histoire des Quichés. Cette approche invite à revaloriser la figure biblique de la première femme et à réinterpréter la portée de son rôle. Par un renversement lui-même audacieux, la pécheresse devient « la Mère de la Sagesse ». Ces mots entrent en résonance avec les vers de Gioconda Belli, qui souligne elle aussi la sagesse du geste d’Eve :

¡Ah ! Mujeres, compañeras mías!
¿Cuándo nos convenceremos
de que fue sabio el gesto
de extenderle a Adán
la manzana ?²

¹ NAJLIS, Michele, « Eva y la autoestima de las mujeres », *El Nuevo Diario*, Managua, 18 novembre 2004, URL: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2004/noviembre/18-noviembre-004/opinion/> (consulté le 09.09.10) : « Eve, suivant la symbolique du livre de la Genèse, est celle qui met l’Histoire en route à travers l’accès à la sagesse. [...] Ainsi, le récit de la Genèse, loin de montrer Eve comme une pécheresse, la montre comme la Mère de la Sagesse, la femme audacieuse, courageuse, capable de transgresser les limites imposées par la nature et de lancer le déroulement de l’Histoire. »

² BELLI, Gioconda, « Culpas Obsoletas », *Apogeo, op. cit.*, pp. 74-75 : « Ah! Femmes, mes amies ! / Quand saurons-nous nous convaincre / que c’était un geste sage / que de tendre à Adam / la pomme ? ». De fait, ce thème est cher à Gioconda Belli, dont le roman *El infinito en la palma de la mano* propose une réécriture des épisodes bibliques de la Genèse et de la chute.

Ces quelques vers reprennent en effet la même thèse que celle qu'expose Michele Najlis et invitent les femmes elles-mêmes à modifier leur vision des choses. A en juger par les fragments poétiques analysés au long de ce sous-chapitre, cette évolution est en cours, non seulement en ce qui concerne Eve mais également les autres « premières femmes ». Bien qu'issues d'imaginaires mythiques distincts, Eve, Pandore ou Ixquic ont toutes en commun le mytheme de la désobéissance, de la transgression de normes patriarcales. Or, les conséquences mythiques de leur geste invitent les femmes à ne pas suivre leur exemple : la désobéissance d'Eve entraînent la chute de l'humanité, celle de Pandore condamne les hommes à tous les maux, Lilith est punie de son audace en devenant une succube et Ixquic est tout d'abord rejetée par les siens. Les poétesses réinventent donc ces versions des faits afin de modifier le destin des premières femmes et la portée de leurs actes. Aussi Luz Méndez de la Vega réfute-t-elle le motif de l'expulsion dans « Eva », et l'Eve moderne d'Ana María Rodas refuse-t-elle de quitter son paradis dans « Ahora que te hallé, mujer ». Luz Méndez rend également trivial le thème du péché capital dans « Paraíso vedado ». Par ailleurs, l'Eve de Gioconda Belli et la Lilith de Claribel Alegría quittent toutes deux « Adam l'ennuyeux ». Le rôle d'Adam est ainsi minimisé tandis que la première femme apparaît comme indépendante et capable de voler de ses propres ailes. La réinvention des figures mythiques de « Lilith » par Claribel Alegría et d'« Ixchil » par Luz Lescure valorise l'érotisme, le plaisir et la liberté sexuelle. Les premières femmes changent de visage et d'attitude à mesure que les poétesses modifient – avec humeur ou avec humour – les circonstances de leurs existences mythiques et les valeurs qu'elles véhiculent. Dans la liberté, l'indépendance et le plaisir, c'est un sourire qui se peint peu à peu sur les visages de ces femmes originelles. C'est alors ce sourire qu'elles offrent en héritage à leur descendantes, et non plus les conséquences de comportements moralement répréhensibles.

2.1.3 Genèse personnelle et poétique

Tout comme le terme de Création possède de multiples facettes, la question de l'origine se pose à différents niveaux. Après avoir embrassé la question de l'origine mythique de la vie humaine, puis restreint notre champ d'observation aux différents portraits de la « première femme », nous souhaiterions nous focaliser d'une part, sur la création – la naissance – des poétesses elles-mêmes et d'autre part sur leur rapport à la création poétique, à l'origine mythico-magique du mot. De fait, nous allons voir que ces différents thèmes s'entrecroisent dans notre corpus ; ainsi, lorsqu'Ana María Rodas retrace sa genèse, elle y mêle sa vocation de créatrice et ses sources d'inspiration poétique :

Domingo 12 de septiembre, 1937
a las dos de la mañana: nací.
De ahí mis hábitos nocturnos
y el amor a los fines de semana.
Me clasificaron: nena? Rosadito.
Boté el rosa hace mucho tiempo
y escogí el color que más me gusta,
que son todos.
[...]
Tengo hígado, estómago, dos ovarios,
una matriz, corazón y cerebro, más accesorios.
Todo funciona en orden, por lo tanto,
río, grito, insulto, lloro y hago el amor.

Y después lo cuento.¹

Ce poème est le premier poème des *Poemas de la izquierda erótica*, c'est aussi l'un des plus connus et des plus commentés. Premier pas poétique de l'auteur, il donne d'emblée le ton du recueil. On remarque le style journalistique de ces vers, qui exposent des données factuelles et précises, mais la comparaison avec un article de journal s'arrête là : la forme est poétique et le fond, bien que non conventionnel, ne l'est pas moins. La date de naissance est bien celle de l'auteur, qui se situe ainsi sur le terrain de l'autobiographie lyrique. Le « moi » poétique justifie par le moment de sa naissance des goûts moralement répréhensibles dans les cultures judéo-chrétiennes : « l'amour pour les week-ends » rime avec la paresse et les

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 15: « Dimanche 12 septembre, 1937 / à deux heures du matin : je suis née. / D'où mes habitudes nocturnes / et mon amour pour les week-ends. / Ils m'ont classée : une fille ? Rose bonbon. / J'ai jeté le rose il y a longtemps / et j'ai choisi la couleur que je préfère, / c'est-à-dire toutes. / [...] / J'ai un foie, un estomac, deux ovaires, / un utérus, un cœur et un cerveau, plus des accessoires. / Tout fonctionne en ordre, c'est pourquoi, / je ris, je crie, j'insulte, je pleure et je fais l'amour. // Et ensuite je le raconte. »

« hábitos nocturnos » convoquent le monde de la nuit, où se tapit dans l'ombre tout ce que la morale réprovoque. La voix lyrique condamne implicitement l'absurdité du classement qui fait que les garçons portent du bleu et les filles du rose – « Me clasificaron: nena? Rosadito ». Le caractère réducteur de cette décision est souligné par l'usage du diminutif – « rosadito » – et son arbitraire par la forme elliptique du vers. Toutefois, c'est de façon apparemment innocente que le « moi » lyrique se présente, annonçant ses caractéristiques et ses choix sur le ton du constat sans rancœur – « Boté el rosa hace mucho tiempo ».

L'inventaire des organes de la poétesse est mené sur le même ton conversationnel, créant ainsi un décalage comique avec les éléments des portraits traditionnels. Plutôt que de préciser la couleur de ses yeux ou l'arrondi de son visage, la poétesse décline une liste médicale inattendue – « Tengo hígado, estómago, dos ovarios / una matriz, corazón y cerebro, más accesorios. » Le corps apparaît sous son aspect fonctionnel – le terme « accessoires » fait penser à une voiture plus qu'à un être humain – à l'extrême opposé de la métaphore lyrique idéalisante. Dans son étude de la « Retextualización del cuerpo en la poesía de Ana María Rodas », Lucía Guerra Cunningham souligne que le corps est un lieu d'inscription de concepts et de règles, de codes et de modélisations imaginaires qui « se constitue au-delà du biologique en tant que connaissance, langage, métaphore et continuité de sens biographique ». ¹ Or, la voix lyrique transgresse ces normes intégrées à travers les activités listées – « río, grito, insulto, lloro y hago el amor ». L'usage que le « moi » lyrique fait de son corps s'écarte d'ailleurs considérablement du comportement attendu de la part d'une jeune femme selon le modèle patriarcal. Aussi Francisco Nájera considère-t-il qu'à travers ce poème Ana María Rodas « défie les représentations masculines imposées quant à ce que signifie être femme » ², et Juan Carlos Galeano d'ajouter:

En *Poemas de la izquierda erótica*, Rodas comienza por desarticular el mundo femenino existente mediante su declaración de principios. Señala su claro proyecto de liberación, de existir más allá de los parámetros que la alienan. Desde el poema introductorio a su libro, con un lenguaje depurado de retoricismo, nos ofrece algo así como un arte poética de su vida. ³

¹ GUERRA CUNNINGHAM, Lucía, « Retextualizaciones del cuerpo en la poesía de Ana María Rodas », *Desde la zona abierta, op. cit.*, p. 117: « el cuerpo se constituye más allá de lo biológico como conocimiento, lenguaje, metáfora y continuidad de sentido biográfico [...] ». »

² NÁJERA, Francisco, « Ana María Rodas o la escritura del matriarcado », *Idem*, p. 18: « [Ana María Rodas] desafía las imposiciones masculinas sobre lo que significa ser mujer ». »

³ GALEANO, Juan Carlos, « Ana María Rodas: poesía erótica y la izquierda de los patriarcas », *Idem*, p. 82: « Dans *Poemas de la izquierda erótica*, Rodas commence par désarticuler le monde féminin existant par sa déclaration de principes. Elle signale clairement son projet de libération consistant à exister au-delà des paramètres qui l'aliènent. A partir du poème introductif de son livre, avec un langage épuré de toute rhétorique, elle nous propose une sorte d'art poétique de sa vie. » »

Ce poème iconoclaste détourne ainsi le mythe de la femme telle que la poésie traditionnelle la décrit. La beauté ou même l'apparence physique du moi lyrique sont évacués, seule compte sa capacité à vivre pleinement et librement une vie à la mesure de ses propres désirs. Si la voix lyrique semble adopter un ton neutre, la pique final – « y después lo cuento » – apparaît à la fois comme un pied-de-nez aux défenseurs de l'ordre moral et comme un prélude aux poèmes qui vont suivre. C'est donc l'anticonformisme qui caractérise cette poétisation de la venue au monde et de l'existence de la poétesse. En abordant à la fois son origine et celle de ses vers, Ana María Rodas détourne le mythe de la femme ange et celui de la « poésie féminine » édulcorée. Il n'y a, dans cette Genèse de la poétesse, aucune allusion à des motifs bibliques, contrairement aux versions de leur propre Création que composent Gioconda Belli ou Luz Méndez de la Vega. En effet, dans « Darwiniana I », cette dernière représente sa naissance en mêlant motifs mythiques, scientifiques et bibliques :

Nací, apenas ayer,
con mi ombligo animal
raíz de carne
que aún busca
su placenta
entre agua y tierra.
[...]
Mínima historia fetal
con el peso cósmico
a la espalda, y,
la bíblica maldición
en la cabeza.
Tú y yo...
lo mismo todos
arcángeles intermedios
con la tremenda nostalgia
de nuestra pelambre
de simios.¹

Contrairement au « moi » du poème antérieur, la voix lyrique ne met pas l'accent sur sa personne mais se présente comme part du genre humain – « tú y yo / lo mismo todos ». Sa nature animale est mise en avant, en écho avec le titre du poème – « Darwiniana I ». Ces vers bâtissent une isotopie de l'origine, à travers des termes qui traduisent une tension entre une réalité médicale – « nació », « ombligo », « placenta », « fetal » – et cosmologique – « raíz », « entre agua y tierra », « peso cósmico », « bíblica maldición ». Le matériel et le spirituel

¹ LMV, « Darwiniana I », *Eva sin Dios, op. cit.*, p. 87: « Je suis née, hier à peine / avec mon nombril animal / racine de chair / qui cherche encore / son placenta / entre l'eau et la terre. / [...] / Minime histoire fœtale / avec le poids cosmique / sur le dos, et, / la malédiction biblique / en tête. / Toi et moi... tous la même chose / des archanges intermédiaires / avec la terrible nostalgie / de notre pelage / de singes. »

sont ainsi confrontés. Il y a d'un côté la théorie scientifique darwinienne – « simios » – de l'autre la lecture mythico-religieuse des origines – « arcanges intermedios ». Ce poème traduit une quête ontologique dans laquelle le « moi » lyrique se sent attiré vers ses origines animales – « con la tremenda nostalgia / de nuestra pelambre / de simios ». Le mythe et la religion, qui apparaissent généralement comme des sources de croyances rassurantes ou consolatrices, sont ici vécus comme des réalités écrasantes – « peso cósmico », « bíblica maledicción ». Le « moi » lyrique ressent l'angoisse de sa condition humaine, il apparaît comme un atome égaré dans l'univers et désireux de revenir aux temps primordiaux du règne animal. Le mythe biblique du jardin d'Eden n'est donc pas peint comme un idéal, puisque c'est pour les temps de nos ancêtres animaux que le « moi » lyrique conçoit de la nostalgie. En repensant ses origines, la voix lyrique s'inscrit dans un destin commun avec un certain pessimisme : l'être humain semble courber le dos sous le poids de la « malédiction biblique ». Au contraire, dans « Y Dios me hizo mujer », Gioconda Belli retrace sa Genèse avec enthousiasme :

Y Dios me hizo mujer
de pelo largo,
ojos,
nariz y boca de mujer.
Con curvas
y pliegues
suaves hondonadas
y me cavó por dentro,
me hizo un taller de seres humanos.¹

Ce poème est le tout premier poème du premier recueil poétique de Gioconda Belli – *Sobre la grama* (1974) – il possède donc d'emblée un caractère génésique. La création du « moi » de ce poème s'inscrit dans la tradition biblique, elle semble même venir prolonger le récit génésique par la coordination « y » – « Y Dios me hizo mujer ». Cette fois, les éléments traditionnels du portrait sont présents : « pelo largo », « ojos », « nariz y boca ». Cependant, ils ne sont pas caractérisés de façon habituelle, il n'y a pas de précision de couleur ou de forme permettant d'imaginer le modèle. Le « moi » lyrique se présente simplement comme femme, avec des attributs « de femme ». De plus, le créateur passe ensuite du visage au corps de cette femme, et le modèle prend des aspects sensuels – « Con curvas / y pliegues / y suaves hondonadas ». Enfin, la voix lyrique ne représente pas seulement l'extérieur mais l'intérieur

¹ BELLI, Gioconda, « Y Dios me hizo mujer », *Sobre la grama, op. cit.*, p. 9: « Et Dieu m'a faite femme / avec les cheveux longs, / des yeux, / un nez et une bouche de femme. / Avec des courbes / et des plis / de douces cavités / et il m'a creusée à l'intérieur, / il m'a fait un atelier d'êtres humains. »

de son corps – « y me cavó por dentro » – : la description se fait donc de moins en moins conventionnelle. Comme dans le mythe de Pygmalion, le démiurge est inspiré par l'amour que lui inspire son modèle :

Todo lo creó suavemente
a martillazos de soplidos
y taladrazos de amor,
las mil y unas cosas que me hacen mujer todos los días
por las que me levanto orgullosa
todas las mañanas
y bendigo mi sexo.¹

Si l'idée du souffle divin est présente dans la Genèse, le texte biblique ne précise pas que Dieu ait sculpté Adam et Eve. L'expression « martillazos » et le néologisme « taladrazos » évoque donc plutôt la figure mythique de Pygmalion. Tandis que les sociétés patriarcales valorisent l'appartenance au « sexe fort », la voix lyrique vante le fait d'être femme en un hymne à la vie. Le ton employé est représentatif de la ferveur de la voix poétique de Gioconda Belli – « me levanto orgullosa », « bendigo mi sexo » – qui s'arrange à sa manière avec la religion. De fait, l'idée de « bénir son sexe » unit de façon peu orthodoxe le sacré et le profane. La légèreté de ton contraste ici avec le « poids de la malédiction biblique » mentionné par Luz Méndez de la Vega. Au contraire, dans sa genèse personnelle, la voix lyrique de Gioconda Belli se présente comme aimée de Dieu et ne se fait pas l'héritière de la faute d'Eve. Elle compose ainsi son propre mythe de création, un mythe valorisant pour elle et pour toutes les femmes.

C'est encore à travers le prisme du mythe, mais pour évoquer un autre type de naissance, que Claribel Alegría aborde au rivage du souvenir dans « Mi paraíso de Mallorca ». La mention de l'île de Majorque, où la poétesse a passé plusieurs années de sa vie, donne au poème une teinte autobiographique :

Es verano
y el mar está tibio
y huele a algas
y hay deseo en las cuencas
de tus ojos
y otro oleaje verde
de otro mar
de mi infancia
me golpea en el pecho
un veintidós de febrero por la tarde,

¹ *Idem* : « Il a tout créé avec douceur / par de coups de marteaux faits souffles / et des percées d'amour, / les mille et une choses qui me font femme tous les jours / pour lesquelles je me lève fièrement / tous les matins / et je bénis mon sexe. »

al otro día de morir Sandino
y yo no sabía
quién era Sandino
hasta que mi padre me explicó
mientras saltábamos sobre las olas
y yo nacía.
Fue entonces que nací
como Venus,
vi por primera vez la luz
entre la espuma.¹

Ce poème traduit la construction de la mémoire, la façon dont les sensations – « el mar está tibio » –, les odeurs – « huele a algas » –, et des circonstances semblables à celles du passé – « otro oleaje verde » –, peuvent réveiller les souvenirs qui sommeillent en chacun. La voix lyrique plante le décor en allant du plan général – « es verano » – à la focalisation sur un détail – « hay deseo en las cuencas / de tus ojos ». Une assonance en « o » – « deseo », « ojos », « otro oleaje », « otro » – fait résonner un son grave, comme le bruit de la mer ou l'écho de la voix du souvenir, venue des profondeurs de la mémoire. Le « moi » lyrique remonte le fil de sa pensée, images et sensations s'enchaînant les unes aux autres avec rapidité, comme l'exprime la répétition de la conjonction « y ». Le retour à l'enfance apparaît comme un choc, une vague qui s'abat contre le « moi » lyrique – « me golpea en el pecho » – et le passé survient sans transition, dans le *continuum* de la mémoire. Claribel Alegria n'utilise aucun mot appartenant au champ lexical du souvenir, mais le présent fait place aux temps du passé – « Es », « Está », « golpea » / « no sabía », « me explicó », etc.

La mention de la date exacte – « un veintidós de febrero por la tarde » – indique la clarté du souvenir : César Sandino étant mort en 1934, Claribel Alegria avait donc 10 ans. En attribuant cette seconde naissance à son père et à la figure mythique de Sandino, elle valorise le rôle de la figure paternelle, qui revient dans différents poèmes d'Alegria mais semble relativement peu présente dans notre corpus. L'image de la naissance de Vénus donne une certaine grandeur à l'évènement : la naissance symbolique de la conscience politique de la jeune fille apparaît comme une seconde création et acquiert une dimension mythique. De plus, l'expression « vi por primera vez la luz » joue sur ses deux sens possibles, synthétisant ainsi le fait de « voir le jour » mais aussi de « voir la lumière » pour la première fois. Par ailleurs, le

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Mi paraíso de Mallorca », *Pagaré a cobrar*, 1973, pp. 114-116 : « C'est l'été / et la mer est tiède / il y a une odeur d'algue / et du désir dans l'orbite / de tes yeux / et une autre déferlante verte / d'une autre mer / de mon enfance / s'abat sur ma poitrine / un vingt-deux février après-midi, / le lendemain de la mort de Sandino / et moi je ne savais pas / qui était Sandino / jusqu'à ce que mon père me l'explique / tandis que nous sautions dans les vagues / et que je naissais. / C'est alors que je suis née / comme Vénus, / j'ai vu le jour pour la première fois / parmi l'écume. »

« moi » lyrique n'est pas une Vénus immobile se laissant pousser par le souffle de Zéphyr, c'est une jeune fille sautant dans les vagues et désireuse d'agir – « y esa misma noche / hice un pacto solemne / con Sandino / que no he cumplido aún ».¹ La teneur de ce pacte non rempli n'est pas mentionnée dans le poème, mais l'engagement politique et social de la poétesse est connu ; il s'est notamment traduit par ses écrits, en prose plus encore qu'en poésie.

Tout comme Ana María Rodas, Luz Méndez de la Vega, Gioconda Belli ou Claribel Alegría évoquent leur propre genèse, chacune des poétesse de notre corpus aborde également le thème de la création poétique, la façon dont la poésie naît en elles. De fait, dans « A borbotones », Gioconda Belli reprend la métaphore qui assimile le fait de donner naissance à un poème à un véritable accouchement :

A borbotones
estoy creando
palabras.
Me retuerzo en dolores
de parto.
Cada poema
es mi carne
y mi sangre.
No quiero quedarme
sin nada.
No dejaré que salga
la placenta.²

Cette approche charnelle de la poésie – « carne », « sangre » – en fait un enjeu existentiel. En effet, la création poétique apparaît comme un processus douloureux – « dolores », « sangre » – qui engage la vie de l'auteur. La brièveté de ce poème, composé seulement de douze vers de huit pieds au plus, est inhabituelle dans l'œuvre poétique prolifique de Gioconda Belli. De fait, la voix lyrique mentionne le bouillonnement produit par les mots qui se présentent à son esprit – « a borbotones » – mais elle semble ici les retenir, les distiller pour obtenir l'essence du poème. Ces vers illustrent ainsi par leur forme même la réflexion métapoétique qui les constitue, le travail nécessaire pour donner naissance à chaque mot. A chaque strophe, le mot le plus percutant est placé en dernier, comme si la strophe finissait

¹ *Idem*, « Et cette même nuit / j'ai fait avec Sandino / un pacte solennel / que je n'ai pas encore rempli ».

² BELLI, Gioconda, *Sobre la grama*, op. cit., p. 58 : « A gros bouillon / je crée / des mots. // Je me tords de douleur / dans l'accouchement. // Chaque poème / est ma chair / et mon sang. // Je ne veux pas me retrouver / sans rien. // Je ne laisserai pas sortir / le placenta. »

également par accoucher d'une image marquante – « palabras », « parto », « sangre », « nada », « placenta ». L'image du placenta peut évoquer la source de la vie et de l'inspiration. Nous avons vu, dans *Onironautas*, l'importance symbolique que revêt le placenta dans certaines mythologies amérindiennes et notamment dans la tradition maya.¹ La mention de cet organe fait de la création poétique le fruit d'un véritable enfantement, d'un processus physique et intime. On retrouve d'ailleurs cette analogie entre maternité en création poétique dans *El árbol de las mil raíces*, de Luz Lescure :

Tengo impresa en mi vientre
la palabra
mi lenguaje es de piedra
soy
la vida misma
misteriosa
 sencilla
mágica
 como
 un
 poema
 [...]
Palpita en mi vientre
una guitarra
y las notas del piano
abracé en las entrañas
en mi savia se gesta
el alma de un violín²

Ce poème mêle l'isotopie de la conception de la vie – « vientre », « palpita », « abracé » « entrañas », « se gesta » – et celle du langage – « impresa », « palabra », « poema ». L'arbre est vivant, il est « la vie même » et la source de la musique. En effet, le langage est mis en parallèle avec la musique : tout deux proviennent de l'arbre. Or, le plus musical des langages – hormis la musique même – est sans doute celui de la poésie. La voix de l'arbre évoque l'idée du poème, sans toutefois préciser s'il la concrétise, si la poésie naît également de lui. Cela dit, ce sont les mots de l'arbre que nous avons sous les yeux, et ces mots sont poésie. Cette fois, la voix lyrique n'est pas autobiographique, d'ailleurs, la voix ancestrale de l'arbre aux mille racines n'est ni féminine, ni masculine ; c'est donc en dehors d'elle-même que la poétesse situe l'origine du mot. Sa voix lyrique est fluide et légère dans la

¹ Voir sous-chapitre 1.2.2.

² LESCURE, Luz, *El árbol de las mil raíces*, op. cit., p. 33 : « Je porte, imprimé dans mon ventre, / le mot / mon langage est de pierre / je suis / la vie même / mystérieuse / simple / magique / comme / un / poème / [...] / Une guitare / palpite en mon ventre / et j'ai embrassé dans mes entrailles / les notes d'un piano / l'âme d'un violon / se développe dans ma sève. »

première strophe, elle s'envole à travers l'évocation du poème en décollant progressivement de la marge. La strophe suivante présente une composition plus régulière, musicale et rythmique, comme si les notes du « piano », de la « guitare » et du « violon » formaient un trio harmonieux. La voix de cet arbre cosmogonique semble exprimer une quiétude épanouie. Son langage est « de pierre » mais sa voix lyrique traduit la plénitude. Ces vers constituent une évocation très lumineuse de la poésie, qui correspond à la vision du Monde assez optimiste de Luz Lescure. Bien que ses poèmes se désolent de la misère (« Claudia »), des injustices sociales (« Oprobio »), ou de la destruction (« Mururoa »), la voix lyrique de Luz Lescure ne perd jamais sa capacité d'émerveillement envers la vie.¹ Par contre, si les poèmes d'Amanda Castro peuvent également consacrer des instants de lumière – dans les vers érotiques de *Quizás la Sangre...*, par exemple – le ton est plus sombre lorsqu'elle réinvente la genèse du langage :

VIII
Quizás porque cada amanecer
no es más que la pesadilla de Sísifo
la rueda sigue
sigue
sigue
sigue
sigue
Aprendimos con nuestra irracionalidad
de ciencia
modernidad
y progreso
a explicar
cualquier cosa
[...]
IX
Para separarnos
de los animales
inventamos palabras
que nos ayudaron
a nombrar lo inexplicable
– volvimos a jugar
a Dios –²

¹ LESCURE, Luz, *Añoranza animal*, op. cit., « Claudia » (p. 56), « Oprobio » (p. 57), « Mururoa » (p. 53).

² CASTRO, Amanda, *Quizás la sangre...*, op. cit., pp. 32-33 : « VIII / Peut-être parce que chaque aurore / n'est que le cauchemar de Sisyphe / la roue continue / continue / continue / continue / Nous avons appris avec notre irrationalité / de science / de modernité / et de progrès / à expliquer / chaque chose / [...] / IX / Pour nous séparer / des animaux / nous avons inventé des mots / qui nous ont aidé / à nommer l'inexplicable / – nous avons recommencé à jouer / à Dieu – ».

Le mythe de Sisyphe, motif récurrent dans notre corpus, traduit ici l'absence d'évolution de l'humanité. A la manière d'un calligramme, le poème reproduit le mouvement de la roue par l'inscription circulaire du terme « sigue ». Le mouvement perpétuel, pareil à celui de Sisyphe poussant son rocher pour qu'il dévale la pente invariablement, est donc traduit de façon à la fois lexicale et visuelle. La voix lyrique s'appuie sur le mythe de Sisyphe pour critiquer un autre type de mythe : celui de « la science, de la modernité et du progrès », valeurs idéalisées dans les sociétés occidentales contemporaines. Le poème détourne ces mythes en les faisant naître de l'« irrationalité » de l'homme, alors même que science, progrès et modernité sont considérés depuis le siècle des Lumières comme de purs produits de la raison. Les mots n'apparaissent pas ici comme un moyen pour les hommes de se comprendre mais de « nommer l'inexplicable », ce à quoi la voix lyrique semble préférer le mystère. Le langage est placé aux côtés de la science et du progrès, comme une création humaine irrationnelle. Ce poème n'idéalise donc pas la langue ni le mot, qui sont présentés comme l'œuvre d'apprentis sorciers ou apprentis démiurges – « volvimos a jugar / a Dios ». On pourrait interpréter ces vers comme le fruit d'une sorte de « nostalgie animale », comme celle que mentionne Luz Méndez de la Vega dans « Darwiniana I » – « con la tremenda nostalgia / de nuestra pelambre / de simios » – ou celle qui donne son titre à un recueil de Luz Lescure (*Nostalgia animal*, 1995). En effet, en contrepartie du temps où la technologie semble déshumaniser l'homme, l'appartenance au règne animal est parfois idéalisée par les poétesses comme une sorte de retour à l'instinct et à l'innocence.¹ Le mot n'apparaît plus, alors, que comme un artifice, mais un artifice permettant de « nombrar lo inexplicable » et donc de donner un sens – même artificiel – à la vie. Si les mots recèlent un danger selon la voix lyrique de ce poème, ce sont ceux que l'on ne dit pas qui sont à craindre, à en croire Luz Méndez de la Vega :

II

Erinias implacables,
las palabras sin nacer,
nos persiguen
y
en su silencio fantasmal

¹ GONDOUIN, Sandra, « Le bestiaire d'*Añoranza Animal* (1995) de la poétesse Luz Lescure (1951, Panama) », colloque international de l'Université de Poitiers : « Le bestiaire latino-américain », 14-16 octobre 2009, article sous presse aux actes du colloque.

nos clavan
empozoñados dardos.¹

La mythologie grecque a fait des terribles Erinyes ou Furies les vengeresses des parricides et des parjures. Ainsi Alecto, Tisiphoné et Mégère poursuivent-elles les coupables sans répit. Robert Graves précise qu'« elles tiennent à la main des fouets cloutés de cuivre et leurs victimes meurent dans d'affreuses souffrances ».² Dans ce poème, les armes des Erinyes sont des flèches empoisonnées – le mot « dardos » joue sur la polysémie qui le ramène à la fois à une arme et à un commentaire piquant – et ces « implacables » poursuivantes sont des « mots non nés ». La métaphore est donc hyperbolique et attribue au mot un pouvoir considérable. Cette strophe développe une isotopie de la violence qui contraste avec la vision ordinaire de la création poétique – « implacables », « persiguen », « clavan », « empozoñados dardos ». De plus, l'expression de « silencio fantasmal » donne à l'angoisse de la feuille blanche une dimension presque surnaturelle. Or, la suite du poème vient renforcer les motifs de cette angoisse :

IV
Y...
en el noveno círculo
y la novena vuelta
no había nada
 ni fuego
ni hielo
 sólo la tortura
de las palabras
que nunca encontramos.³

Cette fois, ce n'est plus la mythologie grecque qui affleure dans le poème mais le mythe de source biblique, historique et littéraire composé par Dante Alighieri. Le mytheme des cercles de l'Enfer rappelle en effet *La divine Comédie* et la description de l'architecture de l'au-delà.⁴ Dans l'œuvre de Dante Alighieri, le neuvième et dernier cercle de l'enfer est réservé aux péchés les plus graves, appartenant à la catégorie de la trahison. Ce lieu

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « De lo inexpresado », *De las palabras y la sombra*, pp. 40-42 : « Erinyes implacables, / les mots non nés, / nous poursuivent / et / dans leur silence de fantômes / ils nous plantent / des traits empoisonnés. »

² GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, op. cit., tome I, p. 135: « Les Erinyes sont des vieilles femmes, dont les cheveux sont des serpents, elles ont une tête de chauve-souris et des yeux injectés de sang. »

³ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « De lo inexpresado », *De las palabras y la sombra*, op. cit., pp. 40-42: « IV // Et... / au neuvième cercle / et au neuvième tour / il n'y avait rien / ni feu / ni glace / seule la torture / des mots / que nous n'avons jamais trouvés. »

⁴ ALIGHIERI, Dante, *La divine comédie*, Paris, Flammarion, 2006 [édition originale : 1472], 3 vol., 378, 374 et 399 p.

correspond donc au châtement du même type de fautes que celles que vengent les Erinyes – parricides et parjures. Pour autant, le poète ne parvenant pas à trouver les mots qui lui réclament la vie les trahit ; il est donc en quelque sorte responsable de leur donner la vie. Le neuvième cercle est celui où les pécheurs se voient infliger les pires traitements, or, selon la voix lyrique de Luz Méndez de la Vega, il n'est peuplé que « de las palabras / que nunca encontramos ». De fait, l'absence de ces mots semble se matérialiser dans le corps du poème, dans les vides laissés par la disposition crénelée des vers. Si, pour le « moi » lyrique, les tourments du poète poursuivi par des mots encore orphelins sont comparables à ceux de l'enfer, la genèse du mot n'est plus seulement un enjeu esthétique mais une question de responsabilité poétique, de séjour au paradis ou en enfer, de vie ou de mort. En toute logique, à l'inverse du mot orphelin, le mot exprimé est libérateur. C'est en tout cas ce que postule Ana María Rodas lorsqu'elle évoque la genèse de ses mots :

Oficio de poeta.
Menos mal.
Así en vez de castigarme a ciegas
con el pasado
y de llorar a solas
puedo sentarme a una máquina tan gris
como el ambiente
mover los dedos rápido
y decir que todo es una mierda.¹

Comme dans les fragments poétiques de Gioconda Belli ou de Luz Méndez que nous avons observés, le poème naît dans la souffrance ; non pas celle de l'accouchement, mais du quotidien et du passé – « en vez de castigarme a ciegas / con el pasado ». La poésie joue alors un rôle cathartique dont cette réflexion métapoétique est un exemple. L'image de la « máquina tan gris / como el ambiente » s'oppose à l'imagerie romantique du poète écrivant à la plume et sur papier ou parchemin, plongé dans une longue recherche esthétique. Au contraire, le « moi » lyrique dit taper à la machine avec rapidité et semble exprimer sans filtre ce qui lui passe par l'esprit. Bien entendu, il y a en cela une part de provocation : les poèmes d'Ana María Rodas sont bel et bien le résultat d'une recherche esthétique, mais ses paramètres ne sont pas ceux que reconnaît la tradition.

Par ailleurs, la référence à la « machine » fait écho à un autre vers du recueil – « Esto no sirve dicen / No es poesía porque hablo de máquinas ».¹ Or, ce vers rappelle justement les

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 60: « Métier de poète. / Heureusement. / Comme ça au lieu de me punir à l'aveugle / avec le passé / et de pleurer toute seule / je peux m'asseoir à une machine aussi grise / que l'atmosphère / bouger les doigts rapidement / et dire que tout est merdique. »

critiques adressées à Ana María Rodas quant à son oeuvre. Peu lui importe, puisqu'à ses yeux « dire que tout est merdique » fait partie de son « métier de poète ». La poétesse se place pour cela en observatrice impitoyable du quotidien et du passé, des sentiments et des comportements humains. Si le poème apparaît comme un langage « magique » et « mystérieux » selon les mots de l'« arbre aux mille racines », ce n'est pas le cas ici. L'inspiration lyrique ne vient pas de la beauté du paysage ou de sentiments « élevés » – « todo es una mierda » – et l'atmosphère est « grise ». Aussi la voix lyrique d'Ana María Rodas désacralise-t-elle le mythe de la création poétique et de l'inspiration.

En revanche, dans *Umbrales*, Claribel Alegría retrace son existence et sa quête poétique dans un poème en neuf parties, où la poésie est symbolisée par un papillon.² La poésie apparaît alors comme un idéal, un « miracle » éphémère dont il est impossible de se saisir – « ¿Quién me explica el milagro? / ¿Por qué la mariposa / se posó en mi mano? ».³ Dans la première partie, le « moi » lyrique est celui d'une jeune fille qui quitte les siens en emportant un stylo-plume offert par son père et l'oeuvre de Rainer Maria Rilke – « Rilke vibrando en mis manos ». De fait, Claribel Alegría considère les *Lettres à un jeune poète*⁴ comme le point de départ de sa vocation poétique :

Pero, cuando yo tenía catorce años, cayó en mis manos un libro de Rilke, que se llama *Cartas a un joven poeta*. [...] me fascinó, lo leí me acuerdo una noche, me paseé y me paseé por horas en los corredores de mi casa, me senté en un banquito en el patio de mi casa, y pensé: « esto es lo que yo quiero ser, eso es, yo quiero ser poeta, no importa lo que sea. » Y desde ese día empecé a escribir, y a leer mucho.⁵

Suite à son départ, le « moi » lyrique d'*Umbrales* traverse différentes épreuves qui rappellent les étapes initiatiques des contes de fées – « II. El Río », « III. Abeja-Reina », « IV Merlín ». Le « moi » poétique est toujours à la poursuite du papillon-poésie, qui chaque fois s'envole en ces mots, *leitmotiv* du poème : « pero voló / voló ». La traversée du fleuve et l'arrivée dans un pays étranger – « Me era extraño el paisaje / la lengua me era extraña » –

¹ *Idem*, p. 54. Nous avons commenté ce poème dans le sous-chapitre 1.3.2.

² ALEGRÍA, Claribel, *Umbrales*, Madrid, Visor, 1996, 42 p. Le recueil est composé de neuf sections marquées par des chiffres romains, « Ojo del cuervo » est la partie VIII.

³ *Idem*, p. 12: « Qui m'explique le miracle? / Pourquoi la poésie / s'est-elle posée sur ma main? »

⁴ RILKE, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, México, Ediciones Coyoacán, 2006, [Edition originale : *Briefe an einen jungen Dichter*, 1927] 71 p.

⁵ Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 3 : « Mais quand j'avais quatorze ans, un livre de Rilke intitulé *Lettres à un jeune poète* m'est tombé entre les mains. [...] il m'a fascinée, je l'ai lu, je me souviens, une nuit, je me suis promenée et promenée pendant des heures dans les couloirs de ma maison, je me suis assise sur un petit banc dans le patio de ma maison et j'ai pensé : « voilà ce que je veux être, c'est ça, je veux être poète, quoi qu'il arrive. » Et à partir de ce jour-là, j'ai commencé à écrire et à lire beaucoup. »

évoque l'arrivée aux Etats-Unis de Claribel Alegría, puis sa rencontre avec « Merlín » retrace celle de Juan Ramón Jiménez. En effet, la poétesse a conçu ce long poème comme son autobiographie, on y retrouve donc, sous forme métaphorique, les moments les plus forts de son existence ainsi que les principaux événements historiques du XX^e siècle.¹ L'épisode mettant en scène la figure légendaire de Merlin tient à la fois du conte, du voyage initiatique et de l'inspiration mythique :

Era hechicero el viejo
era implacable
me iba despojando
de todos mis ropajes
me envolvía en palabras
me lanzaba en pos de la poesía
descendí hasta el abismo
me invadieron imágenes
insólitas:
Teotl
que hizo brotar el fuego
Lilith
y Kukulcán²

Le caractère « implacable » de Merlin s'applique bien à la description que Claribel Alegría fait de Juan Ramón Jiménez – « Aprendí muchísimo con él, él era un maestro tremendo, terrible, pero me ayudó muchísimo ». ³ Celui que Claribel Alegría considère comme son mentor est représenté sous les traits d'un enchanteur, d'un sorcier auprès duquel le « moi » lyrique réalise un apprentissage. La jeune femme semble alors prise dans le tourbillon d'un rite initiatique. Comme transportée au gré du vent, son parcours répond à une série de verbes dont elle n'est pas le sujet mais l'objet – « me envolvía », « me lanzaba », « me invadieron ». Le « moi » lyrique effectue alors une plongée au cœur de la poésie – « me

¹ *Idem*: « Es mi biografía, fijate. Y hablo mucho allí de mi ceiba, que es mi símbolo. Y entonces, como te has fijado, lo primero en *Umbrales* – es una cuestión iniciática, tienes toda la razón del mundo – es cuando me voy. Después, me encuentro en otro ambiente en que no se habla mi idioma, ni nada, y mis amores, y todas esas cosas. Y lo último es el « Ojo del cuervo » – porque *Umbrales* es un solo poema – y en el « Ojo del cuervo » es que yo soy testigo del siglo XX. Hablo de todo lo que a mí me impactó enormemente en el siglo XX, y lo estoy viendo como a través de un ojo de cuervo. » (« C'est ma biographie, tu vois. J'y parle beaucoup de ma *ceiba*, qui est mon symbole. Et alors, comme tu as pu le remarquer, le tout début d'*Umbrales* – c'est une question initiatique, tu as tout à fait raison – c'est quand je m'en vais. Après, je me retrouve dans une autre atmosphère où l'on ne parle pas ma langue, ni rien, puis mes amours, et toutes ces choses. Et le dernier moment c'est « l'œil de corbeau » – car *Umbrales* forme un seul poème – et c'est dans « l'œil du corbeau » que je suis témoin du XX^e siècle. Je parle de tout ce qui m'a énormément marquée dans le XX^e siècle, et je le vois comme à travers un œil de corbeau. »)

² ALEGRÍA, Claribel, *Umbrales*, *op. cit.*, p. 23 : « Il était sorcier le vieux / il était implacable / il m'enlevait un à un / tous mes habits / il m'enveloppait de mots / me lançait en quête de la poésie / je suis descendue jusqu'à l'abîme / des images insolites / m'ont envahie : / Teotl / qui a fait jaillir le feu / Lilith / et Kukulcán »

³ Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 3.

lanzaba en pos de la poesía / descendí hasta el abismo » – qui la conduit au cœur du mythe. Les images « insolites » qu'évoque la voix lyrique sont des figures mythiques provenant de la culture ancestrale aztèque – Teotl, souvent traduit par « dieu », est un mot d'origine nahuatl relatif au sacré, et Kukulkán est le serpent à plumes, dieu maya équivalent au dieu aztèque Quetzalcoatl – ainsi que judéo-chrétienne et mésopotamienne en ce qui concerne Lilith.¹ Le mythe et la magie semblent donc participer de la genèse poétique selon la voix lyrique de Claribel Alegria. D'ailleurs, la poétesse exprime dans *Soltando Amarras* la façon dont le mot peut parfois surgir du réel, comme par enchantement :

Caminé hacia el frutero
y de pronto la uva
se convirtió en palabra.²

Ce poème a la brièveté d'un haïku. Il reflète en sa forme épurée la simplicité du geste ayant provoqué la métamorphose. Ce simple geste du quotidien – « caminé hacia el frutero » – donne lieu à une transformation que la voix lyrique présente comme inattendue – « de pronto ». De ces vers naît l'image d'une corbeille à fruit soudain remplie de mots et non de grains de raisin, une corbeille à fruit soudain devenue poème. La création poétique apparaît alors comme un procédé magique indépendant de la volonté du créateur : tel le papillon d'*Umbrales*, la poésie choisit où elle se pose et quand elle reprend son vol.

Nous remarquons à travers ce parcours poétique que les poétesses proposent des visions très différentes de leur genèse personnelle, en fonction de leur rapport au monde et à la poésie. Lorsqu'elle retrace sa venue au monde, Ana María Rodas montre comment les stéréotypes liés à la représentation du genre féminin ont d'emblée été plaqués sur son identité – « Me clasificaron: nena? Rosadito ». La poétesse s'emploie donc à opposer à l'image de la fillette en robe rose la représentation d'un corps organique, dont elle fait un lieu de transgression lyrique – « Tengo hígado, estómago, dos ovarios, / [...] / río, grito, insulto, lloro

¹ CARRASCO, David, SESSIONS, Scott, *Daily Life of the Aztecs*, Westport, Greenwood Press, 1998, 282 p., p. 48: « These gods were expressions of the sacred powers that permeated the world. References to these numinous forces were expressed in the Nahuatl term *teotl*, which the Spaniards translated as « god », « saint » or « demon ». But to the Aztecs, *teotl* signified a sacred power manifested in natural forms (such as a tree, a mountain, or a rainstorm), in persons or high distinction (such as a king, an ancestor, or a warrior), or in mysterious and chaotic places [...] » (« Ces dieux étaient l'expression de pouvoirs sacrés qui traversaient le monde. Des références à ces forces terrifiantes s'exprimaient dans le terme Nahuatl *teotl*, que les Espagnols ont traduit comme « dieu », « saint » ou « démon ». Mais pour les Aztèques, *teotl* signifiait un pouvoir sacré se manifestant sous des formes naturelles (tel un arbre, une montagne ou un orage), dans des personnes ou de hauts dignitaires (tel un roi, un ancêtre, ou un guerrier), ou en des lieux mystérieux ou chaotiques [...] »)

² ALEGRIA, Claribel, « Revelación », *Soltando amarras*, op. cit., p. 84 : « J'ai marché vers la corbeille à fruit / et soudain le raisin / s'est changé en mot. »

y hago el amor. / Y después lo cuento ». Elle sape ainsi les fondations du mythe de la femme ange, que les parents construisent dès la naissance, en accord avec des représentations sociales et culturelles judéo-chrétiennes. Dans un même mouvement, Luz Méndez de la Vega privilégie science et biologie à une représentation mythique, en substituant la théorie de Darwin à l'image biblique du Jardin d'Eden. Par l'évocation de « la terrible nostalgie / de notre pelage / de singes », elle valorise un sentiment animal, l'instinct, la spontanéité, soit l'envers de toute construction socioculturelle. Quant à Gioconda Belli, elle joue également d'une intertextualité avec la Bible, tout en peignant avec des traits sensuels sa création et celle de la femme. A l'inverse d'une Eve dont la culpabilité échoit sur tout le genre féminin, la femme, glorifiée dans toute sa sensualité, semble faite pour le plaisir et se déclare heureuse de son sexe – « bendigo mi sexo ». Par ailleurs, le motif de la genèse personnelle se dessine de façon symbolique, lorsque la naissance de la conscience politique de Claribel Alegria se manifeste sous les traits de Vénus sortant de l'eau, par exemple. Enfin, à la création de la femme – la genèse personnelle – fait écho la création lyrique, la genèse du poème. Celle-ci se dessine sous diverses facettes, comme un processus périlleux et douloureux – « A borbotones », Gioconda Belli ; « De lo inexpresado », Luz Méndez de la Vega –, comme un miracle – *Umbrales*, Claribel Alegria ; *El árbol de las mil raíces*, Luz Lescure – ou en tant que moyen d'échapper au quotidien, au passé ou de donner un sens à la vie – « Oficio de poeta », Ana María Rodas ; *Quizás la sangre...*, Amanda Castro.

Les poétesses reviennent donc à la source même des mythes de création du monde et de la première femme qui sont les plus présents dans leur culture : la Genèse, Eve et Lilith ; la création selon le *Popol Vuh*, le motif de l'arbre de vie et la figure d'Ixquic ; la *Théogonie* d'Hésiode et la figure de Pandore. Ce faisant, elles réinventent l'origine des représentations socioculturelles de la femme et de l'homme, des représentations qui ont une incidence sur leur quotidien et sur leur destin. Elles prennent alors leur liberté avec les mythes d'origines, qu'elles revoient et corrigent à leur manière. Gioconda Belli mythifie le plaisir sexuel en faisant de la Création le résultat d'un « orgasme primordial », Claribel Alegria substitue la figure de Lilith à celle d'Eve dans le rôle de la première femme biblique, dont elle fait l'inventrice du rire et un être libre, Amanda Castro réinvente la Création sur le modèle du *Popol Vuh* et d'autres mythologies amérindiennes, revalorisant ainsi des cultures qu'elle juge trop souvent oubliées. Ce faisant, les poétesses réinventent leur propre identité en tant qu'êtres humains, que femmes et créatrices, car en parallèle avec ces mythes primordiaux, elles poétisent leur rapport au mot, leur venue à la poésie et la genèse de leur parole lyrique. Le

mythe leur permet alors d'évoquer une expérience personnelle tout en touchant à l'universel, comme l'explique Claribel Alegría en revenant sur sa venue à la thématique du mythe :

ya era como dar un salto en mi poesía, irme a otra cosa, desocuparme de mí, y meterme en la piel de otros y otras, sobretudo otras: y que más que mujeres mitológicas, que hay maravillosas, ¿no? [...] La mitología que escribo son, como te digo yo, son caracteres casi todos mujeres – también tengo de hombres pero la mayoría son mujeres – con las que yo me identifico mucho. Entonces es como un hilo de lo universal a lo particular, a lo personal.¹

Claribel Alegría – tout comme les autres poétesses, et tout particulièrement Luz Méndez de la Vega dans *Helénicas* – choisit donc de « se mettre dans la peau » d'autres personnages pour laisser le mythe vivre à travers elle, et vivre – le temps d'un poème – à travers le mythe. Il s'agit alors, pour la poétesse comme pour le lecteur, de ressentir en sa propre chair les questions existentielles intemporelles et universelles que pose le mythe, des questions essentielles telles que celles de la vie, de la mort, du cycle du temps et de la filiation.

¹ Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 6 : « c'était comme faire un saut dans ma poésie, aller vers autre chose, me détacher de moi et me glisser dans la peau d'autres personnes, hommes ou femmes, surtout des femmes: et quoi de mieux que des femmes mythologiques, car il y en a de merveilleuses, n'est-ce-pas? [...] La mythologie que j'écris ce sont, comment te dire, ce sont des personnages, presque uniquement des femmes – j'en ai aussi qui sont des hommes mais la plupart sont des femmes – auxquelles je m'identifie profondément. Alors c'est comme un fil qui va de l'universel au particulier, au personnel. »

2.2 LE CYCLE DU TEMPS ET LA FILIATION

2.2.1 *Poétisation de la filiation : figures parentales, figures mythiques ?*

A travers ses multiples visages, [la famille] joue un rôle d'ancrage du sujet dans une histoire et donc dans son histoire. Que la filiation soit de type patrilinéaire, matrilinéaire ou indifférencié, elle est toujours arrimée à une autorité première qui constitue le lieu de reconnaissance, et donc identitaire, du sujet humain. Sans ce lieu premier, il n'y a pas, à proprement parler, de sujet.¹

En ces mots, Amadeo López fait de la famille et des parents un « lieu premier » dont dépend l'existence du sujet, un point d'origine. En effet, si la question de l'origine collective se résout dans les mythes, la religion ou la science, au niveau personnel, le thème de l'origine se décline avant tout à travers l'évocation des figures parentales. Celles-ci sont chantées par chaque poétesse de notre corpus à travers une large gamme de sentiments. En effet, chacune consacre un ou plusieurs poèmes à des parents biologiques ou spirituels, témoignant de relations diverses avec ces êtres responsables de leur venue au monde. La figure du père et de la mère acquièrent des dimensions mythiques dans divers poèmes, comme dans le portrait de « La mama » que trace Amanda Castro dans *Celebración de mujeres* :

Alta y de piel oscura
grande mitológica
peleadora y tierna era la mama
sus ocho hijos todos aprendieron a leer
[...]
Mama
¿no te das cuenta?
cambiaste el curso del sol
con tus manos
con tu enorme cuerpo lacerado²

A priori, ce poème n'est pas littéralement autobiographique : Amanda Castro ne provenait pas d'une famille de neuf enfants – « sus ocho hijos » – : elle n'avait qu'un frère. La figure maternelle que dessine la voix lyrique a plutôt un caractère universel, comme semble l'indiquer le choix du déictique « la » du titre – « La mama ». Le choix de ne pas accentuer le mot crée une homophonie avec le verbe « mamar » (taiter) qui souligne le

¹ LÓPEZ, Amadeo, *Les filiations, idées et cultures contemporaines en Amérique latine*, América n° 19, Centre de recherches interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique latine (CRICCAL), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, 300 p., p. 6.

² CASTRO, Amanda, « La mama », *Celebración de mujeres*, op. cit., pp. 26-27: « De haute taille et la peau sombre / grande et mythologique / batailleuse et tendre était la mère / ses huit enfants ont tous appris à lire / [...] / Maman / tu ne te rends pas compte ? / tu as changé le cours du soleil / avec tes mains / avec ton énorme corps lacéré. »

caractère nourricier de cette figure maternelle, et qui rappelle la figure mythique de la *Pachamama*, la Terre-mère des amérindiens du sud du continent. En outre, la voix lyrique insiste sur la stature colossale du personnage – « alta », « grande », « enorme cuerpo » –, une envergure qui symbolise également son pouvoir – « mitológica », « cambiaste el curso del sol ». La description physique du personnage peut rappeler les vénus opulentes identifiées comme des icônes de la fécondité chez les civilisations primitives.¹ Par ailleurs, on retrouve dans ce poème l'esthétique du corps souffrant – « tu enorme cuerpo lacerado » – très présente dans l'œuvre d'Amanda Castro. Cet aspect renforce l'image d'une mère dévouée à ses enfants, d'une grande humilité mais prête à tout sacrifier pour leur bien. « La mama » se rapproche en cela d'une figure mariale, tout comme dans un autre poème qu'Amanda Castro consacre à la figure maternelle, toujours dans *Celebración de mujeres* :

Te acordás
 aquella vez que tenía el tifus
 [...]
 me agarrabas las manos
 como halándome de la muerte
 (las tías y vos me bañaban en alcohol
 para que dejara de decir estupideces)

Abrí los ojos
 tu cara era un Sol
 me parecías
 la mujer más bella del mundo
 – Sos
 la mujer más bella del universo –²

Comme dans le poème antérieur, le « moi » lyrique s'adresse directement à « la madre », mais ce fragment poétique est moins universel que le précédent. Son caractère plus personnel transparaît notamment dans la parenthèse – « (las tías y vos me bañaban en alcohol [...]) » –, détail anecdotique qui semble traduire un épisode vécu. L'usage du *voseo* et le partage d'un souvenir – « Te acordás » – instaure une complicité entre la mère et la fille. L'image implicite de la mère penchée au chevet de sa fille, ou la tenant dans ses bras, fait écho à l'iconographie de la *pietà* ; la figure maternelle apparaît alors comme une *Mater dolorosa*. Cependant, l'enfant n'est pas mort dans ce tableau : sa mère parvient à le sauver – « como halándome de la muerte ». Ces vers tracent le portrait idéalisé – « la mujer más bella

¹ On peut penser, par exemple, à la Vénus de Willendorf, datant du paléolithique.

² Amanda Castro, « La madre », *Celebración de mujeres*, *op. cit.*, pp. 49-50: « Tu te souviens / cette fois-là, où j'avais le typhus / [...] tu m'agrippais les mains / comme pour m'arracher à la mort / (mes tantes et toi me couvriez d'alcool / pour que je cesse de dire des bêtises) / J'ai ouvert les yeux / ton visage était un Soleil / tu me semblais / la plus belle femme du monde / – tu es / la plus belle femme de l'univers – ».

del Universo » – d’une femme qui parvient à la catégorie de figure mythique selon l’acception de « modèle parfait, type idéal représentant des symboles inhérents à l’homme ou des aspirations collectives ». ¹ La mère réunit ici les qualités de la Vierge Marie et celles du soleil – « tu cara era un Sol » –, astre sacré dans nombre de mythologies amérindiennes d’Amérique Latine, dont celle des Mayas, des Aztèques et des Incas. Par ailleurs, si l’adoration dont la figure maternelle fait l’objet apparaît tout d’abord comme le fait de l’enfance – « me parecías » – elle se prolonge dans le temps – « Sos / la mujer más bella del universo ». La reconnaissance et l’admiration se lisent ici, tout comme dans les mots de Luz Méndez de la Vega. En effet, la poétesse guatémaltèque peint également une figure maternelle mariale mais avec des accents plus tragiques :

Diálogo con el vacío

a mi madre

Eras mundo pequeño
 cercado y redondo.
 Mundo de fruta
 madurado en miel
 y pulpa generosa.
 [...]

 Te arrastramos
 como la tormenta arrastra
 los objetos livianos.
 Con nosotros corraste
 – desde tu silla de inválida –
 calles, caminos, puertos
 y ciudades incendiadas
 en pasiones y acechanzas. ²

La première strophe de ce poème dessine le ventre arrondi d’une femme enceinte. Sur le plan visuel, la présence répétée de la lettre « o » en fin de mot – « mundo pequeño / cercado y redondo », « Mundo », « madurado » – souligne la rondeur, le caractère protecteur du cercle clos – « cercado ». L’oxymore évoquant un « petit monde » chante avec tendresse toute la richesse contenu dans un seul être. La métaphore évoquant des nourritures sucrées – « fruta », « miel », « pulpa generosa » – traduit la douceur, la plénitude, la générosité de la mère nourricière. Ces vers composent une atmosphère sereine qui se brise par la suite. En

¹ Selon la définition du *Trésor de la langue française*, voir sous-chapitre 1.3.3.

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Diálogo con el vacío », *op. cit.*, pp. 52-53: « Tu étas un petit monde / clos et rond. / Monde de fruit / mûrit dans le miel / et à la pulpe généreuse. / [...] / Nous t’avons trainée / comme la tempête traîne / les objets légers. / Tu as couru avec nous / – avec ton fauteuil roulant – / les rues, les chemins, les ports / et des villes incendiées / de passions et de pièges. »

enfants qui apparaissent comme des initiateurs. Cela se présentait déjà dans le fragment poétique antérieur – « Te arrastramos / como la tormenta arrastra / los objetos livianos ». L’isotopie de la souffrance – « dolor », « desesperanza », « sangrando » – et de la résistance – « grito agudo », « feroz protesta » – rend compte de l’ampleur des épreuves que cette mère a eu à surmonter, les difficultés de la vie en général, et peut-être celles des années sombres au Guatemala. La figure maternelle, héroïne tragique dans la première partie du poème, se rapproche ici d’une icône mariale – « la dulce » –, *mater dolorosa* partageant la douleur de ses enfants.¹ L’intertextualité mythique que l’on observe chez Amanda Castro comme chez Luz Méndez de la Vega dans le traitement de la figure maternelle affleure également sous la plume de Claribel Alegría, à travers un portrait plus inquiétant que les précédents :

me revelaste a Humboldt
a Gustavo Doré
y no recuerdo bien
si lo dijiste
en todo caso lo pensaste
(gozas de la sabiduría
de la serpiente)
hay otro mundo
más allá de Santa Ana
y descubrí ese mundo.²

Intitulé « Raíz-madre », ce poème annonce une suite de cinq autres poèmes dans lesquels Claribel Alegría s’inspire de la vie de sa mère. Celle-ci est représentée par un serpent, au long d’une métaphore filée qui se reflète dans la composition du recueil. En effet, dans « Raíz-Madre », la voix lyrique déclare à sa mère qu’elle souhaite la comprendre, et doit pour cela « [la] changer en annélide / séparer un par un / [ses] anneaux ».³ Elle s’y attache donc en écrivant une suite de cinq poèmes représentant chacun un des anneaux du serpent – « primer anillo », « segundo anillo », etc.⁴ Dans le fragment lyrique ci-dessus, la figure maternelle apparaît tout d’abord comme une initiatrice – « me revelaste a Humboldt ». Le choix du verbe

¹ Dans *Histoires d’amour*, Julia Kristeva analyse la façon dont le culte de la Vierge Marie et plus précisément de la figure de la *Mater Dolorosa* s’est considérablement développé en Occident entre le XI^e et le XV^e siècle, entraînant la valorisation chez les femmes de « vertus » comme le don, la douleur, le silence et l’abnégation. D’où le mythe de la vierge, qui laisse aux femmes d’hier et d’aujourd’hui un héritage réducteur, résumé en ces termes par la chercheuse : « Du corps virginal nous n’aurons droit qu’à l’oreille, aux larmes et aux seins » : « Sabat Mater », *Histoires d’amours*, Paris, Denoël, 1983, 358 p., p. 311.

² ALEGRÍA, Claribel, « Raíz-madre », *Suma y sigue, in Una vida en poesía, op. cit.*, pp. 144-155: « Tu m’as révélé Humboldt / et Gustave Doré / et je ne me souviens plus bien / si tu l’as dit / en tout cas tu l’as pensé / (tu jouis de la sagesse / du serpent) / il y a un autre monde / au-delà de Santa Ana / et j’ai découvert ce monde. »

³ *Idem*, « convertirte en anélido, / separar uno a uno / tus anillos. »

⁴ *Idem*, pp. 147-155.

« revelar » présente la culture comme un secret que la mère partage avec sa fille, dans une sorte de rite initiatique. Le monde extérieur à Santa Ana semble enveloppé d'un mystère que la mère du « moi » lyrique dissipe et exalte à la fois. C'est entre parenthèses que le rapprochement entre la figure maternelle et le serpent s'amorce – « (gozas de la sabiduría / de la serpiente) ». Cette référence à la « sagesse du serpent » fait écho à la Genèse, où il est dit que « la serpiente era más astuta que cualquiera de los animales del campo que el Señor Dios había hecho ».¹ Si l'utilisation de parenthèses semble tout d'abord indiquer que la comparaison reptilienne n'est qu'un détail anodin, ce détail va prendre une importance croissante au cours du poème :

A veces levanto la mirada
y brillan tus escamas
a la luz de la luna
cegándome los ojos
el reflejo esmeralda
de la luna
en tus ojos de opio.
Eres la anaconda
que me va a tragar
la anaconda que ondea
sus escamas jaspeadas
con la mirada fija
sobre mí²

Peu à peu, la métamorphose s'effectue : plus que la sagesse du serpent, la figure maternelle possède désormais ses écailles. Le mystère chargé de promesses du fragment lyrique précédent laisse place à une atmosphère nocturne et onirique. La voix lyrique fait naître des jeux de lumière froide dans l'obscurité – « brillan tus escamas », « la luz de la luna », « el reflejo esmeralda ». Ces différentes sources de lumière brillent d'un éclat à la fois précieux – « esmeralda », « jaspeadas » – et angoissant – « cegándome », « ojos de opio », « mirada fija / sobre mí ». La figure maternelle se transforme peu à peu en une menace terrifiante – « Eres la anaconda / que me va a tragar ». L'image du serpent s'éloigne alors des rivages de la Bible pour aborder aux rives latino-américaines, dont l'anaconda est originaire. En effet, ce serpent rappelle plutôt les mythologies aztèques et maya, où l'animal occupe une place centrale, notamment à travers les dieux Quetzalcoatl ou Kukulcán. La figure maternelle

¹ LOCKMAN FOUNDATION, *Biblia de las Américas*, URL : <http://bibliaparalela.com/genesis/3-1.htm>, Genèse, (3 : 1), (consulté le 08. 09. 10) : « le serpent était plus malin que tous les animaux du jardin que le Seigneur avait créé. »

² *Idem*, « Parfois je lève le regard / et tes écailles brillent / à la lumière de la lune / je suis aveuglée / par le reflet d'émeraude / de la lune / dans tes yeux d'opium. / Tu es l'anaconda / qui va m'avaler / l'anaconda qui fait onduler / ses écailles jaspées / son regard fixé / sur moi ».

s'apparente donc ici à une menace. Loin d'une icône mariale, elle est une mère-anaconda, figure tutélaire effrayante et hypnotisante à la fois. Si la figure paternelle suscite également une certaine crainte dans la voix lyrique de Claribel Alegria, elle ne semble pas aussi menaçante :

Llegó hasta El Salvador sobre una mula.
 Venía de Estelí,
 de Nicaragua,
 de aquella tierra azul
 con olor a becerros
 y a tiste.
 Estudió bajo los faroles.
 Ganó medalla de oro.
 Pero no.
 Quiero ser más precisa.
 Lo veo,
 llevándonos a cuestras por el patio,
 haciendo de león para asustarnos,
 [...]
 Tu aire de patriarca
 nos cohibía.
 Presidías la mesa
 como un señor feudal.¹

La silhouette paternelle se dessine tout d'abord comme celle d'un personnage légendaire ou romanesque. Juché sur sa mule et provenant d'une lointaine « terre bleue » il a quelque chose d'un chevalier médiéval – « señor feudal » – ou d'un *cow-boy* solitaire – « con olor a becerros ». Le choix du démonstratif « aquella » souligne l'éloignement de sa terre d'origine – « Nicaragua » – qui lui confère un caractère mythico-légendaire. Le portrait du père passe tout d'abord par ses actes et les principales étapes de sa vie : l'exode, les études, la réussite. La voix lyrique définit ainsi les traits d'un homme volontaire – « Estudió bajo los faroles » – et méritant – « ganó medalla de oro » qui évoque le mythe du héros.

Cependant, le « moi » lyrique tente d'atteindre une dimension plus intime du personnage et passe pour cela à ses propres souvenirs et non à des données extérieures. Elle évoque alors non plus l'espace public mais domestique : les jeux de l'enfance – « haciendo de león para asustarnos » –, les repas. L'image du père-lion contraste avec celle de la mère-serpent : ici la peur n'est que l'élément d'un jeu. La figure paternelle bénéficie d'un portrait

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Se hace tarde, doctor », *Vía única, Una vida en poesía*, pp. 72-74: « Il est arrivé au Salvador sur une mule. / Il venait d'Estelí, / du Nicaragua, / de cette terre bleue / à l'odeur de bovins / et de tiste. / Il a étudié à la lanterne. / Il a gagné la médaille d'or. / Mais non. / Je veux être plus précise. / Je le vois, / nous portant sur son dos dans le patio, / faisant le lion pour nous effrayer, / [...] / Ton air de patriarche / nous intimidait. / Tu présidais à table / comme un seigneur féodal. »

plus flatteur que ne l'est celui de la figure maternelle. Tandis que l'image de la mère est inattendue, celle du père correspond au mythe du patriarche qu'a composé la tradition occidentale – « tu aire de patriarca / nos cohibía ». Malgré la distance qu'implique la crainte enfantine, la voix lyrique exprime une grande tendresse envers le père. Cet amour filial se reflète également dans la voix d'Amanda Castro, dans un poème d'*El paso de la muerte* :

Un año antes...

a mi padre,
Luis Jiménez Navarro

Parece que lo he visto por última vez
[...]
Casi puedo verte
de cuclillas frente al fuego
con esos ojos verdiamarillos de gato solitario
lleno de miedo
tan galán como siempre
– diría la abuela –
alto, seguro, intransigente hasta la última gota
profundamente tierno¹

L'exégèse de ce poème l'inscrit dans la sphère de l'autobiographie, du vécu. La conjonction du titre du recueil, de celui du poème et du premier vers – « parece que lo he visto por última vez » – laisse deviner qu'il a été écrit un an avant la mort du père de la poétesse. Ce portrait est donc emprunt de la peur de perdre un être cher. La figure paternelle est conforme au mythe du patriarche – « tan galán como siempre », « alto, seguro, intransigente hasta la última gota » – à l'exception de la peur qui l'emplit. En effet, le père endosse traditionnellement le rôle du protecteur ; or c'est lui qui apparaît comme désemparé dans ces vers – « lleno de miedo ». Malgré ses qualités chevaleresques, la figure paternelle n'est pas héroïque mais vulnérable, c'est celle d'un « chat solitaire » apeuré. Cette nouvelle comparaison animale tient sans doute à la coutume de surnommer « gato/a » les personnes aux yeux clairs, mais elle peut éventuellement rappeler la tradition maya qui attribue à chaque individu un *náhuatl*, soit la figure tutélaire d'un animal. Toujours est-il que c'est avec une immense tendresse qu'Amanda Castro évoque la figure paternelle à l'orée de la mort. Par contre, si c'est également le motif de la mort des parents qu'aborde Ana María Rodas dans sa « Carta a los padres que están muriendo », elle ne puise pas dans le registre de l'amour filial :

¹ CASTRO, Amanda, « un año antes », *El paso de la muerte*, op. cit., pp. 27-28: « Un an avant... / A mon père / Luis Jiménez Navarro // Il semble que je l'ai vu pour la dernière fois [...] Je peux presque te voir / accroupi face au feu / avec ces yeux mordorés de chat solitaire / empli de peur / toujours aussi bel homme / – dirait ma grand-mère – / grand, sûr de toi, intransigeant jusqu'à la dernière goutte / profondément tendre ».

Papis viejísimos que utilizan la significación de la cultura para forjar cuchillos y clavárselos unos a otros en esa carrera disimulada por llegar primero a la fama y conquistar la eternidad, siempre dentro del juego que ustedes inventaron. Papis encantadores que amontonan cadáveres para colocar su sillón en lo más alto y mearse y escupir sobre los otros, la antes hija está diciéndoles adiós.

[...]

Los admiré e hice mías sus ideas por un tiempo y no sabía por qué se me llagaba el cuerpo y el cerebro. Ahora entiendo lo infantil de esos propósitos y al ver sus rostros con esta vista nueva que me he dado, comprendo que no pertenezco a este cementerio.

Y me largo.¹

Cette « lettre aux pères qui sont en train de mourir » n'a rien, en réalité, d'un exercice épistolaire. Il s'agit à la fois d'un poème en prose, d'une déclaration personnelle d'indépendance, d'un manifeste ou d'un « anti-manifeste » littéraire. C'est en guise de prologue à *Cuatro esquinas del juego de una muñeca* que paraît cette « Carta... » d'Ana María Rodas, en 1975. La poétesse y tire à boulet rouges sur le monde de la culture guatémaltèque, dont elle lacère les représentants et les usages avec une ironie cinglante. D'emblée, le titre annonce la mort de figures estimables, qui ne se voient sans doute pas disparaître aussi vite. Le rythme est rapide et les accusations véhémentes – « amontonan cadáveres para colocar su sillón en lo más alto y mearse y escupir sobre los otros ». La voix lyrique emploie la métaphore du jeu – « esa carrera », « el juego que ustedes inventaron » – afin de dénoncer les apparences policées du microcosme culturel. Elle s'insurge contre l'hypocrisie et la soif de pouvoir de ces « papis » qui simulent l'amitié pour mieux se planter des couteaux dans le dos. Le ton de la voix lyrique est celui d'un réquisitoire. Elle feint une fausse tendresse dans une antithèse qui souligne encore son ironie : « Papis encantadores que amontonan cadáveres ». D'ailleurs, Lucrecia Méndez de Penedo remarque que dans la « carta » :

la intensidad expresiva de Rodas se basa no sólo en un lenguaje descarnado, sino en el uso paradójico del diminutivo, que de término afectivo, se torna aniquilador. Este recurso aligera la obra, restándole gravedad y pomposidad a lo dicho. Trivializa a un nivel superficial la seriedad del tema y añade el elemento de la ironía.²

¹ RODAS, Ana María, « Carta a los padres que se están muriendo », *Cuatro esquinas del juego de una muñeca, in Poemas de la izquierda erótica, op. cit.*, pp. 99-100: « Très vieux papas qui utilisent le sens de la culture pour forger des couteaux et les planter les uns dans le dos des autres dans cette course dissimulée pour arriver le premier à la gloire et conquérir l'éternité, toujours dans le jeu que vous avez inventé. Charmants papas qui amoncellez les cadavres pour placer votre fauteuil tout en haut et pisser et cracher sur les autres, celle qui était votre fille vous dit adieu. / [...] / Je vous ai admirés et j'ai fait miennes vos idées pour un temps et je ne savais pas pourquoi des plaies s'ouvraient dans mon corps et mon cerveau. Je comprends maintenant combien ces tentatives étaient infantiles et en voyant vos visages avec cette nouvelle vie que je me suis donnée, je comprends que je n'appartiens pas à ce cimetière. // Et je mets les voiles. »

² MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia, « Estrategias de la subversión: poesía guatemalteca contemporánea » : « L'intensité expressive de Rodas se fonde non seulement sur un langage extrêmement cru, mais aussi sur l'usage paradoxal du diminutif, terme affectif qui devient anéantissant. Cette pratique allège l'œuvre, en enlevant

Suivant le même jeu de contraste entre un attachement apparent et une répulsion réelle, le « moi » lyrique retarde la chute – l’annonce du départ ne vient que tout à la fin – comme pour ménager ses destinataires : de fait, les derniers mots n’en sont que plus contondants. Puisqu’Ana María Rodas condamne les coups dans le dos, elle attaque de face et au grand jour. Aussi, cette lettre constitue-t-elle un parricide symbolique et une déclaration d’indépendance littéraire – « *comprendo que no pertenezco a este cementerio. / Y me largo* ». Une telle rupture se matérialise clairement dans l’œuvre de cette pionnière de la poésie contemporaine latino-américaine, qui a su se démarquer du canon traditionnel pour faire entendre sa voix. Tandis que la poétesse renie toute parenté symbolique avec les cercles de la culture guatémaltèque, elle se penche avec affection et regret sur le souvenir de ses parents biologiques :

Padres Creadores de toda ilusión viviente
 por agonizar entre los cánones que ustedes inventaron
 y lo humano
 escogió mi padre, padre de carne y hueso
 evadirse de Su Reino alucinante
 a través de diez años de angustia y de alcohol.
 Y más tarde
 la que me parió de madrugada
 tragó una capsulita con olor a almendras.
 Yo soy lo que queda de ese par de cadáveres reales
 [...] Me han mordido tanto sus perros
 ya no les temo.
 Viviré mi vida sencilla fuera de Su Universo.¹

Dans *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, ce poème s’inscrit juste après la « Carta a los padres que están muriendo » : il prolonge la pensée du « moi » lyrique et s’adresse aux mêmes interlocuteurs. Néanmoins, les « papis viejísimos » sont cette fois élevés à la dignité de « Padres Creadores », avec une ironie toujours aussi féroce que dans la prose antérieure. En effet, ils acquièrent ainsi la qualité de démiurges, eux que la voix lyrique

de la gravité et de la pompe à ce qui est dit. Elle trivialise à un niveau superficiel le sérieux du thème et y ajoute de l’ironie. » Article en ligne sur le site *Página de literatura guatemalteca*, URL: <http://www.literaturaguatemalteca.org/depenedo1.htm> (consulté le 17.07.07).

¹ RODAS, Ana María, « Carta a los padres que se están muriendo », *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, in *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 102 : « Pères Créateurs de toute illusion vivante / parce qu’il agonisait entre le canon que vous avez inventé / et l’humain / mon père a choisi – mon père de chair et d’os – / de s’évader de Votre Règne hallucinant / à travers dix années d’angoisse et d’alcool. / Et plus tard / celle qui m’a enfantée à l’aube / a avalé une petite capsule à l’odeur d’amande. / Je suis ce qu’il reste de cette paire de cadavres réels / [...] Vos chiens m’ont tant mordue / je ne les crains plus. // Je vivrai ma vie simple hors de Votre Univers. »

accuse d'avoir semé la mort – celle « de cette paire de cadavres réels » – et non la vie. De fait, la fonction créatrice divine est renversée. Les « Pères » de ce poème ne sont pas les auteurs de toutes les créatures vivantes, mais « de toda ilusión viviente » ; des imposteurs, en quelque sorte. En effet, les expressions « Padres Creadores », « Su Reino », « Su Universo », ornées de majuscules, parodient la façon dont l'on s'adresse traditionnellement à Dieu. Par cette emphase non méritée, le « moi » lyrique tourne en dérision la grandeur que s'attribuent ces défenseurs du canon littéraire et des valeurs morales.

Sans qu'elle soit nommée, la mort s'insinue dans le poème avec son cortège d'angoisse : « evadirse », « diez años de angustia y de alcohol », « tragó una capsulita con olor a almendras », « cadáveres reales ». Ce sont les parents « en chair et en os » du « moi » lyrique que cette ambiance macabre entoure.¹ Les figures parentales apparaissent comme victimes du conformisme. Le « moi » lyrique se réclame de leur lignée – « yo soy la que queda de ese par de cadáveres reales » – mais adopte une attitude différente de la leur. En effet, elle se montre décidée à échapper à la tragédie qu'on vécue ses parents, à ne pas succomber aux mêmes attaques – « Me han mordido tanto sus perros / ya no les temo / Viviré mi vida sencilla fuera de Su Universo. » Par ce poème, le « moi » lyrique signe son indépendance en refusant la filiation de parents symboliques néfastes et en s'écartant du chemin d'angoisse qu'on suivit ses parents « en chair et en os ». La voix lyrique choisit donc de tracer sa propre voie pour échapper aux modèles que lui proposent les figures parentales, tout comme le « moi » lyrique de Gioconda Belli dans « No me arrepiento de nada » :

Desde la mujer que soy,
a veces me da por contemplar
aquellas que pude haber sido;
las mujeres primorosas,
hacendosas, buenas esposas,
dechado de virtudes,
que deseara mi madre.
No sé por qué
la vida entera he pasado
rebelándome contra ellas.²

¹ De fait, le père de la poétesse est mort alors qu'elle est encore jeune et sa mère s'est suicidée peu après. Voir : GOLD, Janet, *Volver a imaginarlas : retratos de escritoras centroamericanas*, op. cit., p. 27.

² BELLI, Gioconda, « No me arrepiento de nada », *Apogeo*, op. cit., pp. 15-17 : « Depuis la femme que je suis, / je me mets parfois à imaginer / celles que j'aurais pu être ; / les femmes ravissantes, / travailleuses, bonnes épouses, / modèles de vertu / qu'aurait souhaité ma mère. / Je ne sais pourquoi / j'ai passé ma vie entière / à me rebeller contre elles. »

La figure maternelle apparaît ici comme normative : son désir de voir sa fille correspondre au mythe de l'ange du foyer en fait une gardienne de la tradition patriarcale. D'emblée, le « moi » lyrique se situe en opposition par rapport à ce modèle, en se plaçant métaphoriquement face à lui – « Desde la mujer que soy, / a veces me da por contemplar / aquellas que pude haber sido ». La voix lyrique se situe parmi les « rebelles » – « rebelándome » – et met une certaine ironie à tracer le portrait de la « femme idéale » selon le point de vue de sa mère. En effet, l'accumulation des qualités requises pour atteindre l'« idéal » féminin proposé se compose d'adjectifs ou d'expressions surannés – « primorosas », « hacendosas », « dechado de virtud » – qui soulignent l'appartenance à un autre temps de ces représentations féminines. Cet affrontement avec les conceptions machistes de l'idéal féminin selon une figure parentale rappelle un poème de l'écrivaine guatémaltèque Aída Toledo, ironiquement intitulé « Pudiste haber sido normal » :

Pero las palabras de mi abuelo insistían
 pudiste haber sido normal
 haciendo de la cocina
 y el tejido
 un arte para
 cazar marido
 pero ella
 la amada
 la bien amada
 la a veces comprometida
 la exiliada
 la erótica y sensual
 la cancerbera
 no me ha dejado ser.¹

La conception de la « normalité » que défend le grand-père du « moi » lyrique prête à sourire : la cuisine n'est pas pour lui un « art culinaire » mais « un art pour / chasser un mari ». La liste de toutes les facettes de la personnalité du « moi » lyrique qui l'ont empêchée d'adhérer à l'idéal de son grand-père – « la exiliada / la erótica y sensual / la cancerbera » – forme comme un contre-point à la liste des qualités souhaitée par la mère du poème de Gioconda Belli. L'ironie est palpable dans l'expression finale – « no me ha dejado ser » – qui semble souscrire à la représentation patriarcale de la normalité, tout en déclarant son inconformité par rapport à ces normes, son incapacité à exister – à « être » – en les respectant.

¹ TOLEDO, Aída, « Pudiste haber sido normal », *Realidad más extraña que el sueño*, Ciudad de Guatemala, Editorial Cultura, Ministerio de Cultura y Deportes, 1994, 75 p., pp. 21-22 : « Mais les mots de mon grand-père insistaient / tu aurais pu être normale / et faire de la cuisine / et du tissage / un art pour / chasser un mari / mais elle / l'aimée / la bien aimée / la parfois engagée / l'exilée / l'érotique et sensuelle / la cerbère / ne m'a pas laissé l'être. »

La voix lyrique insiste ainsi sur les multiples facettes de sa personnalité, les forces qui s'affrontent en elles et, paradoxalement, ne lui laissent que le choix de la liberté. Dans ces deux poèmes, les figures parentales défendent une tradition patriarcale que les poétesses s'attachent à briser par l'ironie et en proposant des comportements non conformes aux normes traditionnelles. On constate cependant une certaine ambiguïté de la part du « moi » lyrique de Gioconda Belli comme d'Aída Toledo. En effet, toutes deux expriment une sorte de dédoublement et même de démultiplication du « moi ». La voix d'Aída Toledo incarne une série de traits de caractères parfois contradictoires : ainsi, la liberté que représente sa facette « érotique et sensuelle » contraste avec les restrictions que ne peut qu'imposer « la cerbère ». De même, c'est vraisemblablement des tiraillements de sa conscience que naissent les images de femmes modèles projetées par la voix poétique de Gioconda Belli :

Impertérritas niñas buenas me circundan
y danzan sus canciones infantiles contra mí;
contra esta mujer
hecha y derecha,
plena.
Esta mujer de pechos en pecho
y caderas anchas
que, por mi madre y contra ella,
me gusta ser.¹

Les « jeunes filles sages » qui dansent autour du « moi » poétique sont ses propres fantômes ou ses Erinyes, bien qu'elles naissent d'une pression extérieure : il n'est donc pas si aisé d'échapper à la norme et à l'influence des figures parentales. Le poème met néanmoins en avant la détermination à s'opposer à la ronde accusatrice – « danzan sus canciones infantiles contra mí ». En effet, la voix lyrique se présente comme celle d'une femme forte et décidée. De fait, ce portrait fait écho à celui que Sancho Panza fait d'Aldonza Lorenzo, la dulcinée de Don Quichotte : « es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho ». ² Chez Miguel de Cervantes, l'évocation de la « belle » par Sancho donne lieu à une parodie burlesque du portrait idéalisé de la dame. Le romancier détourne ce topos de la littérature médiévale courtoise pour en dresser un contre-portrait : toutes les expressions et images employées relèvent de la langue familière et disent des qualités traditionnellement masculines. Ainsi,

¹ *Idem* : « D'imperturbables jeunes filles sages m'entourent / et dansent leurs chansons enfantines contre moi ; / contre cette femme / droite et vigoureuse / épanouie. / Cette femme jusqu'au bout des seins / aux hanches larges / qu'envers ma mère et contre elle, / j'aime être. »

² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, SEVILLA ARROYO, Florencio [Notes et commentaires], *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 1994, 1085 p., p. 249, (I-XXV).

l'expression « hecha y derecha » s'emploie généralement au masculin pour désigner un homme robuste, « un homme, un vrai ». De même, « de pelo en pecho » souligne la virilité d'un mâle au torse poilu, ce qui n'est plus si laudatif s'agissant d'une femme.

Cependant, Gioconda Belli détourne le détournement et revient par cette volte-face à un portrait élogieux. En travestissant l'expression « de pelo en pecho », qui devient « de pechos en pecho », elle rend à la femme ses attributs naturels. En outre, dans son autoportrait, le « moi » lyrique représente ses « hanches larges », insistant à nouveau sur sa féminité épanouie. Néanmoins, l'ambiguïté du sentiment du « moi » lyrique envers la tradition que représente la figure maternelle demeure, elle s'exprime à travers l'expression qui clôt le poème – « Por mi madre y contra ella ». La voix poétique met donc l'accent sur la rupture vis-à-vis d'une mère dont elle recherche néanmoins l'assentiment. Par contre, lorsque Gioconda Belli explore le lien de filiation qui la relie à son grand-père dans « Mi abuelo Francisco », elle s'inscrit dans la continuité de son héritage :

Nosotros
que tiempo atrás flotamos en tu sangre,
que somos el rastro de tu cuerpo,
permanecemos.
Seguimos dejando mojones humanos
que llevarán cada vez más lejano tu nombre

Pero vos
nos habrás dado el viento para siempre
porque con tus palabras,
nos diste la primera pluma para nuestras alas.¹

Le passage du temps se manifeste à travers une conception linéaire passé / présent / futur qu'expriment les temps verbaux choisis – « tiempo atrás flotamos » / « permanecemos », « seguimos dejando » / « llevarán ». L'image originelle d'être en devenir « flottant dans le sang » de leur aïeul peut évoquer celle des « progenidores » du *Popol Vuh* – « estaban en el agua rodeados de claridad » – ou celle de la Bible – « el Espíritu de Dios se movía sobre la superficie de las aguas ».² Le grand-père apparaît donc comme un point

¹ BELLI, Gioconda, « Mi abuelo Francisco », *Sobre la grama, in El ojo de la mujer, op. cit.*, p. 64 : « Nous / qui il y a longtemps flottions dans ton sang, / qui sommes la trace de ton corps, / nous demeurons. / Nous continuons à laisser des jalons humains / qui emmèneront ton nom, toujours plus lointain // Mais toi / tu nous auras donné le vent pour toujours / car avec tes mots, / tu nous as donné la première plume pour nos ailes. »

² RECINOS, Adrián, *Popol Vuh, op. cit.*, p. 23 : « Ils étaient dans l'eau, enveloppés de clarté » ; LOCKMAN FOUNDATION, *Biblia de las Américas, op. cit.*, en ligne, URL : <http://bibliaparalela.com/genesis/1.htm>, Genèse, (1 : 2), (consulté le 10. 09. 10) : « l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. »

d'origine, dont le sang, « le nom », la mémoire et l'enseignement se perpétueront grâce à sa descendance. Or, le nom joue un rôle fondamental dans le processus de la filiation :

L'une des marques distinctives de l'insertion du sujet dans la référence fondatrice, ce qui l'article en premier dans l'ordre de la filiation, c'est le nom. On connaît l'importance du nom dans toutes les civilisations. Dans la Bible, Adam a été chargé par Dieu de nommer les animaux en signe de maîtrise. Lorsque le Tiers fondateur, pour reprendre la terminologie de Pierre Legendre, nomme le fils, il affirme sa suprématie et prédétermine la voie qu'il lui assigne.¹

Par cette référence à la Bible, Amadeo López met en évidence les liens entre origine mythique et origine biologique. De fait, le mythe comme la religion donnent un sens symbolique à chaque grand moment de la vie humaine ; ainsi, la naissance d'un enfant est en quelque sorte une répétition de la venue au monde du premier être. En le nommant, ses parents lui assignent une identité, tout comme Adam l'a fait en nommant chaque chose dans le jardin d'Eden.² Inscrire l'enfant dans une filiation c'est perpétuer la mémoire de ses ancêtres, comme l'exprime le « moi » lyrique : « llevarán cada vez más lejano tu nombre ». Cela dit, l'héritage symbolique que la voix poétique attribue à la figure du patriarche va plus loin. D'une part, il y a le don du vent – « nos habrás dado el viento para siempre » –, d'autre part, l'invitation à s'envoler – « porque con tus palabras, / nos diste la primera pluma para nuestras alas ». Ces métaphores matérialisent la transmission d'un savoir et d'un pouvoir. Nous avons déjà souligné le caractère mythique du vent pour les Mayas, qui le conçoivent comme une force sacrée de nature divine. Par ailleurs, dans la culture occidentale, le vent et l'air symbolisent la liberté, comme l'indique l'expression « libre comme l'air », l'évocation des plumes apparaît alors comme une invitation à se constituer des ailes et à les ouvrir pour vivre librement son propre destin.

¹ LÓPEZ, Amadeo, *Les filiations, idées et cultures contemporaines en Amérique latine*, op. cit., p. 7. L'auteur fait référence à l'ouvrage suivant : LEGENDRE, Pierre, *Filiation. Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1990, 236 p.

² LOCKMAN FOUNDATION, *Biblia de las Américas*, op. cit., en ligne, URL : <http://bibliaparalela.com/genesis/2.htm>, Genèse, (2 : 19), site (le 10. 09. 10). Dans le *Popol Vuh*, les quatre premiers hommes et les quatre premières femmes sont présentés par leurs noms sans que l'on sache qui les leur a attribués. Voir : RECINOS, Adrián, *Popol Vuh*, op. cit., pp. 104-107, Tercera Parte, Capítulo II : « Éstos son los nombres de los primeros hombres que fueron creados y formados: el primer hombre fue *Balam-Quitze*, el segundo *Balam-Acab*, el tercero *Mahucutah* y el cuarto *Iqui-Balam*. » (« Voici les noms des premiers hommes qui furent créés et formés: le premier homme fut *Balam-Quitze*, le second *Balam-Acab*, le troisième *Mahucutah* et le quatrième *Iqui-Balam*. ») Tercera Parte, Capítulo III : « He aquí el nombre de sus mujeres: *Cahá-Paluna*, era el nombre de la mujer de Balam-Quitze; *Chomi-há* se llamaba la mujer de Balam-Acab; *Tzununihá*, la mujer de Mahucutah; y Caquixahá era el nombre de la mujer de Iqui-Balam. » (« Voici le nom de leurs femmes: *Cahá-Paluna*, était le nom de la femme de Balam-Quitze; *Chomi-há* s'appelait la femme de Balam-Acab; *Tzununihá*, la femme de Mahucutah; et Caquixahá était le nom de la femme de Iqui-Balam. »)

Enfin, dans notre corpus, la filiation se décline également sous un aspect mythique d'inspiration précolombienne, notamment dans *El árbol de las mil raíces*. La voix poétique de Luz Lescure fait se rejoindre père et mère au sein de la matrice originelle, la Terre Mère :

Madre tierra
por milenios de mi piel desprendida
que nos alojás en la tenue eternidad
y nos haces volvernos vida
transformados en hojas

Madre tierra
que guardas las cenizas del padre
para transmutarlo en flor
y de la madre
convertida en hierba santa
para reposar los sueños¹

La voix de l'arbre aborde la mort dans la perspective d'un cycle de la vie – « nos haces volvernos vida » – loin de toute tristesse ou dramatisation. En effet, les corps du père et de la mère ne sont plus que cendres, mais toute vie humaine semble vouée à se fondre dans la nature par un processus de transformation – « transformarnos en hojas », « transmutarlo en flor », « convertida en hierba santa ». Le temps n'apparaît pas ici comme linéaire mais comme cyclique, tel le temps du mythe selon Mircea Eliade.² Le « moi » lyrique place le poème sous le signe de cette temporalité mythique en évoquant des temps immémoriaux – « por milenios » – et même l'éternité – « nos alojás en la tenue eternidad ». La réflexion de Luz Lescure ne se situe pas au niveau individuel, mais sur un plan plus universel, nourri de pensée amérindienne. Les figures parentales sont dessinées dans un contexte mythique, en tant qu'émanation de la figure mythique originelle que représente la « Terre Mère ».

Au-delà de cette mère mythique, les figures parentales de notre corpus sont « en chair et en os », comme l'indique Ana María Rodas dans le poème suivant le parricide symbolique de la « Carta a los padres que están muriendo », mais cela ne les empêche pas de revêtir les habits du mythe. Ainsi, le mythe de la mère Vierge Marie ou *Mater Dolorosa* affleure dans les poèmes d'Amanda Castro – « La madre » – et de Luz Méndez de la Vega – « Diálogo con el vacío ». Néanmoins, la mère n'est pas toujours peinte sous les traits d'une icône mariale : elle peut aussi prendre un visage inquiétant, comme dans « Raíz-madre » de Claribel Alegría.

¹ LESCURE, Luz, *El árbol de las mil raíces*, op. cit., p. 35: « Terre Mère / détachée de ma peau pendant des millénaires / qui nous héberge dans l'éternité ténue / et nous fait devenir vie / transformés en feuilles // Terre Mère / qui garde les cendres du père / pour le métamorphoser en fleur / et de la mère / changée en herbe sainte / pour reposer les rêves ».

² ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, op. cit.

La figure maternelle y prend la forme d'un anaconda qui n'est pas sans rappeler le serpent de nombre de mythes d'origine, celui de la Genèse mais également celui du mythe pélasgique de la Création, dans lequel le grand serpent Ophion s'unit à Eurynomé, puis fait éclore l'Œuf Universel qu'ont engendré leurs amours.¹ Par ailleurs, les figures parentales apparaissent également dans leur rôle de transmission, et notamment des mythes de la société patriarcale : mythe du patriarche – « Un año antes », Amanda Castro ; « Se está haciendo tarde, doctor », Claribel Alegría – et de la femme ange du foyer – « No me arrepiento de nada », Gioconda Belli. Or, si la mère est souvent peinte à travers son courage et sa capacité de sacrifice, conformément à l'image traditionnelle de la mère, elle fait aussi l'objet d'une représentation ambiguë. La mère-serpent ou la mère normative des poèmes de Claribel Alegría et Gioconda Belli apparaissent toutes deux comme des figures étouffantes. Par contre, ces deux poétesses et Amanda Castro peignent les figures paternelles – père et grand-père – avec plus d'indulgence et de tendresse. Ils pourraient pourtant représenter la tradition patriarcale contre laquelle s'insurgent les poétesses – comme c'est le cas dans le poème d'Aída Toledo, « Pudiste haber sido normal » – mais il n'en est rien. Cela tient peut-être au fait que la tradition et les valeurs patriarcales se transmettent paradoxalement de mère en fille. D'ailleurs, l'ambiguïté du lien maternel transparaît également à travers l'expression poétique de la maternité et de ses mythes.

¹ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs, op. cit.*, tome I, p. 35.

2.2.2 Mythe et maternité

Dans un article consacré à la façon dont les poétesses péruviennes contemporaines évoquent la maternité, Modesta Suárez analyse ce motif depuis sa glorification jusqu'à ses facettes les plus tragiques, dont l'infanticide.¹ La chercheuse montre que l'idéalisation traditionnelle de la maternité connaît une rupture au début des années 80, avec des approches poétiques plus douloureuses – voire cyniques – de la part de poétesses péruviennes, qui proposent de nouvelles images de la *mater dolorosa*.² On peut observer des tendances semblables chez les poétesses centre-américaines, comme nous allons le constater. Tout d'abord, la grossesse est souvent décrite avec exaltation dans sa dimension mythico-magique, qui fait que les mères « incorporent en elles-mêmes une parcelle du pouvoir de création ».³ Cela se ressent, par exemple, dans le poème que Luz Lescure consacre à la venue au monde de sa fille « Viktoria » :

– si hay alguien que fue deseada, esa eres tú,
si hay alguien que fue soñada, esa eres tú –
fui madreperla y nido
toda vientre por ti
muchachita de cristal,
crecida desde el pez, anfibio,
al caballito salvaje, duendecita feliz.
India guaimí, vikinga,
alemana-francesa, indita-escandinava,
leyenda cakchiquel y saga nórdica.⁴

L'enfant apparaît ici comme la concrétisation d'un désir impérieux, d'un rêve récurrent : la maternité est envisagée comme un idéal. Si, jusqu'au milieu du XX^e siècle, ce même sentiment a pu inspirer toute une tradition de poèmes féminins à l'esthétique « kitsch »,

¹ SUÁREZ, Modesta, « Tradición y maternidad (la poesía femenina peruana del siglo XX) » in FORGUES, Roland, *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, [Actes du congrès international organisé par ANDINICA (Université de Pau et des Pays de l'Adour) à Pau et à Tarbes, du 22 au 25 mai 1996], Mérida, Universidad de los Andes, 1999, 454 p.

² Modesta Suárez cite à ce sujet la poétesse Carmen Ollé (*Noches de adrenalina*, Lima, Ediciones Flora Tristán - Lluvia Editores, 2005, 77 p., [édition originale: Ediciones del hipocampo, 1981].)

³ *Idem*, p. 406: se référant à deux poétesses péruviennes, Catalina Recavarren et Sonia Luz Carrillo, la chercheuse fait l'analyse suivante : « Ambas madres, a la par que muchas otras, con una humildad que disimula apenas su orgullo, son las portadoras de este ser extraordinario, incorporando en sí mismas una parcela del poder de creación. » (« Ces deux mères, comme bien d'autres, avec une humilité qui dissimule à peine leur orgueil, sont les porteuses de cet être extraordinaire, incorporant en elles-mêmes une parcelle du pouvoir de création. »)

⁴ LESCURE, Luz, « Viktoria », *Trozos de ira y ternura*, *op. cit.*, p. 18: « – si quelqu'un a été désiré, c'est bien toi, / si quelqu'un a été rêvé, c'est bien toi – / j'ai été écrin de nacre et nid / toute ventre pour toi / petite fille de cristal, / grandie depuis le poisson, l'amphibien, / jusqu'au cheval sauvage, petit lutin heureux. / Indienne guaymi, viking, / allemande-française, petite-indienne-scandinave, / légende scandinave et saga nordique. »

Luz Lescure parvient ici à s'affranchir des clichés en leur opposant des images inattendues. Ainsi, elle traduit le sentiment d'incarner un peu du « pouvoir de création » en se présentant comme un maillon dans la chaîne de l'évolution – « crecida desde el pez, anfibio ». Si ce vers place la maternité sous le signe de la science, le fait de donner la vie acquiert également une dimension mythico-légitime – « leyenda cakchiquel y saga nórdica ». De fait, Viktoria est la fille de la poétesse panaméenne, d'ascendance métisse et française, et d'un père norvégien d'ascendance allemande ; d'où les différents qualificatifs que décline le poème – « India guaimí, vikinga, / alemana-francesa, indita-escandinava ». Leur accumulation dénote l'émerveillement de la voix lyrique devant l'enfant, synthèse d'origines biologiques et mythiques toutes également valorisées. L'utilisation des diminutifs – « caballito salvaje, duendecita feliz » – exprime sa tendresse pour le petit être fragile et précieux – « muchachita de cristal ». Par ailleurs, le « moi » poétique convoque la nature dans des métaphores du corps accueillant le fœtus : « fui madreperla y nido / toda vientre por ti ». L'image d'une perle dans sa coquille de nacre, tout comme celle d'œufs protégés par l'enceinte du nid, évoquent la rondeur, celle du ventre où croît l'enfant mais aussi celle de l'Œuf cosmique, motif originel de nombre de mythologies anciennes.¹ En outre, comme le souligne Modesta Suárez, la nature reflète souvent la dimension créatrice que les poétesses ressentent dans la maternité :

En numerosos casos, las imágenes de potencia, fertilidad, misterio y ternura surgen de la naturaleza. En varios poemas de Carolina Ocampo, el mismo paisaje que se construye remite a un espacio fuera de todo límite, aparente paradoja del cuerpo que cambia sus límites hasta abarcar el universo entero.²

Cette analyse s'appuie sur un poème où Carolina Ocampo convoque à la fois la Lune et la Terre, deux figures mythiques maternelles par excellence.³ En effet, dans la plupart des mythologies de peuples dits « primitifs » ou des cultures polythéistes, la terre est la « Terre

¹ Roy Willis (*Mythologies du monde entier, op. cit.*), rapporte différentes versions de ce motif mythologique chez les anciens Bambaras, les Dogons du Mali, les Egyptiens, sur l'île de Pâques, etc. On le retrouve également dans le mythe pélasgique de la Création : GRAVES, Robert, *Les mythes grecs, op. cit.*, pp. 35-36.

² SUÁREZ, Modesta, « Tradición y maternidad (la poesía femenina peruana del siglo XX) » in FORGUES, Roland, *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina, op. cit.*, p. 406 : « Dans de nombreux cas, les images de puissance, de fertilité, de mystère et de tendresse surgissent de la nature. Dans divers poèmes de Caroline Ocampo, le paysage qui se construit se réfère lui-même à un espace hors de toute limite, paradoxe apparent du corps qui modifie ses limites pour englober l'univers tout entier. »

³ OCAMPO, Carolina, *Amarte es parte mía*, Lima, Ediciones Capulí, 1986, 123 p., p. 101 : « Aún / no quiero tocar / tu piel de luna / dejame / sentir un poco más / lo que siente / la tierra / cuando la besa el agua / tiernamente. » (« Je ne veux pas encore / toucher / ta peau de lune / laisse-moi / sentir encore un peu / ce que ressent / la terre / quand l'eau l'embrasse / tendrement. »).

Mère », matrice du règne végétal, animal et humain.¹ Le fait de porter la vie, de la laisser se développer en soi tout comme le fait la Terre Mère, peut engendrer un sentiment de participer à la création universelle et donc que le « corps change ses limites jusqu'à comprendre l'univers tout entier ». D'ailleurs, cette idée se fait également jour dans le poème « Embarazada » de Gioconda Belli :

Te vas poniendo gorda,
cogiendo la forma de tu hijo,
redondeándote como la tierra,
protegiendo con tu cuerpo
la semilla.²

Tout dans ce poème dit l'arrondissement du ventre de la mère : l'assonance en « o » qui fait danser en rond cette lettre circulaire, l'image du globe terrestre et de la graine – « redondeándote como la tierra », « la semilla » – la répétition de la forme progressive – « poniendo », « cogiendo », « redondeándote », « protegiendo » – qui évoque la lente progression de cette croissance. En outre, la disposition des vers donne à cette strophe une forme presque circulaire. Le corps maternel est assimilé ici à l'image de la Terre Mère en ce qu'elle a de protecteur et de fertile. Tout comme la Terre, la Lune est fréquemment convoquée dans notre corpus en rapport avec le thème de la maternité. Selon Gilbert Durand, les phases de la lune « donne[nt] le ton à toute mythologie terrestre ».³ En outre, le fait que cet astre

¹ ELIADE, Mircea, « Dieux et déesses », *Encyclopaedia Universalis, op. cit.*, URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/mythologies-dieux-et-deesses/#> (consulté le 10.10.10.) Mircea Eliade se penche sur les dieux et déesses des peuples dits « primitifs » et des religions polythéistes de l'Antiquité (Proche-Orient antique, Grèce, Rome), d'Asie et d'Amérique centrale et fait valoir que « pour l'homme religieux, la nature n'est jamais exclusivement « naturelle » ; elle est toujours chargée d'une valeur religieuse. [...] Avant tout, le monde *existe*, il est là, et il possède une structure : il n'est pas un chaos mais un *cosmos* ; il s'impose donc en tant que création. Cette œuvre des dieux garde toujours une transparence ; elle dévoile spontanément les multiples aspects du sacré. Le ciel révèle directement, « naturellement », la distance infinie, la transcendance du dieu. La Terre, elle aussi, est « transparente » : elle se présente comme mère et nourricière universelle. » D'où, le culte de la Terre Mère, « Gaïa » pour les Grecs Anciens, « Pachamama » pour les Quechuas et Aymaras, « Napaguana » pour les Kunas du Panama, etc. Voir notamment MAURI MARTÍNEZ, Mónica, « Napguana (Terre Mère) vs. Bab Dummat (Père Créateur). Les représentations kunas de l'environnement dans les espaces de médiation », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2007, URL : <http://nuevo-mundo.revues.org/4944> (Consulté le 10.10.10).

² BELLI, Gioconda, « Embarazada », *Sobre la grama*, p. 38: « Tu deviens plus grosse, / en prenant la forme de ton enfant, / en t'arrondissant comme la terre, / en protégeant de ton corps / la graine. »

³ DURAND, Gilbert, « Le symbolisme du ciel », *Encyclopaedia Universalis, op. cit.*, URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/symbolisme-du-ciel/#>, (consulté le 10.10.10) : « La Lune, ainsi que ses phases, qui signalent sa révolution mensuelle céleste, donne le ton à toute mythologie terrestre, où se succèdent en contrastant des épisodes épiques, agricoles, biologiques. De l'astrobiologie chaldéenne ou mexicaine, en passant par le culte du Ciel chez les Chinois, pour aboutir aux civilisations méditerranéennes, c'est le drame lunaire, puis les phases de certaines planètes et le contraste du jour solaire et de la nuit qui ont toujours ordonné les calendriers, les rituels et les mythes, spécialement ceux de la vie agricole (R. Berthelot, J. Servier). »

s'arrondisse à chaque cycle, du premier croissant à la pleine Lune, peut rappeler la façon dont s'arrondit le ventre d'une femme enceinte. La Lune est souvent associée à l'eau et représente une déesse dans nombre de cosmogonies, dont celles des civilisations précolombiennes méso-américaines.¹ Elle est symboliquement liée aux images de « puissance », de « fertilité » et de « mystère » décrites par Modesta Suárez. C'est aussi un motif récurrent dans la poésie d'Ana María Rodas : la Lune semble d'ailleurs généralement liée à la féminité dans son œuvre, et notamment à la maternité, comme dans ce poème de *La insurrección de Mariana* :

En una luna, la luna que ahora anuncia
su oblicua forma entre un cielo violeta
 hará que baje la marea
y de tu cuerpo brotará el misterio de otro cuerpo.

Esta noche, mientras la luna echa un vistazo sobre el mundo
darás vueltas en el lecho buscando una postura
 que acomode
 sin lograrlo
tu figura cargada de futuro.²

Le premier vers se compose principalement des lettres que comprend le mot « luna ». Aussi la conjonction des sonorités, [l], [u], [n] et [a] lui confère-t-elle une sonorité douce et répétitive, comme celle d'une formule rituelle. La voix lyrique de ce poème adopte un ton prophétique servi par l'utilisation du futur – « hará », « brotará », « darás » – le verbe « anuncia », l'observation céleste – « un cielo violeta » – et l'atmosphère de « misterio ». Cette voix peut évoquer celle d'un oracle, mais aussi plus simplement celle d'une sage-femme ou d'une mère envers sa fille enceinte à son tour. La Lune, dont la forme ovale – « su oblicua forma » – évoque la croissance de l'enfant, rythme le temps de la destinataire du poème. En effet, l'astre apparaît comme exerçant une force active sur la nature – « la luna [...] hará que baje la marea » – et sur le futur enfantement, qui semble également découler de son influence. L'astre lunaire est présenté comme une force protectrice, bien que distraite – « echa un vistazo sobre el mundo ». Sa similitude avec la femme enceinte est soulignée par l'expression « darás vuelta » : tout comme la Lune poursuit son cycle autour de la Terre, la

¹ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 550 p., p. 110 : « La plupart des mythologies confondent les eaux et la lune dans la même divinité, aussi bien chez les Iroquois, les Mexicains, que chez les Babyloniens ou dans l'Ardisūra Anâhita iranienne. Les Maoris et les Eskimos, comme les anciens Celtes, connaissent les liaisons existant entre la lune et les mouvements marins. Le Rig Véda affirme cette solidarité entre la lune et les eaux. »

² RODAS, Ana María, *La insurrección de Mariana*, op. cit., p. 78 : « Dans une lune, la lune qui annonce maintenant / sa forme oblique dans un ciel violet / fera que la marée baisse / et de ton corps jaillira le mystère d'un autre corps. // Cette nuit, tandis que la lune jette un oeil sur le monde / tu te retourneras dans le lit cherchant une position / qui mette à l'aise / sans y parvenir / ta silhouette chargée d'avenir. »

femme enceinte tourne sur elle-même. Finalement, l'expression « tu figura cargada de futuro » fait référence au poème révolutionnaire de Gabriel Celaya « la poesía es un arma cargada de futuro ».¹ Cette intertextualité confère à l'enfant à venir et au fait d'être enceinte une qualité poétique – de fait, nous avons vu dans le sous-chapitre antérieur que les poétesses assimilent fréquemment la création poétique à un enfantement.² La lune, figure protectrice de la maternité dans ce fragment poétique d'Ana María Rodas, joue le même rôle dans la partie VI du recueil *Umbrales*, de Claribel Alegría, « Vasija y fuente » :

De pronto río abajo
acompañada
¿era el Nilo
el Mississippi
el Orinoco?
Todos los ríos
mi Río
y yo vasija henchida
vasijera
barco que no hace ruido
no se agita
va esculpiendo un destino
en su interior³

Le motif du fleuve s'écoule au long de plusieurs étapes du parcours initiatique d'*Umbrales*. Ce fleuve est « tous les fleuves » : ne venant ni d'Afrique, ni d'Amérique – « ¿era el Nilo / el Mississippi / el Orinoco? » – il est universel. De fait, il symbolise universellement le temps qui passe, le destin porté par ses eaux. Le fleuve se dessine ici au repos, « barco que no hace ruido / no se agita ». Cette barque paisible est la contre-image du « bateau-ivre » d'Arthur Rimbaud : elle traverse une accalmie, un moment de sérénité dans son périple.⁴ Or, le bateau porte un passager – « acompañada », « va esculpiendo un destino / en su interior ». La métaphore de la sculpture rappelle le procédé de Création utilisé dans la Bible et dans le *Popol Vuh* : ici encore, l'origine biologique de la vie se rapporte à son origine mythique.⁵ Par ailleurs, le « moi » lyrique multiplie les métaphores de la grossesse – du

¹ CELAYA, Gabriel, «La poesía es un arma cargada de futuro », *Cantos iberos*, Alicante Verbo, 1955, 53 p.

² Modesta Suárez souligne également cette réflexion méta-poétique autour de la maternité dans son article « Tradición y maternidad (la poesía femenina peruana del siglo XX) », *op. cit.*

³ ALEGRÍA, Claribel, *Umbrales*, *op. cit.*, p. 29 : « Soudain je descends le fleuve / accompagnée / était-ce le Nil / le Mississippi / l'Orénoque ? / Tous les fleuves / mon Fleuve / et moi vase enflé / réceptacle / bateau qui ne fait pas de bruit / ne s'agite pas / sculptant peu à peu un destin / en son intérieur. »

⁴ RIMBAUD, Arthur, *Le bateau ivre*, Paris, Éditions de la Banderole, 1920, 15 p.

⁵ LOCKMAN FOUNDATION, *Biblia de las Américas*, *op. cit.*, en ligne, URL : <http://bibliaparalela.com/genesis/2.htm>, Genève, (2 : 7), (consulté le 15. 10. 10) : « Entonces el Señor Dios formó al hombre del polvo de

bateau portant un passager en gestation à la « *vasija henchida* » et plus loin « *nido / donadora de vida / cáliz / puente* ». ¹ Ces métaphores mettent en valeur d'une part, le fait de recevoir la vie, de l'héberger – telle l'image du « nid » ou du « réceptacle » et du « calice », qui confèrent à la maternité un caractère sacré. D'autre part, elles valorisent le fait de la transmettre – « donneuse de vie », « pont ». Notons que le titre de ce poème et son lien avec le fleuve peuvent rappeler celui d'un disque de Paco de Lucía : *Fuente y caudal* (1973). Or la guitare flamenca de cet artiste évoque la culture gitane, dans laquelle la Lune possède une symbolique forte, que l'on retrouve d'ailleurs dans les vers de Federico García Lorca. ² Comme dans le poème précédent d'Ana María Rodas, l'astre lunaire est utilisé ici comme métaphore de la maternité :

converso por las noches
con la luna
yo misma soy la luna
luna llena³

La Lune acquiert ici une présence croissante : elle est tout d'abord personnifiée – « *converso [...] / con la luna* » – puis devient l'objet d'une identification de la part du « moi » lyrique – « *yo misma soy la luna* » – comme si la future mère entrait en harmonie avec la nature et l'univers. Les sonorités douces des allitérations en « n » et « m » semblent un murmure ou le son d'une berceuse. A cette atmosphère sereine succède l'accouchement :

Me recibí de madre
con dolor
empezaron mis pechos
a crecer
eran fuentes mis pechos
se henchían
se vaciaban
mi hija los vaciaba

la tierra, y sopló en su nariz el aliento de vida; y fue el hombre un ser viviente. » (« Alors le Seigneur forma l'homme de la poussière de la terre, et lui insuffla le souffle de la vie; et l'homme fut un être vivant. »). Selon le *Popol Vuh*, les créateurs ont d'abord essayé de sculpter l'homme à partir de « lodo » – terre, boue ou argile –, ce qui échoua, puis essayèrent sans succès de le faire de bois, et parvinrent finalement à le créer à partir de maïs. (RECINOS, Adrián, *Popol Vuh*, *op. cit.*).

¹ « *nido / donadora de vida / cáliz / puente* ».

² On peut penser, entre autre, à la forte présence de la lune dans le *Romancero Gitano* de Federico García Lorca, *op. cit.*, ou à son scénario cinématographique *Viaje a la luna*, (*guión cinematográfico*), Valencia, Pre-textos, 1995 [composé entre 1929-1930], 128 p.). De fait, Claribel Alegria a connu à travers son « mentor » Juan Ramón Jiménez une influence des grands poètes espagnols, notamment ceux de la « Generación del 27 », voir l'entretien avec la poétesse, en annexe n° 3. Notons néanmoins que la lune qui apparaît dans l'œuvre de Lorca possède parfois une dimension inquiétante.

³ ALEGRÍA, Claribel, *Umbrales*, *op. cit.*, p. 29 : « Je converse la nuit / avec la Lune / moi-même je suis la lune / pleine lune ».

mientras yo la acunaba
y me acunaba la Mama Grande¹

L'expression « me recibí de madre » fait penser à l'obtention d'un diplôme et donc au passage d'une étape dans le parcours initiatique que constitue le recueil.² Cette fois, c'est la réalité physique de la maternité qu'évoque le poème : la douleur de la mise au monde du nouveau-né et l'allaitement. Le poème se situe donc sur le plan du quotidien, bien qu'il conserve une dimension symbolique et mythique. La réalité concrète de l'allaitement – « mis pechos / se henchían / se vaciaban » – est également perçue sur un plan métaphorique – « eran fuentes mis pechos ». Le poème se construit sur un mouvement balancé, par la répétition de mots – « mis pechos » est deux fois répété – et des symétries – « se hechían / se vaciaban », « yo la acunaba / y me acunaba la Mama Grande ». De plus, les premiers vers du fragment alternent entre heptasyllabes et trisyllabes, comme pour rappeler le balancement d'un enfant bercé. Par ces oscillations et symétries, la mère et l'enfant semblent s'inscrire dans le mouvement astral, en harmonie avec l'univers. La bienveillance de la « Mama Grande » évoque le mythe de la Terre nourricière, ce qui établit ainsi un nouveau parallèle entre la relation de la mère nourrissant l'enfant et celle de la mère à la Terre : la mère berce l'enfant, la Terre Mère les berce tous deux ; la mère nourrit l'enfant, la Terre Mère les nourrit tous deux. La maternité apparaît sous un jour heureux dans ce poème, à travers une vision idéalisée et mythique que l'on retrouve dans l'œuvre de Gioconda Belli :

Quiero escribir un niño,
hacerlo con palabras
en el idioma de su placenta hecha de mar,
de viento,
de sacuanjoches olorosos.

Quiero escribir un verde niño poeta,
un moreno cantor que inunde el mundo con sonrisas,
niño mesías del mensaje vital de la naturaleza
que sea Mayo eterno, floreciente
en una tierra nueva
de juguete.³

¹ *Idem* : « J'ai obtenu mon titre de mère / dans la douleur / mes seins ont commencé / à pousser / c'était devenu des fontaines / ils se gonflaient / se vidaient / ma fille les vidait / tandis que je la berçais / et que me berçait la Mama Grande ».

² Voir sous-chapitre 2.1.3.

³ BELLI, Gioconda, « Quiero escribir un niño », *Sobre la grama, op. cit.*, p. 39: « Je veux écrire un enfant, / le faire avec des mots / dans la langue de son placenta fait de mer, / de vent, / de *sacuanjoches* odorants. // Je veux écrire un enfant poète vert, / un chanteur brun qui inonde le monde de sourires, / un enfant messie du message vital de la nature / qui soit un Mai éternel, fleurissant / sur une nouvelle terre / en jouet. »

Ce poème se fonde sur une foi en le pouvoir créateur du langage et de l'écriture – « hacerlo con palabras ». La voix lyrique exprime sa volonté à la façon d'un démiurge, un dieu qui n'aurait qu'à invoquer les choses pour qu'elles adviennent. En effet, la formule « Quiero escribir un niño » se répète, comme la formule sacrée d'un rituel de création, qui confère à la poésie le pouvoir de donner la vie. De plus, la voix lyrique se fait la mère d'un « enfant messie » – « niño mesías del mensaje vital de la naturaleza ». Elle détourne ainsi l'image sacrée de Jésus-Christ, Messie annonciateur de la « bonne nouvelle », soit la possibilité du salut selon les chrétiens. Dans ce poème, l'enfant ne porte pas un message d'ordre divin mais le « message vital de la nature », qui est présente à travers les éléments – « mar », « viento » – mais aussi parmi les fleurs de « sacuanjoches », fleurs nationales du Nicaragua que les civilisations précolombiennes d'Amérique centrale utilisaient dans leurs rites.¹ La maternité apparaît sous un jour radieux, à travers l'union entre la mère, l'enfant et la nature et le Monde. L'évocation des éléments naturels est liée à une isotopie de l'épanouissement et du renouveau – « sonrisas », « mensaje vital », « Mayo eterno », « floreciente », « tierra nueva » – qui peut évoquer l'utopie révolutionnaire. En effet, mise en rapport avec l'ensemble de l'œuvre de Gioconda Belli, l'idéalisation de cette naissance laisse entendre des résonances politiques. En outre, on peut entendre dans l'expression qui associe la poésie et la couleur verte à l'enfant – « un verde niño poeta » – l'échos de poèmes de Federico García Lorca – « verde que te quiero verde » – ou de Miguel Ángel Asturias – « Tecún-Umán, el de las torres verdes, / él de las altas torres verdes, verdes » – ou du titre de la revue *Caballo verde para la poesía*, crée et dirigée par Pablo Neruda à Madrid (1935-36).²

Entre jeux d'intertextualité et réflexion métapoétique, l'enfant fait de mots est immatériel, mais il existe pourtant dans le poème que le lecteur parcourt. C'est dans son imagination qu'il prend forme et s'anime, à chaque nouvelle lecture. Si la maternité est idéalisée dans ce fragment poétique, la figure du père en est totalement effacée ; comme d'ailleurs dans les poèmes précédents, à l'exception de « Viktoria » où les origines paternelles sont esquissées. Ce constat pourrait rappeler l'image mariale de la mère, qui n'est cependant pas présente dans les poèmes que nous venons d'étudier. En effet, c'est plutôt à la Lune, à la

¹ CASTELLÓN, Blanca, *Ama del espíritu –Mentor de l'Esprit*, Paris, L'Harmattan, 2007 [édition originale : Managua, Editorial Decenio, 1995] , 201 p., p. 91 : « Mot d'origine aztèque selon la définition d'Alonso Valle, qu'on décompose en « zacuani » plume précieuse de couleur jaune et « xochitl », fleur. »

² GARCÍA LORCA, Federico, « verde que te quiero verde », *Romancero gitano*, op. cit., pp. 16-18; ASTURIAS, Miguel Ángel, « Tecún-Umán », *Sien de Alondra*, in *Miguel Ángel Asturias, Obras completas*, tome 1, Aguilar, Madrid, 1968, 208 p., (« Tecún-Umán, celui des hautes tours vertes, / celui des hautes tours vertes, vertes ».)

Terre et à la nature que se réfèrent les poétesses, dans une perspective mythique ou païenne. Cela dit, la figure paternelle refait surface dans un autre poème de Gioconda Belli. En effet, la figure du père est en parfaite harmonie avec celle de la mère dans le poème intitulé « Y el sueño se hizo carne y habitó entre nosotros », où leur union se manifeste jusque dans le rêve :

Tu padre y yo te soñamos la misma noche.
A la mañana siguiente, nos sorprendimos
contándonos el mismo sueño.
Desde entonces te andábamos buscando.
Hay niños que se gestan en el vientre.
Y niñas, como vos, Adriana, que se gestan en el corazón.¹

Le ton prophétique du titre du poème s'appuie sur l'intertextualité avec l'évangile de Jean (1:14): « Y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros, y vimos su gloria, gloria como del unigénito del Padre, lleno de gracia y de verdad ».² Dans cette phrase, ce n'est pas un rêve mais « le Verbe » qui « s'est fait chair », c'est-à-dire Dieu qui s'est fait homme en la personne de Jésus-Christ. Ces mots indiquent un avènement pour les Chrétiens, dont l'ampleur valorise l'importance de la venue d'Adriana pour ses parents. Par cette métaphore, la voix lyrique désacralise la parole sacrée pour la rendre quotidienne, tout en attribuant un peu de sa puissance à un moment de bonheur personnel. D'autre part, la substitution du « Verbe » par le « rêve » fait plutôt référence à la culture shamanique que biblique. La voix lyrique maternelle s'adresse directement à la petite fille pour lui conter comment elle est entrée dans la vie de ses parents. De fait, Adriana a été adoptée par Gioconda Belli et Charlie Castaldi en 1994,³ d'où l'image de l'enfant grandissant dans le cœur de ses deux parents et pas seulement dans le ventre de sa mère – « Hay niños que se gestan en el vientre. / Y niñas, como vos, Adriana, que se gestan en el corazón ». Ce discours simple, composé de vers

¹ BELLI, Gioconda, « Y el sueño se hizo carne y habitó entre nosotros », *Mi íntima multitud*, op. cit., p. 91: « Ton père et moi t'avons rêvée la même nuit. / Le matin suivant, nous avons été surpris / de nous raconter le même rêve. / Depuis lors nous te cherchions. / Il y a des enfants que l'on créé dans le ventre. Et des petites filles, comme toi, Adriana, que l'on crée dans le cœur. »

² LOCKMAN FOUNDATION, *Biblia de las Américas*, op. cit., URL : <http://lbla.bibliaparalela.com/john/1-14.htm>, (consulté le 10.10.10.). « Et le Verbe s'est fait chair, et il a habité parmi nous, et nous avons contemplé sa gloire, une gloire comme la gloire du Fils unique venu du Père, plein de grâce et de vérité. »

³ BAXTER, Kevin, « The Sunday Profile : Gioconda Belli », *The Los Angeles Times*, 15 janvier 1995, URL: http://articles.latimes.com/1995-01-15/news/ls-20384_1_gioconda-belli/7, (consulté le 20. 04. 11): « The couple has one adopted daughter, 1-year-old Adriana. » (« Le couple a une fille adoptive, la petite Adriana, âgée d'un an. » De fait, le thème de l'adoption transparait clairement dans le poème suivant celui commenté ci-dessus, « Adriana », *Mi íntima multitud*, op. cit., p. 92 : « Adriana / posiblemente nunca sabremos / ni vos, ni yo, / qué entraña te dio a luz, / qué noche oscura te arrojó en mis brazos. / [...] / Qué misterio este embarazo de tu amor, Adriana, / Nacida te has gestado en mi vientre. » (« Adriana / nous ne saurons sans doute jamais / ni toi, ni moi, / quel ventre t'a mise au monde, / quelle nuit sombre t'a jetée dans mes bras / [...] / Quel mystère que celui d'être enceinte de ton amour, Adriana, / tu t'es formée toute née dans mon ventre ».)

courts, est adapté à l'imaginaire d'un enfant, mais il donne également une nouvelle version de l'origine. Ce poème compose ainsi un nouveau mythe primordial pour rendre compte de l'adoption comme un enfantement du cœur.

Néanmoins, si Gioconda Belli véhicule ici l'idéal de l'amour maternel et du désir d'enfant, ces sentiments ne vont pas toujours de soi. Le fait de se consacrer corps et âme à sa descendance peut être vécu comme un sacrifice, comme le laisse entendre Amanda Castro :

y somos diez mil
veintemil cuatrocientasmil
-todas-
las mujeres que nos quitamos el rostro
para QUE VIVA el niño
y el niño es
el-abuelo-el-padre-dios-el-jefe-el-sargento-el-gerente
-el patrón-
este pesado amor a la vida
que nos brinca en las entrañas.¹

Un sentiment de colère semble emporter la voix lyrique, qui se fait le porte-parole de toutes les mères. Face à leur nombre incalculable – « diez mil / veintemil cuatrocientasmil / -todas- » –, l'enfant est nommé au singulier – « el niño ». Il apparaît d'ailleurs comme un enfant-roi, à travers l'impératif qu'expriment les majuscules – « QUE VIVA el niño ». Cette expression s'apparente à un ordre, une exigence sociale et morale devant primer sur tout le reste. La maternité s'inscrit alors dans un contexte normatif et non plus dans la joie de donner la vie. Elle apparaît comme un sacerdoce, une façon de se mettre au service d'un être qui représente toutes les autorités masculines de la société patriarcale – « el-abuelo-el-padre-dios-el-jefe-el-sargento-el-gerente / -el patrón- ». L'enfant devient le représentant du pouvoir en place, le garant de la continuité des valeurs du machisme et de la reproduction du schéma social d'asservissement de la femme. La violence de cette vision des choses se matérialise dans l'expression « nos quitamos el rostro », métaphore qui traduit un sacrifice, une perte d'identité, une aliénation. Pourtant, reste l'amour – « este pesado amor a la vida / que nos brinca en las entrañas » – l'amour de l'enfant pour la vie, l'amour de la mère pour l'enfant. La figure maternelle n'est pas idéalisée ici mais montrée comme l'enjeu d'un rapport de force entre l'amour, le devoir et la pression sociale.

¹ CASTRO, Amanda, *Poemas de amor propio y de propio amor*, op. cit., pp. 29 - 30: « Et nous sommes dix-mille / vingt-mille / - toutes - / les femmes qui nous arrachons la face / pour QUE VIVE l'enfant / et l'enfant est / le-grand-père-le-père-dieu-le-chef-le-sergent-le-gérant-le-patron- / ce pesant amour pour la vie / qui nous bondit dans les entrailles. »

A cette approche démythificatrice de la maternité s'en ajoute une autre : celle de la mère infanticide, que la mythologie grecque représente sous les traits de Médée. La figure mythique de Médée a été tant de fois réinventée, depuis l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours, et elle a donné lieu à des interprétations si contradictoires qu'on ne sait plus exactement de quoi elle est l'archétype.¹ Archétype de la mère infanticide, de la jalousie amoureuse, de la passion destructrice ou de la femme trompée ? Tout dépend en réalité de la facette du personnage que l'on souhaite mettre en avant. Quoi qu'il en soit, Médée est la contre-image de la figure maternelle traditionnelle, l'envers de la mère qui donne la vie : celle qui la retire. Néanmoins, les féministes ont cherché à comprendre les raisons de Médée. Dans son œuvre dramatique *Una mariposa en la ventana*, publié dans *Tres rostros de mujeres en soledad : monólogos importunos*, Luz Méndez de la Vega peint une Médée guatémaltèque contemporaine parlant seule dans sa chambre d'hôpital.² Abandonnée par son époux, elle a assassiné ses enfants par nécessité économique. Claribel Alegría réinvente elle aussi ce personnage tragique dans une version plus proche du mythe originel :

No brota el llanto
de mis ojos
son estallidos secos
los que pueblan mi noche.
Asesiné a mis hijos
lo que yo más amaba
¿o te amaba más, Jasón?
Los hijos de Jasón
su alegría

¹ SCHWEITZER, Zoé, « Sexualité et questions de genre dans les *Médée* renaissantes et classiques », *Revue Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, en ligne, URL : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_89.pdf, (consulté le 12.10.10.). Zoé Schweitzer montre que la question de savoir si la tragédie d'Euripide est favorable aux femmes ou misogyne se pose dès l'Antiquité. Au Moyen Age, sous la plume de Christine de Pisan (*Le Livre de la Cité des Dames* [1405], Paris, Stock, 1986, 291 p.) et « loin des stéréotypes misogynes qui définissent la femme comme volage, impulsive ou mauvaise, Médée incarne le savoir et la fidélité et devient un archétype des victimes d'amour. » Puis « du XIV^e au XVII^e siècle, Médée est l'objet de deux types de discours : les uns prennent parti en faveur du personnage, tandis que les seconds le condamnent. Ces deux positions concordent le plus souvent avec le projet de l'ouvrage : philogyne ou misogyne. Les ouvrages « féministes » excusent, parfois, une Médée délibérément infanticide ; les ouvrages misogynes, à l'inverse, condamnent Médée de manière uniforme. Le « cas » Médée motive autant qu'il cristallise deux conceptions antagonistes du genre féminin. » Notons que le personnage de Médée continue à inspirer les auteurs à l'époque contemporaine, et notamment les femmes. Des années 60 à nos jours fleurissent des lectures féministes ou féminines du mythe, comme celle de Christa Wolf (*Médée*, Paris, Fayard, 1997, [édition originale : 1996], 253 p, Huguette Junod (*Le choix de Médée*, Genève, Editions Samizdat, 2009, 88 p.) ou Luz Pozo Garza (*Medea en Corinto*, Ourense, Ediciones Linteo, 2003, 79 p.). Voir également à ce sujet : HEIDMAN, Ute, « Poétiques anciennes et modernes d'un mythe : Franca Rame, Diane Wakoski et Sylvia Plath (ré)écrivent Médée », KUNZ WESTERHOFF, Dominique, *Mnémosynes, la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, op. cit.

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Tres rostros de mujeres en soledad: monólogos importunos*, Guatemala, Artemis-Edinter, 1991, 72 p.

su orgullo
fui el brazo vengador
enterré sus sueños
los sueños que danzaban
como brasas alegres
encendiéndome el rostro.¹

Selon Apollodore, c'est par un charme d'Eros que Médée est tombée amoureuse de Jason. Par ailleurs, elle-même est souvent décrite comme une sorcière. En effet, elle dispose de pouvoirs magiques qu'elle met au service de Jason, trahissant les siens mais permettant à son aimé d'obtenir la Toison d'Or. En échange, Jason l'épouse et lui jure sur tous les dieux de l'Olympe de lui être fidèle sa vie durant.² Pourtant, Jason répudie Médée pour Glaucé. Ivre de colère, Médée fait brûler sa rivale et assassine ses enfants.³ Le personnage de Médée est d'une importance capitale dans l'épopée des Argonautes, les épisodes mythiques qu'elle a inspirés sont multiples, et pourtant la mémoire collective a avant tout retenu un mytheme : celui de l'infanticide.⁴ Tout comme on se rappelle avant tout de Pénélope pour sa fidélité et son tissage sans fin, Médée reste à jamais l'infanticide, la mère indigne et prédatrice. Dans l'œuvre d'Euripide, la nourrice s'inquiète des dispositions de Médée suite à sa répudiation :

Ses enfants lui font horreur, elle n'a plus de joie à les voir. Et je crains d'elle quelque résolution étrange : violente est son âme, elle ne supportera pas d'être maltraitée ; je la connais et je tremble.⁵

Claribel Alegría ne reprend pas cette « horreur » que ressent la Médée d'Euripide vis-à-vis de ses enfants. Au contraire, elle les décrit comme « ce qu'[elle] aimait le plus », « les rêves qui dansaient / comme des braises joyeuses / qui m'illuminaient le visage ». Médée est peinte comme entièrement partagée, écartelée entre l'amour pour ses enfants et pour Jason et son besoin de vengeance. C'est ce contraste que fait ressortir la voix lyrique de Claribel

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Medea », *Soltando amarras, op. cit.*, pp. 64-66 : « Les larmes ne coulent pas / de mes yeux / se sont des éclats secs / qui peuplent mes nuits. / J'ai assassiné mes enfants / ce que j'aimais le plus / ou t'aimais-je plus, Jason ? / Les fils de Jason / sa joie / sa fierté / j'ai été le bras vengeur / j'ai enterré ses rêves / les rêves qui dansaient / comme des braises joyeuses / qui m'illuminaient le visage. »

² GRAVES, Robert, *Les mythes grecs, op. cit.*, tome 2, pp. 235-256 ; DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine, op. cit.*, pp. 227-230.

³ *Idem*, Glaucé reçoit en cadeau de noce, de la part de Médée, une longue robe blanche et une couronne d'or qui prennent feu lorsque la jeune femme les revêt.

⁴ Si le mytheme du meurtre de ses enfants reste central dans le mythe de Médée, certaines versions du mythe l'effacent, notamment la lecture féministe de Christa Wolf. Dans la plupart des autres versions du mythe, l'infanticide reste et c'est avant tout l'interprétation des circonstances et du caractère des personnages qui divergent.

⁵ EURIPIDE, FLACELIERE, Robert [trad.], *Médée*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, 121 p., (18-45).

Alegría. Les yeux de Médée sont secs – « No brota el llanto / de mis ojos » – mais la reine n’en souffre pas moins – « son estallidos secos / los que pueblan mi noche ». De même, le champ lexical de l’amour – « amaba », « sueños que danzaban », « brasas alegres » – s’oppose à celui de la violence – « asesiné », « brazo vengador », « enterré ». Le chiasme « lo que yo más amaba / ¿o te amaba más, Jason? », reflète également les forces contraires qui animent Médée, dont la haine pour Jason n’est que l’expression ultime de l’amour. D’autre part, la légende de la Llorona affleure également dans ce poème :

Me quedé sin sus voces
sin sus juegos
sin sus mimos
para siempre seré la plañidera
andando
y desandando
en el desierto.¹

Les versions traditionnelles du mythe de Médée ne semblent pas mentionner que celle-ci ait finit par séjourner dans le désert.² Par contre, l’errance de cette mère éplorée fait écho à celle de cette autre mère infanticide qu’est la Llorona. En effet, la figure mythique méso-américaine comporte certaines similitudes avec celle de Médée : abandonnée par l’homme qu’elle aimait, elle s’est vengée en tuant ses enfants.³ Telles celles de la Llorona, les souffrances de Médée n’auront pas de fin – « para siempre ». Ce fragment poétique met l’accent sur l’absence, sur le vide qui envahit Médée et sous le signe duquel apparaît son avenir : la préposition « sin » est répétée à trois reprises, soulignée par le préfixe privatif « des » – « desandando » – et par l’image du désert. Médée est désormais condamnée à la solitude, mais elle ne se repent pas pour autant de son geste :

Es de muerte mi canto
y es de triunfo
lo hice por ti

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Medea », *op. cit.*, pp. 64-66 : « Me voilà sans leurs voix / sans leurs jeux / sans leurs caresses / je serai à jamais la pleureuse / marchant / et revenant sur mes pas / dans le désert. »

² Selon Robert Graves, Médée aurait épousé le roi Egée, puis un roi d’Asie avant de gagner finalement les Champs Elysées : GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, *op. cit.*, tome 2, pp. 235-256.

³ FERNÁNDEZ PONCELA, Ana, *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica*, Madrid, Narcea, 2000, 95 p., p 36: « Se dice que originariamente *La Llorona* fue una muchacha india que engendró un hijo con un hombre blanco. Cuando éste la abandonó, presa de dolor, arrojó al niño a un río. En seguida se arrepintió e intentó salvarlo, pero no pudo pues la corriente lo había arrastrado. La joven enloqueció y desde ese momento anda su alma en pena errante y dando gritos en la noche. » (« On raconte qu’à l’origine *La Llorona* était une jeune Indienne qui avait eu un enfant avec un homme blanc. Quand celui-ci l’abandonna, en proie à une profonde douleur, elle jeta l’enfant dans le fleuve. Elle s’en repentit immédiatement et voulu le sauver, mais elle ne le put pas car le courant l’avait emporté. La jeune femme devint folle et depuis lors son âme en peine erre et crie dans la nuit. »)

Jasón
lo hice por tu amor
por tu amor que me diste
transformándome en diosa
y de súbito un día
me arrancaste.¹

Malgré la violence de son acte, Médée n'est pas tant peinte en meurtrière qu'en femme bafouée et ivre de douleur. Sa violence ne fait que répondre à celle de Jason – « de súbito un día / me arrancaste ». Il n'y a donc pas de regret dans sa voix, mais la certitude d'avoir agi en toute justice – « fui el brazo vengador », « mi canto [...] es de triunfo ». C'est sur l'amour que ressent Médée, pour ses enfants et pour Jason – « por ti », « por tu amor », « por tu amor » – que ce poème met l'accent. Claribel Alegría efface chez Médée toute cruauté. Sans nier ou justifier l'infanticide, elle tente de l'expliquer par une situation extrême dont Jason est également responsable. Il ne s'agit pas là d'un plaidoyer féministe mais d'une nouvelle interprétation d'un personnage tragique et énigmatique. En effet, Pascale Auraix-Jonchière constate que « le personnage de Médée jouit dans la mythologie grecque d'un pouvoir de réversibilité particulièrement frappant ».² Si Médée permet à Jason de revenir victorieux de la quête de la Toison d'Or, elle est souvent perçue comme une figure mortifère, une sorcière.³ Ce n'est pas le cas dans ce poème, où, sans être absoute, Médée n'apparaît finalement pas comme une figure maternelle indigne. Néanmoins, la figure de la mère indigne est bien présente dans notre corpus, à travers la voix lyrique d'Ana María Rodas et sous le titre paradoxal d'« Homenaje a la madre » :

Yo, el incesto
la que nunca acaba de
parir
y recibir el semen.
La más
amable
madre.
La más odiada.⁴

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Medea », *op. cit.*, pp. 64-66 : « C'est à la mort que je chante / et à mon triomphe / je l'ai fait pour toi / Jason / je l'ai fait pour ton amour / pour l'amour que tu m'as donné / en me transformant en déesse / et que subitement un jour / tu m'as arraché. »

² AURAIX-JONCHIERE, Pascale, *Mythologies de la mort*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, 163 p., p. 131.

³ *Idem* : « Au fil du temps, Médée devient donc sorcière funeste, d'essence infernale, au service de la vengeance. » Pascale Auraix-Jonchière souligne également le fait qu'Ovide nomme Médée « la barbare », « la perfide fille d'Aétès » dans les *Métamorphoses*, *op. cit.*, livre VII.

⁴ RODAS, Ana María, *El fin de los sueños y los mitos*, *op. cit.*, p. 167 : « Moi, l'inceste / celle qui n'en finit jamais / d'engendrer / et de recevoir le sperme. / La mère / la plus / aimable. / La plus détestée. »

Le « moi » lyrique de cette figure maternelle brise le tabou de l'inceste – le mot est lâché dès le premier vers – et se situe à l'extrême opposé de la représentation traditionnelle de la « bonne mère ». La voix lyrique évoque avec des mots crus – « parir », « semen » – une activité sexuelle incessante – « nunca acaba » – que la morale réproouve. Elle brise ainsi l'image mariale de la mère asexuée tout en prétendant la convoquer – « La más / amable / madre ». Dans ce contexte, l'expression joue sur le double sens possible de l'adjectif « amable », qui peut faire référence à l'amour physique autant qu'au sentiment. L'ambigüité de la figure maternelle est explicite à travers l'antithèse « La mère / la plus / aimable. / La plus détestée. » La première formule est entrecoupée et donc plus longue à prononcer, peut-être plus douce aussi, tandis que la seconde clôt le poème d'un seule traite comme un constat sans appel. Luz Méndez de la Vega propose une interprétation intéressante de cet aspect incestueux de la poésie de sa compatriote, estimant que :

El desenfado agresivo sexual [de Ana María Rodas muestra] una mujer crucificada entre su biología, su psicología y un mundo que ha creado la mujer a la imagen y semejanza de mitos que convienen a la supremacía masculina.¹

De fait, ce poème est publié dans *El fin de los mitos y los sueños*, titre auquel il répond en contribuant bel et bien à remettre en question les mythes de la société patriarcale. Cette image de la mère incestueuse désacralise la pureté de l'icône maternelle traditionnelle. Si la maternité a été présentée pendant des siècles comme le but ultime de toute femme, nombre de féministes des années 70 considèrent qu'il s'agit d'une façon de réduire l'influence sociale féminine à la sphère du foyer et comparent la maternité à un esclavage.² Sofia Kearns analyse donc que :

¹ KEARNS, Sofia, « Ana María Rodas y la negociación con la tradición patriarcal », *Desde la zona abierta, op. cit.*, p. 34 : « La désinvolture agressive et sexuelle [d'Ana María Rodas montre] une femme crucifiée entre sa biologie, sa psychologie et un monde qui a créé la femme à l'image de mythes qui conviennent à la suprématie masculine. »

² C'est le cas, par exemple, de Dorothy Dinnerston (*The mermaid and the minotaur : sexual arrangements and human malaise*, New York, Harper Perennial, 1991, 288 p.). Simone de Beauvoir ne donne pas non plus une image très épanouie de la maternité, qui asservit, selon elle, le corps au destin de l'espèce : « Mais la grossesse est surtout un drame qui se joue chez la femme entre soi et soi ; elle la ressent à la fois comme un enrichissement et comme une mutilation ; le fœtus est une partie de son corps, et c'est un parasite qui l'exploite ; elle le possède et elle est possédée par lui ; il résume tout l'avenir et, en le portant, elle se sent vaste comme le monde ; mais cette richesse même l'annihile, elle a l'impression de n'être plus rien. [...] jour après jour, un polype né de sa chair et étranger à sa chair va s'engraisser en elle ; elle est la proie de l'espèce qui lui impose ses mystérieuses lois et généralement cette aliénation l'effraie : son effroi se traduit par des vomissements. » (*Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949, 577 p., pp. 307-310.). De fait, Sabine Fortino retrace trois étapes dans l'attitude du mouvement féministe vis-à-vis de la maternité. Une première étape, de 1970 à 1971, valorise la « maternité volontaire » et donc l'avortement. Une deuxième étape, de 1970 à 1975, propose une approche plus radicale de la « maternité esclavage » qui « voit se développer l'utopie de l'émancipation immédiate des

La expresión del incesto es vengativa ya que ataca al patriarcado con la antítesis de la figura que éste ha creado. La poeta responde a una falacia con otra: a la de la madre asexuada y sacralizada con la de la madre mala.¹

En effet, en prenant le contre-pied des clichés de la maternité, en présentant la figure maternelle dans sa face la plus tabou, Ana María Rodas crée une contre-image de la mère virginale. La poétesse propose ainsi un autre mythe, celui de la « madre mala », de la mère indigne ; comme si pour contrebalancer les mythes de la société patriarcale, un portrait médian ne suffisait pas. Ainsi, proposer un modèle maternel à l'extrême opposé de celui qu'idéalisent les traditions patriarcales pourrait permettre de retrouver un équilibre, de faire la synthèse entre une fausse perfection – le mythe de la mère Vierge Marie – et une perversion excessive – le mythe de la mère incestueuse. De fait, la voix lyrique d'*El fin de los mitos y los sueños* se montre partagée entre une image de femme exemplaire et ses instincts incestueux :

Siendo joven y flaco, es decir
 apelando a mi vientre
y a mi sentido maternal eres un peligro
para mi integridad de funcionaria de gobierno
de madre ejemplar
de supermujer que lo resuelve todo²

Ces vers situent le danger – « eres un peligro » – au beau milieu du poème, entre la tentation d'une liaison que la société réproouve et la réputation d'une femme rangée. Ainsi, les trois premiers vers posent le champ lexical d'une relation mère-enfant – « joven y flaco », « vientre », « sentido maternal » – que la mention du danger vient contredire. Puis, les trois vers suivants tracent le portrait d'une femme parfaite sur tous les plans : professionnel – « mi integridad de funcionaria de gobierno » – familial – « madre ejemplar » – et au quotidien –

femmes. Une nouvelle fois, les textes publiés en 1970 dans la revue *Partisans* vont donner le ton : la maternité y est analysée comme une fonction sociale qui fait des femmes des « esclaves ». L'univers de la production économique servira ici de modèle explicatif à la situation faite à « la femme-mère ». Tel l'esclave, bâtisseur de pyramides mayas, incas ou égyptiennes, dont la force de travail était utilisée et accaparée sans contrepartie, la « femme mère » exécute le travail domestique à titre gratuit, sans attendre en retour ni reconnaissance sociale ni avantage. Elle est alors « esclave » parce qu'elle est dépossédée de sa force de travail par l'homme mais aussi parce qu'elle est sous sa dépendance. » Puis, les années 76-80 voient un retour à une approche plus positive de la maternité et du lien mère-enfant. C'est l'étape de la « maternitude » selon une expression de l'auteur. (FORTINO, Sabine, « De filles en mères. La seconde vague du féminisme et la maternité », *Clio*, numéro 5-1997, *Guerres civiles*, URL : <http://clio.revues.org/index421.html>, consulté le 07.10.10.

¹ KEARNS, Sofia, « Ana María Rodas y la negociación con la tradición patriarcal », *Desde la zona abierta*, p. 34 : « L'expression de l'inceste est vengeresse car elle attaque le patriarcat avec l'antithèse de la figure que celui-ci a créée. La poétesse répond à une supercherie par une autre : à celle de la mère asexuée et sacralisée par celle de la mauvaise mère. »

² RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 181 : « Etant jeune et maigre, c'est-à-dire / appelant à mon ventre / et à mon instinct maternel tu es un danger / pour mon intégrité de fonctionnaire du gouvernement / de mère exemplaire / de superfemme qui résout tous les problèmes ».

« supermujer que lo resuelve todo ». La voix lyrique semble ainsi dénoncer le poids des exigences de perfection qui pèsent sur la femme, comme si l'autocensure aboutissait à l'hypocrisie et à la perversion. Le « moi » lyrique choisit donc d'échapper à toute censure et de peindre des tableaux poétiques à contre-courant des représentations sociales idéalisées. Ana María Rodas complète d'ailleurs son portrait de la mère incestueuse en s'inspirant de la mythologie grecque :

Nueva Rea, jamás di a mi marido
más que piedras
envueltas en frazadas.
Me los guardé a todos
y los fui desvirgando uno a uno.
Cada cual maduró a su tiempo
para entonces
el semental ya no existía. Cumplida su misión
primaria se deshizo tal vez una mañana
dejándome la cama lista.¹

Fille de Gaïa – la Terre Mère – et du fils de Gaïa – Ouranos – Rhéa est née de l'inceste, qu'elle perpétue en épousant son frère, Cronos. Puisqu'une prophétie avait annoncé que Cronos serait détrôné par l'un de ses enfants, il décida de les dévorer tous et en prit le chemin en avalant Hestia, Déméter, Héra et Poséidon.² Ayant mis Zeus au monde, Rhéa décida de faire engloutir à son mari une pierre enveloppée de langes et parvint ainsi à sauver l'enfant.³ C'est ce dernier motif que reprend la poétesse – « jamás di a mi marido / más que piedras / envueltas en frazadas ». Cela dit, la substitution des langes par des « couvertures » rend le stratagème un peu plus grossier. En outre, le « moi » lyrique répète l'opération à diverses reprises – « Me los guardé a todos » – et semble se vanter de les avoir « dépucelés ».

La voix poétique présente les faits sur un ton neutre, sans utiliser aucun adjectif ni évoquer un quelconque sentiment. Elle établit une grande distance émotionnelle par rapport aux faits : son époux est simplement un « semental », sa disparition ne semble pas revêtir la moindre importance. En effet, elle en parle en termes techniques – « cumplida su misión » –, n'est pas sûre de la date – « tal vez una mañana » –, et la ramène au même niveau d'importance que des détails anodins – « dejándome la cama lista ». De plus, ce détail propre

¹ *Idem*, p. 169 : « Nouvelle Rhéa, je n'ai jamais donné à mon mari / autre chose que des pierres / enveloppées dans des couvertures. / Je les ai tous gardés pour moi / et je les ai dépucelés un par un. / Chacun a muri à son rythme / et alors / l'étalon n'existait plus. Ayant accompli sa mission / primaire il s'est esquivé peut-être un matin / en me laissant le lit fait. »

² GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, op. cit., tome I, pp. 46-48. Ces dieux seraient vomis plus tard, indemnes, par Cronos.

³ *Idem*, p. 48. Robert Graves se réfère notamment à Hésiode, Apollodore, et aux *Fables* d'Hygin.

à une vie bien rangée contraste avec la transgression évoquée. Le poème suscite un certain écoëurement, à la manière du tableau de Francisco de Goya, *Saturno devorando a un hijo*,¹ dans lequel certains critiques ont vu la métaphore du pouvoir politique sacrifiant le peuple.² De même, on pourrait voir dans l'interprétation lyrique du mythe de Rhéa par Ana María Rodas une métaphore du Guatemala en guerre, mère indigne s'en prenant à ses propres enfants. Toujours est-il que ce poème propose une image dégradée et ambiguë de la figure maternelle. Par un détournement de l'imagerie traditionnelle, la mère protectrice devient prédatrice ; tout comme Médée, mais sans l'excuse de l'amour trahi et sans paraître éprouver le moindre sentiment.

Le fait de donner la vie représente un acte particulièrement fort, et donc chargé de sens et de symboles. Ainsi, la venue d'un enfant se charge, chez Gioconda Belli, d'un sens politique et révolutionnaire – « Quiero escribir un niño » – ou donne lieu à des revendications sociales chez Amanda Castro – « Y somos diez mil ». De la mère épanouie et en totale harmonie avec la nature – « Embarazada », Gioconda Belli ; « Vasija y fuente », Claribel Alegría – à la mère rouage du mécanisme de domination patriarcale (Amanda Castro), ou la mère indigne, infanticide, incestueuse – « Médée », Claribel Alegría, « Homenaje a la madre », Ana María Rodas – l'expression poétique des sentiments maternels oscille entre la plénitude émerveillée et des pulsions inavouables. Ces différentes facettes de la maternité, motif si fondamental et mystérieux qu'il en est naturellement idéalisé, mythifié, naissent sans doute de la perception même de la femme, que Dante Liano expose en ces termes :

Para una mujer guatemalteca, el patriarcado se presenta con dos rostros, igualmente imponentes. Si es ladina, un esquema feudal mediterráneo la encadena al fetichismo de la virginidad y al mito de la maternidad omnívora y sacrificial. « Madre », en Guatemala, es palabra tabú, como en toda América, donde bien sabemos que sólo se admite literariamente o como insulto. Madre o novia virgen o mujer de la calle: el modelo patriarcal no deja mayores espacios.³

¹ GOYA Y LUCIENTES, Francisco de, *Saturno Devorando a su Hijo*, 1819-23, 146 X 83 cm, huile sur toile, Musée du Prado, Madrid.

² ROSENBLUM, Robert, JANSON, H. W., *El arte del siglo XIX*, [titre original *19th Century Art*], Madrid, Ediciones Akal, 1984, p. 139: « el mismo tema del canibalismo, de un padre despedazando y devorando a su propio hijo, se convierte casi en un símbolo de la monstruosa autodestrucción de los seres humanos implícita en la guerra. En el *Saturno*, la bárbaras anécdotas militares de la ocupación napoleónica de España se han convertido en una sádica fantasía, vertida a través de miedos y de mitos universales. » (« le thème du cannibalisme lui-même, d'un père dépeçant et dévorant son propre fils, devient presque un symbole de la monstrueuse autodestruction des êtres humains implicite dans la guerre. Dans le *Saturne*, les barbares anecdotes militaires de l'occupation napoléonienne de l'Espagne sont devenues une fantaisie sadique, transposée à travers des peurs et des mythes universels. »)

³ LIANO, Dante, « La poesía de Ana María Rodas », in TOLEDO, Aída, *Desde la zona abierta*, op. cit., pp. 53-54: « Pour une femme guatémaltèque, le patriarcat présente deux visages, également imposants. Si elle est métisse, un schéma féodal méditerranéen l'enchaîne au fétichisme de la virginité et au mythe de la maternité

Ce constat semble pouvoir s'appliquer à l'ensemble de l'Amérique centrale et même au-delà, et peut expliquer les images maternelles ambiguës de notre corpus. En effet, c'est sans doute en réaction à ce manque d'espace qu'Ana María Rodas repousse les limites du supportable. C'est également en réaction à une maternité parfois « omnivore et sacrificielle » que la voix lyrique d'Amanda Castro lance un cri de colère contre l'enfant-roi ou dictateur. Néanmoins, la maternité reste profondément liée à la joie et à la sensation d'appartenance à la nature, à l'Univers. Elle rejoint donc la sphère du mythique en ce qu'elle relève de la création, du mystère des origines et du cycle de la vie.

omnivore et sacrificielle. « Mère », au Guatemala, est un mot tabou, comme dans toute l'Amérique, où l'on sait bien qu'on ne l'admet que dans la littérature ou comme insulte. Mère ou fiancée vierge ou femme de la rue, le modèle patriarcal ne laisse pas plus d'espace que ceux-là. »

2.2.3 *Le temps qui s'écoule : du mythe de la jeunesse à la maturité et la vieillesse*

De la fontaine de jouvence à l'âge d'or, où les dieux vivaient une éternelle jeunesse, l'antiquité grecque a fait de la jeunesse un idéal, un mythe qui jouit lui-même d'une belle longévité. En effet, José Carlos García Ramírez constate que ce sont les Grecs anciens qui, déjà, ont enlevé à la vieillesse ses lettres de noblesse :

Si para las grandes civilizaciones del neolítico y, más aún para el pensamiento semita la vejez fue concebida positivamente, para la mitología griega fue vista como un episodio humano aberrante y angustioso. [...] La juventud fue entendida por Hesíodo como cualidad de los dioses y de los guerreros. Ella fue lo bueno-bello (Kalós-agathós) mientras que lo feo y malo (Kakós) fue la vejez.¹

Héritières de cette pensée et lancées à la recherche d'une productivité toujours accrue, les sociétés occidentales contemporaines, fondées sur la consommation, façonnent une valorisation excessive de la jeunesse, au point d'en faire un idéal et même un mythe.² En conséquence, maturité et vieillesse sont considérées de façon ambiguë, entre respect de la sagesse et peur de la décrépitude :

Inscrite dans la longue durée de la pensée occidentale, relayée par la gériatrie et la profusion des images contemporaines, la construction historique et culturelle de la vieillesse oscille entre deux pôles, celui de la sagesse, manifestée par la blancheur des cheveux et de la barbe à l'image de Dieu en majesté au cœur des cathédrales, celui de la vieillesse conspuée, dégoûtante, où l'altération physique et la peau flétrie disent le châtement divin, la souffrance et la mort, conséquences cruelles du péché originel. La vieille femme suscite plus particulièrement l'effroi et la haine. Le corps féminin, objet de séduction et de désir, devient répugnant et objet de dégoût avec la vieillesse. [...] Le « jeunisme » ambiant, autre façon de dire qu'on n'a pas le droit de vieillir, transforme la prévention du vieillissement en obligation de ne pas vieillir sous peine d'exclusion.³

¹ GARCÍA RAMÍREZ, José Carlos, *La vejez : el grito de los olvidados*, México, Plaza y Valdés, 2003, 340 p., p. 165: « Si pour les grandes civilisations du néolithique et plus encore pour la pensée sémite, la vieillesse fut conçue positivement, pour la mythologie grecque elle fut perçue comme un épisode humain aberrant et angoissant. [...] La jeunesse fut comprise par Hésiode comme la qualité des dieux et des guerriers. Elle fut le bon-beau (Kalós-agathós) tandis que la vieillesse fut le laid et le mal (Kakós). »

² BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Gallimard, 1970, 318 p., p. 200 : « Dans la panoplie de la consommation, il est un objet plus beau, plus précieux, plus éclatant que tous – plus lourd de connotations encore que l'automobile qui pourtant les résume tous : c'est le corps. Sa « redécouverte » après une ère millénaire de puritanisme, sous le signe de la libération physique et sexuelle, sa toute présence (et spécifiquement le corps de la femme, il faudra voir pourquoi) dans la publicité, la mode, la culture de masse – le culte hygiénique, diététique, thérapeutique dont on l'entoure, l'obsession de jeunesse, d'élégance, de virilité / féminité, les soins, les régimes, les pratiques sacrificielles qui s'y rattachent, le mythe du plaisir qui l'enveloppe, tout témoigne aujourd'hui que le corps est devenu objet de salut. Il s'est littéralement substitué à l'âme dans cette fonction morale et idéologique. »

³ PEATRICK, Anne-Marie, « Bernadette Puijalón & Jacqueline Trincaz, *Le Droit de vieillir* », *L'Homme*, n° 167-168, juillet-décembre 2003, URL : <http://lhomme.revues.org/index19472.html>, (consulté le 06.10.10).

Aussi le mythe de la jeunesse est-il lié à l'idéalisation de la vigueur physique, de l'aspect lisse des visages et de l'énergie des corps juvéniles. L'angoisse du temps qui passe en laissant son empreinte sur les corps et les âmes constitue l'un des grands motifs de la littérature et de la poésie – la « Canción de otoño en primavera » de Rubén Darío est sans doute l'un des poèmes latino-américains les plus connus sur ce thème.¹ Par ailleurs, la crainte de vieillir touche particulièrement les femmes – « le beau sexe » – dont l'image est traditionnellement peinte en tant qu'objet de séduction. Une fois venu le temps des rides, la femme « suscite plus particulièrement l'effroi et la haine » : dans l'imaginaire collectif, si les déesses, les fées et les nymphes sont jeunes et belles, les sorcières sont vieilles, fripées et repoussantes.² D'où l'inquiétude qu'exprime notamment Gioconda Belli dans *Apogeo*, sous le titre révélateur de « Dolor de los espejos » :

No es sino con temor
que una mujer se aproxima
día a día hasta el espejo
y se tercia con la propia imagen.
Llega la hora de los hechizos
y las brujas.
Hora de los cosméticos y las abluciones,
la nostalgia ante las fotos luminosas
de la nada eterna juventud.³

L'importance que l'image de soi, la beauté physique et l'idéal de jeunesse peuvent représenter aux yeux d'une femme se font jour dans ce poème, qui témoigne de la crainte ressentie au seuil de la maturité. L'évocation du miroir est retardée dans le poème par des formules comme « No es sino » et « día a día », qui repoussent cet objet au troisième vers. La crainte qu'inspire le miroir et le temps d'hésitation préalable à sa consultation sont ainsi matérialisés. De plus, le choix de la préposition « hasta » indique un cheminement, comme si

¹ DARÍO, Rubén, « Canción de otoño en primavera », *Azul... - Cantos de vida y de esperanza*, Madrid, Espasa Calpe, 1994 [édition originale: 1888], 259 p., pp. 223-224: « Juventud, divino tesoro / ¡ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar no lloro... / y a veces lloro sin querer... ». (Jeunesse, divin trésor / tu t'en vas déjà pour ne pas revenir! / Quand je veux pleurer je ne pleure pas... / et parfois je pleure malgré moi... »).

² Éliane VIENNOT, Guy BECHTEL, *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, 733 p. », *Clio - Georges Duby et l'histoire des femmes*, n° 8, 1998, URL : <http://clio.revues.org/index330.html>. (Consulté le 07.10.10) : « Un portrait-robot [de la sorcière] est en effet mis au point dans les années 1400-1450 à partir de stéréotypes empruntés tant à la misogynie traditionnelle (vieille, édentée, bossue, méchante) qu'à d'autres modèles de persécutés (nez crochu, adepte de meurtres rituels). »

³ BELLI, Gioconda, « Dolor de los espejos », *Apogeo, op. cit.*, p. 23: « Ce n'est pas sans crainte / qu'une femme s'approche / jour après jour du miroir / et qu'elle se confronte à son image. / Vient l'heure des sortilèges / et des sorcières. / L'heure des cosmétiques et des ablutions, / la nostalgie face aux photos lumineuses / d'une jeunesse qui n'a rien d'éternel. »

chaque pas effectué dans cette direction était lourd ; et l'expression « se terciá con » illustre une confrontation, un face à face redouté. L'isotopie du temps qui passe – « día a día », « Llegá la hora », « Hora de », « nostalgia », « nada eterna juventud » – fait planer le spectre d'un mot qui n'est pas prononcé : la vieillesse. Les remèdes à la peur de vieillir relèvent à la fois de la magie – « hechizos », « brujas » – des remèdes de grand-mère – « abluciones » – et de ceux que propose la société de consommation – « cosméticos ». Le « moi » lyrique semble donc prêt à se vouer à tous les saints pour conjurer la perte de son pouvoir de séduction. Par un détournement de l'imagerie populaire, la sorcière est présentée ici comme une adjuvante et non comme un être malveillant. Si la figure de la sorcière n'est pas connue pour sa beauté mais pour son caractère effrayant, elle représente une femme de pouvoir, notamment capable de composer des filtres d'amour. Or, la séduction est l'un des thèmes privilégiés de l'œuvre poétique de Gioconda Belli, dans laquelle le deuil de la jeunesse semble d'autant plus dur à faire que la poétesse a elle-même célébré avec enthousiasme les joies de la vigueur juvénile :

Soy llena de gozo,
 llena de vida,
 cargada de energías
 como un animal joven y contento
 imantada mi sangre con la naturaleza,
 sintiendo el llamado del monte
 para correr desenfrenadamente,
 sobando el aire,
 o andar desnuda por las cañadas
 untada de grama y flores machacadas
 o de lodo,
 que Dios y el Hombre me permitieran volver
 a mi estado primitivo
 al salvajismo delicioso y puro,
 sin malicia
 al barro, a la costilla¹

Le premier vers du poème, qui en est également le titre, donne le ton de cet autoportrait. En effet, le « moi » lyrique se peint comme débordant de joie de vivre – « llena de vida », « cargada de energías », « contento » – et de sensualité – « gozo », « desnuda », « salvajismo delicioso y puro ». Par le choix du verbe « ser » aux dépens du verbe « estar » – « Soy llena de gozo » – la voix lyrique exprime l'essence de son être et non un état passager : le plaisir est dans sa nature même. Elle semble vouloir chanter au monde sa passion pour une

¹ BELLI, Gioconda, « Soy llena de gozo », *Sobre la grama, in El ojo de la mujer, op. cit.*, p. 10: « Je suis pleine de plaisir, / pleine de vie, / chargée d'énergies / comme un animal jeune et content / mon sang aimanté à la nature, / sentant l'appel de la montagne / pour une course débridée, / en foulant l'air, / ou aller nue par les vallons / enduite d'herbe et de fleurs écrasées / ou de boue, / que Dieu et l'Homme me permettent de revenir / à mon état primitif / à la sauvagerie délicate et pure, / sans malice / à l'argile, à la côte. »

vie sans tabou, vécue avec une innocence « primitive », animale. En effet, le « moi » lyrique obéit à son instinct – « imantada mi sangre con la naturaleza, / sintiendo el llamado del monte » – à travers une métaphore filée évoquant l'animalité – « un animal », « correr desenfrenadamente / sobando el aire », « salvajismo delicioso y puro ». L'énergie vitale et la joie qui jaillissent de ces vers sont associés à la jeunesse – « un animal joven y contento » – et sont chargées de la pureté du temps des origines. En effet, la poétesse convoque les images mythiques primordiales de la côte d'Adam et de la composition de l'homme à base d'argile – « que Dios y el Hombre me permitieran volver [...] al barro, a la costilla ». La jeunesse acquiert ainsi une dimension mythique double, parce qu'elle apparaît comme liée aux temps primordiaux, mais aussi comme une valeur idéalisée. Notons que ce poème est l'un des premiers qu'a écrit Gioconda Belli, alors qu'elle avait une vingtaine d'années et qu'elle brûlait du désir de changer le monde.¹ Trois décennies plus tard, avec la publication d'*Apogeo*, la poétesse dit vouloir célébrer « ce moment fondamental de l'existence où l'intégrité et la beauté physique coexistent avec la maturité de l'intellect. »² Elle ne précise pas quel est ce « moment fondamental », mais il apparaît clairement comme le début de la maturité. En témoigne le poème « Los cuarenta », où la voix lyrique lance un appel aux femmes de son âge :

Se me ocurre que hay que correr la voz:
¡Mujeres cuarentonas, uníos!
Vámonos de nuevo al bosque
y a la luz de la luna
bailemos otra vez las danzas paganas
de las antiguas
y sabias
brujas.³

Comme dans « Dolor de los espejos », Gioconda Belli propose ici une lecture valorisante de la figure mythique ambivalente de la sorcière. En effet, celle-ci se distingue pour son grand âge et ses pouvoirs magiques ; elle peut donc être perçue comme une menace

¹ En effet, les poèmes de *Sobre la grama* ont été composés en 1970 et 1974, alors que la poétesse avait entre 22 et 26 ans. Elle retrace l'époque de ces premiers écrits – qui correspondent avec le début de son engagement dans la lutte sandiniste et l'épanouissement (hors mariage) de sa sensualité – dans BELLI, Gioconda, « De como irrumpieron en mi vida la poesía y la revolución », *El país bajo mi piel, Memorias de amor y de guerra, op. cit.*, pp. 62-70.

² BELLI, Gioconda, « Nota de la autora », *Apogeo, op. cit.*, p. 7: « Ese momento fundamental de la existencia donde la integridad y la belleza física coexisten con la sabiduría y la madurez del intelecto. »

³ BELLI, Gioconda, « Los cuarenta », *idem*, pp. 27-28: « Il me vient à l'esprit qu'il faut passer le mot: / Femmes quarantennaires, unissez-vous! / Allons de nouveau au bois / et à la lumière de la lune / dansons encore les danses païennes / des anciennes / et sages / sorcières. »

ou au contraire comme la dépositaire d'un savoir féminin ancestral – « las antiguas / y sabias / brujas ». La représentation traditionnelle de la sorcière a hérité de la polarisation des Grecs anciens, selon lesquels le bon et le bien coïncident avec la jeunesse, tandis que la vieillesse se rapporte à la laideur et au mal.¹ Aussi la vieille femme aux pouvoirs maléfiques est-elle traditionnellement exclue de la société.² Retranchée au fond des bois dans les contes populaires – « Vámonos de nuevo al bosque » – et liée à l'univers nocturne – « a la luz de la luna » – la sorcière jouit de la liberté que lui procurent la solitude et son affranchissement des normes sociales. C'est cette liberté que la voix lyrique revendique, pour elle-même et pour toutes les femmes de son âge : une liberté qui s'exprime dans la joie et la sensualité du sabbat – « bailemos otra vez las danzas paganas ». D'autre part, ce poème conjure la solitude en la remplaçant par la solidarité d'un appel révolutionnaire – « ¡Mujeres cuarentonas, uníos ! ». Le « moi » poétique subvertit la représentation machiste de la sorcière, vieille femme repoussante aux pouvoirs maléfiques, pour la peindre sous les traits d'une femme libre et emplie de joie de vivre. Gioconda Belli propose donc une nouvelle image de la maturité et conjure les peurs qu'elle engendre en détournant l'archétype de la vieillesse féminine diabolisée :

La sorcière est en effet l'une des images de la vieillesse féminine [...]. Elle concentre toutes les peurs de la société face au vieillissement féminin : la sexualité débridée, le corps repoussant, le pouvoir maléfique, la relation avec le diable.³

Au contraire, la figure mythique de la sorcière apparaît dans notre corpus sous un jour positif et non démoniaque. Ainsi, tandis que l'Odyssée présente Circé comme une « magicienne » ou une « déesse », Claribel Alegría l'assimile également à une sorcière – « Circe es mi nombre / me llaman bruja / y maga / y hechicera » –, une femme dure et indifférente aux mortels, mais regrettant de n'avoir pas connu l'amour.⁴ Circé n'apparaît pas

¹ Cf. citation de José Carlos García Ramírez en début de ce sous-chapitre. (GARCÍA RAMÍREZ, José Carlos, *La vejez : el grito de los olvidados*, op. cit., p. 165.)

² LEGARS, Brigitte, « Le féminisme des années 70 dans l'édition et la littérature », *Enciclopedia Universalis*, en ligne, URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/feminisme-le-feminisme-des-annees-1970-dans-l-edition-et-la-litterature/#> (consulté le 07.10.10) : « Si dans la fonction maternelle une femme peut ressentir, en tant qu'individu, le risque d'un clivage opéré sur son corps et d'une perte d'identité, si la maternité ne dit pas le tout de la féminité, cette dernière sera renvoyée, par un principe d'exclusion, à l'espace négatif de la sorcière : solitaire, mutique, asociale, improductive, repliée sur une féminité en absence, confrontée à l'image persécutrice de sa propre mère, une telle femme sera projetée dans un processus de déconstruction de type psychotique. »

³ CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, « Caroline Schuster-Cordone : *Le crépuscule du corps. Images de la vieillesse féminine* », *Clio - Erotiques*, n° 31, 2010, [recension], URL : <http://clio.revues.org/index9729.html>. (consultée le 07.10.10)

⁴ ALEGRÍA, Claribel, « Circe », *Saudade*, op. cit., pp. 22-23: « Circé est mon nom / on m'appelle la sorcière / et la magicienne / et l'ensorceleuse. » Pour une analyse plus détaillée de ce poème, voir le sous-chapitre 3.1.3.

comme malveillante mais plutôt comme l'instrument du destin – « siempre fui fiel a mi destino ». Luz Lescure se penche également sur la figure de la sorcière dans « Aquelarre » – « Brujas / poetas secretas, / parteras milenarias / doctoras de la noche »¹ – et tout comme Gioconda Belli, elle valorise la sagesse des sorcières – « doctoras », « parteras ». Cependant, ni Claribel Alegría ni Luz Lescure ne relie la figure de la sorcière à la maturité ou à la vieillesse, mais plutôt au mythe de la femme fatale, sur lequel nous reviendrons.² Pour sa part, si ce n'est pas à travers la figure de la sorcière que Luz Méndez de la Vega aborde le passage du temps et l'évolution de la jeunesse vers la maturité, elle a néanmoins recours à une dialectique ange / démon qui rappelle la dialectique jeunesse-beauté-bonté / vieillesse-laideur-malveillance mentionnée précédemment :

Te miro con odio
cuando me reencuentro
tan igual a ti,
y, a la vez, distinta,
reflejo sin retorno
en la luna del espejo
frente angosta
que rehuye sueños
espalda estrecha
negadora de alas
[...]
¡Más que todo!
Por el azabache diáfano
con que me miran tus ojos
libres del rencor y la saña
con que yo te miro,
Serafín Frustrado
sin talla de Luzbel,
mujer de mis vientitantos años.³

Le « moi » lyrique s'adresse, depuis la maturité, à un portrait représentant sa jeunesse. C'est donc à elle-même que la voix de ce poème déclare sa haine – « te miro con odio ». Elle regrette la beauté de ses vingt ans et se centre – comme dans « dolor de los espejos » – sur le motif du miroir. Cet objet de narcissisme apparaît alors comme le témoin du temps qui s'écoule irrémédiablement – « reflejo sin retorno ». La poétesse puise dans l'imagerie

¹ LESCURE, Luz, « Aquelarre », *Nostalgia animal*, op. cit., pp. 63-64: « Sorcières / poétesses secrètes, / sage-femmes millénaires / doctoresses de la nuit ».

² Voir 3.1.3.

³ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « A mi retrato », *Eva sin dios*, pp. 94-95 : « Je te regarde avec haine / quand je me retrouve / si semblable à toi, / et, à la fois, différente, / reflet sans retour / dans la lune du miroir / front étroit / qui fuit les rêves / dos mince / refusant les ailes / [...] / Plus que tout ! / Pour le jais diaphane / avec lequel me regardent tes yeux / libres de la rancœur et de la colère / avec laquelle je te regarde, / Séraphin Frustré / sans l'envergure de Lucifer, / femme de mes vingt ans et quelques. »

religieuse deux figures d'origine mythologique, qui, comme elle et son double juvénile, sont « si semblable[s] » et « différente[s] à la fois » : « Serafin » et « Luzbel ». La liturgie biblique s'est inspirée de la mythologie proche-orientale pour composer ces créatures hybrides que sont les séraphins, anges dotés de trois paires d'ailes.¹ Et, dans la tradition chrétienne, « Luzbel » ou Lucifer était également « le plus beau des anges, l'ange de lumière », mais un ange déchu pour avoir commis le péché d'orgueil.² Tandis que les séraphins demeurent auprès de Dieu, dont ils gardent le trône, Lucifer est tombé et appartient désormais au règne des ténèbres.

L'image du « Serafin Frustrado » correspond dans le poème au « moi » lyrique âgé, tandis que celle de « Luzbel » se rapporte à sa jeunesse – « la saña / con que yo te miro, / Serafin Frustrado / sin talla de Luzbel ». En effet, la frustration est celle de la femme mûre face à l'image de sa jeunesse, aux temps où elle avait la beauté et l'envergure d'un « Luzbel » – notons que le choix de ce terme, moins courant que celui de Lucifer, a la particularité d'unir le prénom de la poétesse – Luz – au début de l'adjectif « bella ». Ainsi, la poétesse change la polarisation qui assimile la jeunesse au bien et la vieillesse au mal : elle avait étant jeune la beauté de l'ange de lumière, la voilà redevenue un « Séraphin Frustré ». Avec le temps, l'ange déchu remonte donc au ciel et les valeurs s'inversent. Cette inversion transparaît également dans l'oxymore « azabache diáfano », qui traduit à la fois la lumière et l'ombre du regard de la jeune femme. Il y a dans ce poème un regret de l'innocence mais aussi du feu de la jeunesse. Néanmoins, en choisissant la métaphore de l'ange déchu par péché d'orgueil, la poétesse semble indiquer qu'elle est consciente de la vanité de la beauté. D'ailleurs, la plupart des poèmes traitant du thème de la maturité dans notre corpus abordent plutôt les aspects psychologiques ou sociaux du passage du temps ; par exemple, la solitude que signifie survivre à ses proches :

Me habita un cementerio

¹ « Séraphins », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/seraphins> (consulté le 14.10.10) : « Êtres célestes hybrides et ailés, ayant des caractéristiques humaines, animales ou propres aux oiseaux, les séraphins sont décrits dans la littérature juive, chrétienne et islamique ; ils servent à porter ou à garder le trône de la divinité. Dérivés de la mythologie et de l'iconographie proche-orientale, ces êtres célestes remplissent d'importantes fonctions liturgiques et jouent un rôle d'intercesseurs dans la hiérarchie des anges. Des taureaux ailés, des sphinx, des griffons, et des humains — largement représentés dans l'art ancien du Proche-Orient — remplissaient diverses fonctions du culte. Les séraphins (en hébreu *Serafim*, mot dont l'étymologie est incertaine mais qui vient peut-être d'un mot signifiant « serpents » ou du verbe « brûler ») sont les célestes gardiens du trône de Dieu : on les appelle souvent « ceux qui brûlent ». »

² ROUSSEAU, Hervé, « Satan », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/satan> (consulté le 14.10.10).

me he ido haciendo vieja
aquí
al lado de mis muertos.

No necesito amigos
me da miedo querer porque he querido a muchos
y a todos los perdí en la guerra.

Me basta con mi pena.
Ella me ayuda a vivir estos amaneceres blancos
estas noches desiertas
esta cuenta incesante de las pérdidas.¹

Ana María Rodas traduit ici la situation particulière d'un pays – le Guatemala – ayant traversé trois décennies d'une guerre civile particulièrement meurtrière : pour ceux de la génération d'Ana María Rodas, arriver à la maturité en ayant survécu, c'est compter ses morts. L'isotopie de la mort recouvre ce poème – « cementerio », « mis muertos », « los perdí en la guerra », « cuenta incesante de las pérdidas ». Les sentiments exprimés sont négatifs – « miedo », « pena » – et l'amour se conjugue au passé – « he querido ». Ces vers sont habités par l'absence. Elle se matérialise dans les espaces en blancs laissé dans la composition du poème, l'adjectif « desiertas » et l'absence de couleur – « blancos ». Le ton semble d'abord neutre et froid dans les premiers vers – « no necesito amigos » – qui ne comportent pas un seul adjectif qualificatif. L'émotion se fait plus palpable dans les trois derniers vers, à travers les images du temps qui s'écoule – « estos amaneceres blancos », « estas noches desiertas » – dans la solitude, mais parmi les fantômes – « esta cuenta incesante de las pérdidas ». La vieillesse est associée à la désillusion et à la mort, comme dans « Desde el puente », de Claribel Alegría. En effet, dans ce poème extrait de *Luisa en el país de la realidad*, le « moi » lyrique se situe depuis un point d'observation – le pont – qui lui permet de tourner les yeux vers son enfance :

Desde aquí
desde el puente
la perspectiva cambia
miro hacia atrás
hacia el comienzo :
la silueta indecisa
de una niña
de la mano le cuelga
una muñeca

¹ RODAS, Ana María, *La insurrección de Mariana*, op. cit., p. 25: « Un cimetière m'habite / j'ai vieilli peu à peu / ici / auprès de mes morts. // Je n'ai pas besoin d'amis / j'ai peur d'aimer car j'en ai aimé beaucoup / et je les ai tous perdus à la guerre. // Ma peine me suffit. / Elle m'aide à vivre ces aubes blanches / ces nuits désertes / cet incessant décompte des pertes. »

la ha dejado caer
viene hacia mí la niña
ya es una adolescente¹

Le motif métaphorique du pont et du regard en arrière – « miro hacia atrás » – entraîne une rêverie autobiographique : la poétesse observe l'écoulement de sa vie, depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse. Le « moi » lyrique est parvenu à sortir du courant pour voir défiler sa vie avec un œil nouveau – « desde el puente / la perspectiva cambia ». Le lecteur voit défiler une succession d'images, des silhouettes en mouvement ou en pleine métamorphose – « viene hacia mí la niña / ya es una adolescente » – qui confèrent au poème une qualité filmique. La voix lyrique est celle d'une femme d'âge mûr, cherchant des yeux la source du fleuve – « hacia el comienzo » – afin de revenir aux origines de son existence. Dans un *flash-back*, le flot de ses souvenirs l'entraîne de l'image d'une petite fille – « la silueta indecisa / de una niña » – à celle d'une « adolescente », puis d'une mère de famille en se rapprochant de plus en plus de sa silhouette actuelle. L'image de la poupée rappelle les jeux de l'enfance et l'innocence de cet âge, mais le temps passe à une vitesse accélérée : la chute de la poupée – « la ha dejado caer » – semble symboliser la fin de l'innocence. En effet, la voix lyrique plonge alors dans une réalité historique douloureuse :

¿recuerdas la masacre
que dejó sin hombres
a Izalco?
Tenías siete años
¿cómo podré explicarte
que no ha cambiado nada
y que siguen matando diariamente?
Más vale que sigas
te recuerdo bien a esa edad
escribías poemas almibarados
sentías horror por la violencia
enseñabas a leer a los niños del barrio
¿qué dirías
si te contara que Pedro
tu mejor alumno
se pudrió en una cárcel?²

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Desde el puente », *Luisa en el país de la realidad, in Una vida en poesía, op. cit.*, pp. 234-237: « De là / depuis le pont / la perspective change / je regarde en arrière / vers le début : / la silhouette indéfinie / d'une enfant / elle tient dans la main / une poupée / elle l'a laissée tomber / la petite fille vient vers moi / c'est déjà une adolescente ».

² *Idem*, « Tu te souviens du massacre / qui a laissé Izalco / sans homme? / Tu avais sept ans / Comment pourrais-je t'expliquer / que rien n'a changé / et qu'ils continuent à tuer quotidiennement? / Il vaut mieux que tu continues / je me rappelle bien de toi à cet âge / tu écrivais des poèmes à l'eau de rose / tu avais horreur de la violence / tu apprenais à lire aux enfants du quartier / que dirais-tu / si je te racontais que Pedro / ton meilleur élève / a pourri dans une prison? »

Le massacre d'Izalco, qui a constitué un épisode traumatisant de l'enfance de Claribel Alegría, souligne la dimension autobiographique de ce poème. L'écrivaine a retracé les événements dans un roman composé en duo avec son époux, Darwin J. Flakoll : *Cenizas de Izalco*.¹ Par une mise en abyme, la voix lyrique introduit le souvenir dans le souvenir en demandant à son « moi » adolescent si elle se souvient du massacre d'Izalco – « ¿recuerdas la masacre [...] ? / Tenías siete años ». Le poème prend ainsi plusieurs dimensions, les multiples silhouettes du « moi » lyrique se répondent et s'emboîtent à la manière des poupées russes. Cependant, la plus âgée semble redouter la rencontre avec son double adolescent – « ¿Cómo podré explicarte [...] ? », « Más vale que sigas » – comme si elle souhaite protéger la jeune fille qu'elle a été. Cette jeune fille possède une certaine pureté de sentiments – « escribías poemas almibarados / sentías horror por la violencia » – et œuvre pour défendre ses idéaux – « enseñabas a leer a los niños del barrio ». La douceur de ce portrait emprunt d'idéalisme et de romantisme contraste avec la dureté de la révélation qui lui succède – « Pedro / tu mejor alumno / se pudrió en una cárcel. » L'irruption de la réalité est brutale. Elle rappelle d'ailleurs le titre du recueil poétique dont ce poème est extrait : *Luisa en el país de la realidad*. Sous ce titre, détournement d'*Alice au pays des merveilles*, sont juxtaposés des poèmes en prose ou en vers et de courtes pièces narratives mettant en scène des moments de la vie de Luisa, fillette puis jeune fille fantasque. Si les pièces narratives peignent avec humour une réalité qui n'en est pas moins crue – la prostitution, la faim, etc. – le ton des poèmes est plus déchirant ; la fin de « Desde el puente » en est un exemple :

Detente
no te acerques
aún no podrías reconocerme
aún tienes que pasar
por las muertes de Roque
de Rodolfo
por todas esas muertes
innumerables
que te asaltan
te acosan
te definen
para poder vestir este plumaje
(mi plumaje de luto)
para mirar
con estos ojos
despiadados
escrutadores
para tener mis garras

¹ ALEGRÍA, Claribel, FLAKOLL, Darwin, *Cenizas de Izalco*, op. cit., voir sous-chapitre 1.1.1.

y este pico afilado.¹

La vieillesse se dessine comme le résultat d'un cheminement, d'une suite d'évènements qui transforme ceux qui les vivent au point de les rendre méconnaissables – « aún no podrías reconocerme ». Comme dans le poème d'Ana María Rodas, la question de la mort des proches est centrale : celle de « Roque » Dalton, lié à Claribel Alegría par une correspondance épistolaire et une admiration mutuelle, et celle de son ami « Rodolfo » Walsh, « disparu » en 1977 pour s'être opposé à la dictature argentine.² L'accumulation de verbes à la forme active – « te asaltan / te acosan / te definen » – fait apparaître les morts comme des fantômes obsédants qui assaillent le « moi » lyrique. Les habits noirs du deuil assombrissent sa vie et son regard – « estos ojos / despiadados » et la voix lyrique se peint par touches sous l'apparence d'un corbeau – « plumaje de luto », « ojos [...] escrutadores », « garras », « pico afilado ». Oiseau de mauvais augure, charognard des champs de bataille, le corbeau aux plumes de jais est symboliquement lié à la mort. Or, Claribel Alegría incarne également un corbeau dans l'avant-dernier poème d'*Umbrales*, « VIII - Ojo de cuervo ».³ Le « moi » lyrique y déploie ses ailes pour survoler le monde et les catastrophes du XX^e siècle : Izalco, Guernica, Hiroshima, la guerre du Vietnam, etc. Il y a donc dans cet autoportrait noirci de la poétesse quelque chose du désespoir que lui inspirent les guerres et l'injustice sociale, dans son pays et dans le Monde. Elle poursuit d'ailleurs « Desde el puente » par ces vers : « Je n'ai jamais trouvé l'ordre / que je cherchais / toujours un désordre sinistre / [...] / qui grandit entre les mains / de ceux qui arborent le pouvoir ».⁴

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Desde el puente », *Luisa en el país de la realidad*, in *Una vida en poemas*, op. cit., p. 237: « Arrête-toi / ne t'approche pas / tu ne pourrais pas encore me reconnaître / il te faut encore passer / par les morts de Roque / de Rodolfo / par toutes ces morts / innombrables / qui t'attaquent / te traquent / te définissent / pour revêtir ce plumage / (mon plumage de deuil) / pour regarder / avec ces yeux / impitoyables / scrutateurs / pour avoir mes griffes / et ce bec affûté. »

² Claribel Alegría dépeint son amitié avec Roque Dalton dans *Mágica tribu* [Córdoba, Editorial Berenice, 2007, 160 p.] Dans la revue *Revolución y Cultura*, [n° 112, Cuba, Consejo Nacional de Cultura, 1981, p. 23], elle témoigne des circonstances qui ont inspiré le recueil *Sobrevivo* (1978) – particulièrement un poème intitulé « Eramos tres », que nous commenterons au sous-chapitre 2.3.2. – en des mots qui éclairent également l'interprétation du poème ci-dessus – « Desde el puente », paru quelques années plus tard dans *Luisa en el país de la realidad* (1987) – : « Mataron a muchos amigos, a Rodolfo Walsh, a Paco Urondo... Y yo me sentía como en un cementerio, que ya mis muertos no me cabían, era la sobreviviente. Mas, a pesar de todo, alegre a veces y con ganas de seguir viviendo. » (« Beaucoup de mes amis ont été tués, Rodolfo Walsh, Paco Urondo... Et moi je me sentais comme un cimetière, je sentais qu'il n'y avait même plus assez de place en moi pour mes morts, que j'étais la survivante. Mais, malgré tout, j'avais des moments de joie et envie de continuer à vivre. »)

³ ALEGRÍA, Claribel, « Ojo de cuervo », *Umbrales*, op. cit., pp. 36-41.

⁴ ALEGRÍA, Claribel, « Desde el puente », *Luisa en el país de la realidad*, in *Una vida en poemas*, op. cit., p. 237: « Nunca encontré el orden / que buscaba / siempre un desorden siniestro / [...] / que crece en manos / de los que ostentan el poder ».

La vieillesse rime dans ce poème avec une profonde désillusion, celle d'une quête ayant échouée – « nunca encontrado ». Le portrait au pastel de la jeunesse, d'une jeune fille écrivant des « poèmes à l'eau de rose », laisse place aux tons sombres d'une figure animalisée et cernée par la mort. « Desde el puente » offre ainsi une métaphore de la vie où transparaît la nostalgie d'un rêve qui ne s'est pas concrétisé. L'innocence de l'enfance et l'idéalisme de l'adolescence évoquent les temps primordiaux, tandis que l'irruption du réel et de l'horreur – « Pedro / tu mejor alumno / se pudrió en una cárcel » – peut être lue comme l'épisode mythique de la chute ; il en découle la souffrance et la mort. La jeunesse apparaît donc comme un âge d'or que le « moi » poétique, de retour de ses premières illusions, ne veut pas ternir et préfère maintenir à distance de la réalité – « Detente / no te acerques ».

La voix lyrique de Claribel Alegria associe la vieillesse à la mort et à la perte de l'enthousiasme de la jeunesse, selon un constat similaire à celui d'Ana María Rodas – « me da miedo querer porque he querido a muchos / y a todos los perdí en la guerra. » On retrouve cette désillusion chez Gioconda Belli par rapport à l'effondrement des idéaux du sandinisme. Concernant l'amour et l'érotisme, la poétesse refuse tout d'abord de considérer le passage du temps sous le signe de la décadence – cela n'apparaîtra que dans *Fuego soy apartado y espada puesta lejos* (2007). Dans *Apogeo* (1997), elle chante les délices des « amours d'automne », qu'elle situe au zénith de la vie :

Hay quienes piensan
que he celebrado en exceso
los misterios de mi cuerpo
la piel y su aroma de fruta.

¡Cállate, mujer! – me ordenan –
no nos aburras más con tu lujuria
[...]

Cállate. No hables más de vientres y humedades.
Era quizás aceptable que lo hicieras en la juventud.
Después de todo, en esa época, siempre hay lugar para el
desenfreno.
Pero ahora, cállate.¹

Quatre vers d'introduction posent le contexte d'une confrontation d'idées entre la poétesse et une communauté anonyme – « Hay quienes piensan ». Celle-ci ne pose pas les termes du débat de façon neutre : elle réalise dès son énoncé ce que ses détracteurs lui

¹ BELLI, Gioconda, «Mujer irredenta », *Apogeo, op. cit.*, pp. 13-14: « Il y en a qui pensent / que j'ai célébré à l'excès / les mystères de mon corps / la peau et son arôme de fruit. // Tais-toi, femme ! – m'ordonnent-ils – / ne nous ennuie plus avec ta luxure / [...] / Tais-toi. Ne parle plus de ventres et d'humidités. / C'était peut-être acceptable que tu le fasses dans ta jeunesse. / Après tout, à cette époque, il y a toujours de l'espace pour les / débordements. / Mais désormais, tais-toi. »

reprochent, en adoptant un ton sensuel – « la piel y su aroma de frutas ». La voix lyrique souligne l'intransigeance et le manque d'imagination de ses opposants en leur faisant répéter à trois reprises la même formule de censure – « Cállate ». Elle dénonce ainsi leur attitude normative que traduit l'usage de l'impératif – « cállate », « no nos aburras », « no hables ». Leur discours se caractérise en outre par des phrases courtes, un ton sec, des jugements péremptifs et subjectifs – « Era quizás aceptable que lo hicieras en la juventud. » De fait, malgré le semblant de tolérance de cette formule, d'ailleurs nuancée d'un « peut-être », la charge érotique des premiers poèmes de Gioconda Belli avait déjà suscité un tollé dans la société conservatrice du Nicaragua des années 70. Or, dans les sociétés de culture judéo-chrétienne, la morale veut que la sexualité soit limitée à la procréation, et donc que la maturité sonne le glas de toute sensualité. C'est là ce que prône le discours réactionnaire que transcrit Gioconda Belli dans « Mujer irredenta » et qui se poursuit en ces termes :

Ya pronto tendrás nietos. Ya no te sientan las pasiones.
 No bien pierde la carne su solidez
 debes doblar el alma
 ir a la Iglesia
 tejer escarpines
 y apagar la mirada con el forzado decoro de la menopausia.¹

Les expressions « Ya pronto », « Ya no » et « No bien » insistent sur le temps qui passe et tracent une frontière imaginaire, comme s'il existait un tournant à prendre une fois atteint la maturité. Cette frontière se manifeste par des étapes symboliques : le statut familial de grand-mère – « tendrás nietos » –, le vieillissement du corps – « pierde la carne su solidez » – et la perte de la fertilité – « la menopausia ». Selon les valeurs du patriarcat, ces trois conditions devraient sonner le glas de la sexualité féminine, qui n'est plus justifiée par l'enfantement. La pression sociale exercée sur les femmes pour étouffer toute sensualité à l'aube de la maturité se ressent à travers les verbes « doblar », « apagar » et l'expression « forzado decoro » ; car une fois la jeunesse passée, le désir n'est plus de mise, comme l'indiquent Sophie Cassagnes-Brouquet et Caroline Schuster-Cordone :

Le corps âgé [de la femme] est aussi celui de la transgression. Transgression de la vieillesse qui refuse le rôle social qui lui est associé, en particulier dans le cas d'une grossesse tardive ou d'une sexualité active. La plupart des sources la condamnent,

¹ *Idem*. « Bientôt tu auras des petits-enfants. Les passions ne te conviennent plus. / Dès que la chair perd sa fermeté / tu dois incliner l'âme / aller à l'église / tisser des chaussons / et éteindre le regard avec la dignité forcée de la ménopause. »

d'autant qu'elle n'a plus la justification de la procréation. La grossesse tardive évoque le côté sombre de la conception, lié à la luxure et à la sorcellerie.¹

« Luxure » et « sorcellerie » nous ramènent à la figure mythique de la sorcière, car le désir sexuel d'une femme vieillissante est considéré comme une force obscure, menaçante et non comme une force de vie. Cette conception réductrice et culpabilisante de la femme mûre ou âgée transparaît dans le poème de Gioconda Belli à travers le stéréotype de la grand-mère. Celle-ci se doit de correspondre à l'image traditionnelle de la vieille femme bigote, ou pour le moins respectueuse de l'ordre moral et religieux – « ir a la Iglesia » –, tricotant des chaussons pour ses petits-enfants – « tejer escarpines ». La grand-mère doit se consacrer aux autres avec un amour serein et asexué – « Ya no te sientan las pasiones ». Dans le cas contraire, celui d'une « sexualité active » telle que la revendique Gioconda Belli, la femme entre dans la « transgression » que décrivent Sophie Cassagnes-Brouquet et Caroline Schuster-Cordone. En outre, être grand-mère au Nicaragua ne signifie pas forcément avoir plus de la quarantaine, âge auquel se réfère la poétesse dans les poèmes d'*Apogeo*. Dans ce recueil, comme dans « Mujer irredenta » – titre combatif –, la voix lyrique dénonce l'absurdité de préceptes machistes liberticides à l'encontre de la maturité féminine. Elle s'amuse ensuite à défier la prescription de la sexualité en valorisant le feu des amours d'automne – « Ah ! Señores ; no saben ustedes / cuánta delicia esconden los cuerpos otoñales ».²

Par cette évocation des plaisirs de l'âge mûr, Gioconda Belli contredit l'idée que nous avons énoncée au début de ce sous-chapitre, en l'empruntant à Bernadette Puijalon et Jacqueline Trincaz, idée selon laquelle le vieillissement, « l'altération physique et la peau flétrie disent le châtement divin, la souffrance et la mort, conséquences cruelles du péché originel ».³ Suivant ce raisonnement, Eve serait donc encore une fois la coupable désignée : ses descendantes n'auraient plus qu'à racheter sa faute par une attitude moralement irréprochable. Notons que, dans la mythologie grecque, c'est Pandore qui a précipité sur l'humanité la vieillesse et la mort, parmi les autres maux que contenait la jarre. Dans les mythologies des sociétés occidentales, la femme est traditionnellement considérée comme responsable de ce que l'être humain soit devenu mortel. La vieillesse est donc un poids qui pèse d'autant plus fort sur ses épaules. Cependant, les poétesses de notre corpus ne souhaitent

¹ CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, « Caroline SCHUSTER-CORDONE, *Le crépuscule du corps. Images de la vieillesse féminine* », *op. cit.*

² Voir analyse de la suite de ce poème dans le sous-chapitre 1.3.2.

³ PEATRICK, Anne-Marie, « Bernadette Puijalon & Jacqueline Trincaz, *Le Droit de vieillir* », *op. cit.*

pas s'embarrasser de ce poids, comme le montrent la voix lyrique de Gioconda Belli ou celle de Luz Lescure. En effet, cette dernière transforme l'image négative de la vieillesse dans *El árbol de las mil raíces* :

Me siento orgulloso de las huellas
que el tiempo sobre mi ha dejado
de estos pliegues y arrugas
que envuelven mi nueva piel
oigo decir:
« Mira qué árbol tan viejo »
y yo rejuvenezco¹

Si le « moi » lyrique de ce fragment poétique est celui de l'« arbre aux mille racines », la valorisation des marques tracées par la vieillesse a tout d'humain. En effet, la voix lyrique parle de « rides – « arrugas » – et surtout de « peau » – « mi nueva piel » – et non d'écorce, aussi son expérience est-elle transposable à celle d'une femme ou d'un homme. Ce fragment lyrique mêle les traces physiques de l'âge à celle de la jeunesse – « huellas », « pliegues », « arrugas » / « nueva piel », « rejuvenezco ». L'arbre semble se nourrir de l'admiration qu'il perçoit dans la voix de ceux qui contemplent son grand âge – « Mira qué árbol tan viejo » – et de la satisfaction que lui donne le fait que son histoire soit gravée dans ses fibres. De fait, les codex précolombiens, qui conservaient la mémoire de leurs peuples, étaient composés à base d'écorce. De même, les rides et les replis de l'écorce gravent sur la peau de l'arbre un passé qui l'habite et qu'il perpétue. La voix de l'arbre et son enveloppe s'inscrivent ainsi dans le temps cyclique du mythe, où tout est recommencement et où l'ancien temps est l'époque la plus pure, celle des origines. Dans cette perspective, la vieillesse, qui plonge ses racines dans des âges anciens et constitue la preuve d'avoir su parcourir le chemin de la vie – fait digne de respect dans les cultures préhispaniques –, est valorisée. Néanmoins, le grand âge n'est pas seulement perçu comme un bienfait en soi, mais en ce qu'il permet un retour à la jeunesse – « rejuvenezco ». Cette valorisation n'échappe donc pas à une certaine ambiguïté : la vieillesse n'est souhaitable que dans la mesure où l'on peut y échapper.

La jeunesse fait d'ailleurs dans notre corpus l'objet d'une représentation positive, conjuguant innocence, idéalisme – « Desde el puente », Claribel Alegría –, vitalité et sensualité – « Soy llena de gozo », Gioconda Belli –, tandis que la maturité et la vieillesse convoquent des images plus ambiguës. En effet, les poétesses constatent avec angoisse

¹ LESCURE, Luz, *El árbol de las mil raíces*, op. cit., p. 24: « Je me sens fier des marques / que le temps a laissées sur moi / de ces plis et ces rides / qui enveloppent ma nouvelle peau / j'entends dire : / « regarde comme cet arbre est vieux » / et moi je rajeunis. »

combien le passage du temps marque les corps – « Dolor de los espejos », Gioconda Belli ; « A mi retrato », Luz Méndez de la Vega – mais aussi les âmes, par la mort d'êtres chers, la solitude et la désillusion – « Desde el puente », Claribel Alegría ; « Me habita un cementerio », Ana María Rodas. Néanmoins, ces poétesses ne donnent pas une image uniformément sombre de la maturité et du grand âge, qui nous rapprochent pourtant inéluctablement de la mort. Luz Lescure fait sourire les sillons que le temps creuse sur la peau d'un arbre humanisé – *El árbol de las mil raíces* – et Gioconda Belli met en valeur le zénith qu'atteint la sexualité des femmes mûres – « Mujer irredenta ». Elles subvertissent ainsi la tradition patriarcale qui fait que le corps féminin juvénile, « objet de séduction et de désir », suscite dans la vieillesse « l'effroi et la haine », à l'image de la sorcière.¹ Cette approche s'inscrit dans la lignée des féministes, qui ont fait de la sorcière l'un des emblèmes de leur lutte :

Si la « sorcière » [...] a pu apparaître aux nouvelles féministes (et tout particulièrement en littérature) comme un archétype de figure féminine revendicatrice, c'est sans doute par la force de négativité qu'elle représente. Personnage d'une mythologie noire opposée aux mythologies « familialistes », nantie d'un pouvoir parallèle au pouvoir social, liée à cette nature mystérieuse et sans parole que notre idéologie associe à la féminité, elle rassemble les traits d'un irrationnel où la maternité productive et positive se renverse en une puissance de mort.²

En effet, on peut observer dans notre corpus la création d'une « mythologie noire » venant contrecarrer les images angéliques ou virginales du modèle féminin fantasmé par la tradition patriarcale. La figure de la sorcière fournit un double contre-point à cette image rêvée, en ce qui concerne l'idéalisation de la jeunesse comme celle de la maternité : vieille, laide et malveillante – à l'inverse du jeune et bel ange du foyer – la sorcière est également une « puissance de mort » – à l'inverse de la figure maternelle mariale. À travers le motif de l'écoulement du temps, c'est la représentation sociale de la femme qui est en jeu, autant que les sentiments personnels des poétesses confrontées à l'épreuve du vieillissement. Il en va de même en ce qui concerne le thème de la filiation, que le « moi » lyrique porte son regard sur les figures parentales ou sur le fait de devenir mère.

Par ailleurs, si nous avons réunis trois sous-chapitres concernant les figures parentales, la maternité et le passage du temps sous le titre de « Le cycle du temps et la filiation », c'est

¹ PEATRICK, Anne-Marie, « Bernadette Puijalon & Jacqueline Trincaz, *Le Droit de vieillir* », *op. cit.*, cf. citation au début du sous-chapitre.

² LEGARS, Brigitte, « Le féminisme des années 70 dans l'édition et la littérature », *Enciclopedia Universalis*, *op. cit.*

qu'à l'échelle humaine, la filiation marque l'écoulement du temps historique. La filiation s'inscrit dans un cycle temporel que seul permet la maternité, la mère en tant que « lieu d'origine ». Le cycle du temps, individuel ou collectif, le rapport aux figures parentales et le passage de la jeunesse à la vieillesse ont en commun le motif de l'origine. Or, ce motif fondamental dans l'étude du mythe est amplement « remythifié » par les poétesses. En effet, celles-ci proposent une lecture mythique de leur propre genèse, en tant qu'individus mais aussi en tant que femmes – réinvention du mythe de la première femme – ou en tant que poètes. Nous avons également pu observer combien la mythologie affleure et ressurgit en ce qui concerne leurs créateurs – les figures parentales –, l'accomplissement de leur propre pouvoir de création – la maternité – tout comme le passage du temps sur leurs vies. Ces thèmes convoquent au sein de notre corpus un éventail de figures féminines : femmes face à leurs parents, femmes face à la maternité et donc à leur image en tant que mère, femmes face à l'approche de la maturité et de la vieillesse. On remarque alors parmi les nombreux visages que prennent ces figures féminines la forte présence de la femme inquiétante : la sorcière, dont les poétesses s'emploient à revaloriser l'image archétypique diabolisée, mais aussi la vieille femme corbeau de « Desde el puente » (Claribel Alegria), la mère-anaconda de « Raíz-Madre » et « Medea » de Claribel Alegria, la mère incestueuse et la « Nueva Rhéa » castratrice chez Ana María Rodas. Cela s'explique dans la mesure où choisir le modèle de la femme dangereuse ou inquiétante, c'est éviter celui de la victime et la soumission à l'ordre patriarcal. En inventant ou en réinventant ces figures féminines mythiques, les poétesses juxtaposent des modèles contradictoires, dans une mosaïque qui multiplie les maigres possibilités de la trilogie vierge / mère / putain et leur offre un espace de liberté.

Après avoir observé la poétisation des motifs de l'origine et de la filiation, reste à refermer la boucle du cycle de la vie en nous penchant sur la représentation poétique de la mort et sur le retour à l'origine, retour qui accomplit le temps du mythe.

2.3 LA MORT ET LE RETOUR A L'ORIGINE

2.3.1 *Le mythe, la mort et le sacrifice*

La Nuit enfanta le triste Destin / et la noire Tueuse [Kère], / et la Mort [Thanatos]. Elle enfanta le Sommeil / et la tribu des Songes. / En second lieu sans avoir couché / avec personne, la Nuit ténébreuse / enfanta le Sarcasme / et la Misère qui fait mal, / et les Hespérides qui ont soin, / au-delà de l'Océan, / des belles pommes d'or / et de l'arbre qui donne le fruit. / Puis elle fit naître les Destinées [les Parques], et les Tueuses qui se vengent [les Erinyes], / Clotho, Lachésis, avec Atropos / qui à ceux qui meurent donnent à la naissance / leur part de bien et de mal, qui poursuivent les errements des hommes et des Dieux.¹

Fille de la Nuit, la mort apparaît chez Hésiode sous trois facettes différentes : « Moros », la mort violente ou le destin, « Kère », femme noire ailée et terrifiante qui achève les mourants, et son frère « Thanatos », le trépas, qui accueille les défunts. Trois sombres silhouettes que l'auteur accompagne d'un cortège néfaste traduisant l'angoisse de la mort. Cette même angoisse transparaît dans le *Popol Vuh*, où la mort est liée à un inframonde menaçant, royaume des terribles Seigneurs de Xibalbá.² De fait, Fernando Moreno souligne la place centrale qu'occupe le motif de la mort dans la poésie précolombienne et dans les mythes qui sous-tendent cette expression lyrique :

[La mort] est un motif unificateur et déterminant dans la poésie épique et lyrique précolombienne où l'on trouvera fréquemment, par exemple, les expressions de la glorification du sacrifice ou de la mort au champ de bataille ; ou bien on l'opposera à la fugacité, ou bien on la considèrera comme l'axe du cycle cosmique.³

Le mythe, qui apporte à l'homme des possibilités d'interpréter les grands événements et les mystères de la vie humaine, offre d'innombrables lectures de la mort. Ainsi, chaque culture propose à travers ses mythes des représentations de ce que peut être la vie après la mort, des images d'au-delà paradisiaques ou infernaux.⁴ De ce fait, la pensée mythique n'envisage pas la mort comme une fin en soi, mais plutôt comme une étape dans le cycle du temps et de la vie. Par ailleurs, si la mort fait l'objet de représentations symboliques ou mythiques effrayantes, c'est peut-être pour mieux l'exorciser. C'est en tout cas ce que postule Gilbert Durand en posant comme « principe constitutif de l'imagination » le fait que :

¹ HESIODE, *Théogonie et autres poèmes*, op. cit., (v. 211-218), p. 45-46.

² RECINOS, Adrián, *Popol Vuh*, op. cit.

³ MORENO, Fernando, *Carlos Fuentes : la mort d'Artemio Cruz, entre le mythe et l'histoire*, Paris, Éditions Caribéennes, 152 p., p. 25.

⁴ WILLIS, Roy, *Mythologies du monde entier*, op. cit.

figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer. [...] Imaginer le temps sous son aspect ténébreux, c'est déjà l'assujettir à une possibilité d'exorcisme par les images de la lumière. L'imagination attire le temps sur le terrain où elle pourra le vaincre en toute facilité. Et pendant qu'elle projette l'hyperbole effrayante des monstres de la mort, en secret elle aiguise les armes qui terrasseront le Dragon. *L'hyperbole négative n'est qu'un prétexte à antithèse.*¹

Ainsi, les représentations symboliques les plus sombres de la mort permettraient de la conjurer. L'une des images hyperboliques de la mort dans laquelle cette dialectique ombre / lumière a toute sa place est celle de l'éclipse. En effet, l'éclipse de soleil représente dans la mythologie aztèque un moment d'angoisse, où l'on craint que le dieu soleil – Tonatiuh – ne ressurgisse pas et abandonne les humains à être dévorés par des démons femelles, les Tzitzimimes.² Luz Lescure reprend ce mythe dans un poème intitulé « Doble Eclipse ». Tout d'abord, la poétesse plante le décor du phénomène céleste:

I
La luz palideció,
la tarde se esparció en blancos resplandores
el calor se esfumó de la piel,
un viento frío, silencioso, aprisionó las ramas,
se hizo de plata el día.

La penumbra...
luego la intensa noche
de armadura y escudo, total, impenetrable,
con un correr de plumas en el aire.³

La lumière de la première strophe semble blafarde et métallique – « palideció », « blancos resplandores », « plata » –, ce qui renforce la sensation de froid parcourant le poème – « el calor se esfumó », « un viento frío ». Une allitération en « s » matérialise le souffle léger, « silencieux », du vent. La présence humaine se fait discrète – elle ne transparaît qu'à

¹ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 134-135.

² SAHAGÚN, Fray Bernardino de, SULLIVAN Thelma, NICHOLSON, Henry [trad.], *Primeros Memoriales*, Norman, University of Oklahoma Press, 1997, 334 p., pp. 153-154 : Sahagún décrit les Tzitzimimes comme des démons femelles de la mort, particulièrement craintes pendant les éclipses de soleil. Il rapporte que l'expression « Tonatiuh qualloya » – littéralement « le soleil est mangé » – est l'expression Nahuatl qui désigne une éclipse solaire. Ces éclipses provoquaient une grande peur chez les Aztèques qui pensaient que si la lune finissait par manger le soleil, l'obscurité gagnerait et les Tzitzimimes descendraient sur la Terre et dévoreraient les humains. Pour conjurer cette issue fatale, ils pratiquaient des auto-sacrifices en se taillant les lobes des oreilles ou en se passant des cordelettes à travers la langue.

³ LESCURE, Luz, « Doble eclipse », *La Quinta Soledad*, op. cit., pp. 26-27: « I // La lumière pâlit, / l'après-midi se répandit en éclats blancs / la chaleur s'évanouit sur la peau, / un vent froid, silencieux, emprisonna les branches, / le jour se fit d'argent. // La pénombre... / puis l'intense nuit / d'armure et de bouclier, totale, impénétrable, / avec un frisson de plume parcourant l'air. »

travers la mention de la peau – et cède le pas à la description de l'éclipse. La voix lyrique souligne par l'usage de nombreux verbes au prétérit la rapidité du phénomène – « palideció », « se esparció », « se esfumó », « aprisionó », « se hizo ». Peu à peu, s'installe une atmosphère froide et inquiétante, propice à l'irruption du fantastique. Or, la « pénombre » puis l'« intense nuit » qui surviennent dans la deuxième strophe matérialisent la magie de l'éclipse de soleil. Déjà, l'obscurité préfigure une certaine angoisse, que traduisent les images d'une panoplie guerrière – « armadura », « escudo » – et d'un imperceptible frisson nocturne – « un correr de plumas en el aire ». Cette angoisse se justifie pleinement selon la mythologie aztèque, où seul le sang des sacrifices pouvait assurer la vie du dieu Soleil. Aussi la voix lyrique évoque-t-elle ces croyances :

II

En la era de Tonatiuh
– hace ya muchas lunas –
los sacrificios humanos se hacían por temor
para que un ave gigantesca no devorara al sol,
para alejar el peligro del reino de las sombras.

Los sacrificios de hoy
pertenecen al reino de las sombras
– los tzitzimimes escudados en las tinieblas
de la noche –
al filo sin cara, a los antihumanos
en su era inacabada de violencia.
Tzitzimimes, aves de rapiña en escuadrones,
los que cercenan manos,
destruyen la pupila del viento,
arrancan el ovario de la tierra,
sacrifican a los hijos del sol.¹

Nous n'avons pas trouvé de référence à un mythe figurant un gigantesque oiseau dévoreur de soleil, mais la crainte que ressentaient les Aztèques à l'idée de ne pas voir reparaître Tonatiuh est connue.² C'est une éclipse totale de soleil qui a inspiré ce poème à Luz Lescure, alors qu'elle se trouvait au Guatemala. La poétesse considère que les sacrifices humains pratiqués à l'époque précolombienne – par les Aztèques, notamment – étaient dûs

¹ LESCURE, Luz, « Double éclipse », *La Quinta Soledad, op. cit.*, pp. 26-27: « II // A l'ère de Tonatiuh / – il y a déjà bien des lunes – / les sacrifices humains se faisaient de crainte / qu'un gigantesque oiseau ne devore le soleil, / pour éloigner le danger du règne des ombres. // Les sacrifices d'aujourd'hui / appartiennent au règne des ombres / – les tzitzimimes protégés par les ténèbres / de la nuit – / à la lame sans visage, aux anti-humains / dans leur ère inachevée de violence. / Tzitzimimes, oiseaux de proie en escadrons, / ceux qui tranchent des mains, / qui détruisent la pupille du vent, / qui arrachent l'ovaire de la terre, / qui sacrifient les enfants du soleil. »

² Voir ci-dessus la note concernant le témoignage de Fray Bernardino de Sahagún.

à « une erreur d'interprétation de documents antiques et pour servir les intérêts politiques des classes privilégiées ». ¹ Ici, l'allusion à l'époque préhispanique – « la era de Tonatiuh » – vient appuyer une comparaison avec les temps présents – « hoy » – autour du thème de la mort rituelle. Si la répétition de l'expression « reino de las sombras » dans une strophe comme dans l'autre établit un parallèle entre les deux époques, c'est pour mieux mettre en valeur leurs divergences. Tandis que les sacrifices d'hier nourrissaient le soleil, ceux d'aujourd'hui nourrissent l'ombre. La voix lyrique considère que la pratique du sacrifice se perpétue, mais d'une façon dégradée par la perte du sens que lui attribuaient les Aztèques. En effet, ceux-ci inscrivaient le sacrifice dans un contexte sacré : la mort rituelle permettait de préserver la vie du groupe. Au contraire, le sacrifice moderne n'appartient pas à la sphère du sacré. Sa violence gratuite étend son isotopie sur l'ensemble de la seconde strophe à travers les expressions « antihumanos », « era inacabada de violencia » et une accumulation de verbes illustrant la barbarie – « cercenan », « destruyen », « arrancan », « sacrifican ». Les images de membres épars des quatre derniers vers – « manos », « pupila », « ovario » – offrent une vision de carnage à la manière d'un Guernica centre-américain. De fait, l'expression « aves de rapiña en escuadrones » rappelle les tristement célèbres escadrons de la mort. ² La poétesse semble donc faire allusion aux guerres qui ont frappé l'Isthme centre-américain au cours du XX^e siècle, et plus généralement à la brutalité insensée des conflits modernes. La référence à la façon dont les civilisations précolombiennes vivaient le mythe, même à travers ses manifestations les plus cruelles, l'amène à dénoncer la violence souvent dénuée de sens de l'époque contemporaine. D'ailleurs, cette violence se manifeste sous diverses formes, comme on peut l'observer dans le « retrato de ciudad » de Gioconda Belli :

Crecen abismos sobre la ciudad.
La falla del alma hendida por la indiferencia
se acrecienta.
No pasa nada aquí. Ya no hay guerra.
Sólo pandillas y drogas en los barrios.
Y las muchachas en las esquinas. Casi adolescentes.
Faldas apretadas. Cuerpos redondos y hermosos.
La noche les da de comer sin inocencia.

¹ Entretien avec Luz Lescure, annexe n° 5: « estaba en Guatemala, el día de un eclipse total de sol. Para los antiguos habitantes de estas tierras, Tonatiuh era el dios sol y algunos decían estar en el quinto Tonatiuh o en el quinto sol. Se hacían sacrificios humanos, creo que por error de interpretación de documentos antiguos y por intereses políticos de clases privilegiadas. » (« J'étais au Guatemala, le jour d'une éclipse totale de soleil. Pour les anciens habitants de ces terres, Tonatiuh était le dieu soleil et certains disaient en être au cinquième Tonatiuh ou cinquième soleil. On faisait des sacrifices humains, je crois que c'était en raison d'une erreur d'interprétation de documents antiques et pour servir les intérêts politiques des classes privilégiées. »)

² Voir sous-chapitre 1.1.2.

Se pintan la cara.
Igual que la ciudad enciende nuevos monumentos.

Sal en la herida.
Calles se enrollan alrededor de mi cuello.
Boa constrictor. Serpiente emplumada.
Dejé las plumas de color en esta esquina. Al borde de esta acera.
[...]
Garras descenden sobre mi ciudad.
A la orilla del lago se alzar  una cruz.
Una cruz enorme.

Y yo quisiera no saber como s 
quienes serán los crucificados.¹

Dans ce tableau d'une ville nicaraguayenne moderne, la violence s'impose   nouveau. Elle n'est pas présentée sous son visage guerrier – « Ya no hay guerras » – mais sous celui de la violence sociale, entraînant la prostitution – « la noche les da de comer sin inocencia » – et des trafics divers – « pandillas y drogas en los barrios ». Ce poème rappelle la chaotique Managua, notamment en raison de la présence d'un lac en centre-ville – « a la orilla del lago » – qui évoque le *Lago de Managua* ou *Lago Xolotl n*. La ville semble menacée par des dangers imminents : d'une part, elle est au bord d'un gouffre économique, creusé chaque jour par des inégalités sociales croissantes – « Crecen abismos sobre la ciudad. / La falla del alma hendida por la indiferencia / se acrecienta ». La voix lyrique souligne le problème de l'« indifférence » qui a fait suite à l'époque des espoirs révolutionnaires. D'autre part, un danger rôde auquel la poétesse attribue une nature animale – « Garras descenden sobre mi ciudad ». L'image de griffes ou de serres évoque la rapacité et l'agressivité. De même que ces « serres » semblent sur le point de se refermer sur la ville, le « moi » lyrique se sent étreint comme par un boa – « Calles se enrollan alrededor de mi cuello. / Boa constrictor ». Ces menaces créent une atmosphère d'asphyxie. D'ailleurs, les vers se composent de nombreuses phrases nominales et brèves, comme si la voix lyrique manquait de souffle ou avait la gorge serrée par l'émotion face à la situation de son pays et de ces toutes jeunes filles poussées sur le trottoir – « Casi adolescentes. / Faldas apretadas. », « Sal en la herida ».

¹ BELLI, Gioconda, « Retrato de ciudad », *Mi íntima multitud*, op. cit., pp. 65-67: « Des abîmes se creusent sur la ville. / La faille de l' me fendue par l'indifférence / s'accroît. / Rien à signaler ici. Il n'y a plus de guerre. / Seulement des bandes et de la drogue dans les quartiers. / Et les filles au coin des rues. Presque adolescentes. / Des jupes serrées. Des corps ronds et beaux. / La nuit leur donne de quoi manger sans innocence. / Elles se maquillent. / Tout comme la ville allume de nouveaux monuments. // Le couteau remue dans la plaie. / Des rues s'enroulent autour de mon cou. / Boa constrictor. Serpent à plumes. / J'ai laissé les plumes de couleur à cet angle de rue. Au bord de ce trottoir. / [...] / Des serres descendent sur ma ville. / Sur la rive du lac s'élèvera une croix. / Une croix énorme. // Et je voudrais ne pas savoir comme je sais / qui seront les crucifiés. »

Selon la tradition grecque, Iphigénie est la fille d'Agamemnon et de Clytemnestre. Or, lorsque la Guerre de Troie se déclenche, Agamemnon accepte de sacrifier sa fille à la déesse Artémis pour que le vent se lève et que la flotte grecque puisse mettre le cap sur Troie. C'est en lui faisant croire qu'elle va épouser Achille qu'Agamemnon attire la jeune femme en Aulide afin de lui donner la mort ; d'où la métaphore du « lit nuptial » transformé en « autel des sacrifices ».¹ Dans ce poème, la voix lyrique de la jeune femme semble s'élever depuis le séjour des défunts – « humo y ceniza / mi carne y mis sueños » – mais peu après sa mort, car elle en prédit les conséquences à venir – « arrasará [...] la casa de mis padres ». Les premiers vers s'élèvent comme une plainte que les sons profonds des assonances en « a » et « o » unis à une allitération en « l » rendent mélodieuse – « La llama del amor / vuelta holocausto / y el tálamo / altar de sacrificios. » Si la voix lyrique semble douce, elle met en avant la trahison subie en déclinant le contraste entre promesses et réalité, à travers la métaphore filée du feu amoureux opposé à celui du bûcher – « llama del amor » / « holocausto », « hoguera de Eros » / « despiadada pira ». Iphigénie clame ainsi l'injustice de son sort et confronte son innocence – « intacto símbolo inocente » – au déchaînement d'une violence dont l'isotopie couvre le poème – « despiadada pira », « poder arrasador de las Erinias y Marte », « holocausto », « vengador », « asesino », « arrasará », « diluvio de sangre y odio ». Une telle fureur destructrice semble vaine : le sacrifice d'Iphigénie n'aura servi qu'à faire couler plus de sang encore – « Inútil mi holocausto ».

Cependant, selon la version d'Euripide, la déesse Artémis sauve Iphigénie au tout dernier moment, en la remplaçant par une biche sur l'autel des sacrifices.² Aussi Iphigénie symbolise-t-elle traditionnellement le thème du sacrifice mais également celui du retour à la vie.³ Cet aspect du mythe n'est pas évoqué ici : rien ne vient contrebalancer l'injustice et l'absurdité de la mort de la jeune femme. De plus, cette mort est liée à la guerre, qui n'est pas

Vengeur, le vent assassin / – au retour des navires – / ravagera / dans un déluge de sang et de haine / la demeure de mes parents. » Claribel Alegría a également consacré un poème à la figure d'Iphigénie : ALEGRÍA, Claribel, *Mitos y delitos*, op. cit., pp. 31-33.

¹ EURIPIDES, CALDERÓN DORDA, Esteban [trad.], *Heracles, Ifigenia en Áulide*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003 [Ve s. av. JC], 123 p.; EURIPIDES, *Electra; Ifigenia en Táuride; Las troyanas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, 158 p.

² *Idem*.

³ La poétesse nicaraguayenne Michel Najlis reprend le thème du sacrifice et de la salvation d'Iphigénie dans le recueil poétique *Cantos de Ifigenia*, également inspiré de motifs judéo-chrétiens. Voir GONDOUIN, Sandra, « Mito, religión y autobiografía en los *Cantos de Ifigenia* (1991) de la poeta nicaragüense Michele Najlis », DE LA ROCHA, Vilma, *ANIDE-Revista de la Asociación Nicaragüense de Escritoras*, n° 22, Managua, enero-junio 2010.

peinte comme un conflit justifiable mais comme le dévouement de la sauvagerie des dieux et des hommes – « del poder arrasador / de las Erinias y Marte », « diluvio de sangre y odio ». On pourrait d'ailleurs voir dans ce poème la parabole des sacrifices et des tragédies que représentent les conflits armés. De fait, le motif de la guerre et de la profonde injustice des morts qu'elle provoque est récurrent chez Luz Méndez de la Vega, qui l'aborde, entre autre, dans *Toque de queda – poesía bajo el terror*.¹ Ce thème est également très présent chez Ana María Rodas – toutes deux ont traversé la guerre civile guatémaltèque –² dans l'ensemble du recueil *La insurrección de Mariana* comme dans ce poème :

¿Quién ha muerto en esta primavera?
¿Quién puede morir en este lugar de cielos y volcanes
que se reflejan siempre en los maizales verdes?
¿Quién soy yo para sentir, ahora, después de la década
perdida este infame dolor que me destroza el pecho?

Soy la superviviente. La que cerró los ojos
y se llenó las orejas con cera.
La que pasó junto a las rocas sin escuchar las voces.
Ciega por propia voluntad para evitar la visión de los buitres
limpiándose los picos en los huesos.³

En peignant la quiétude du « pays de l'éternel printemps », en évoquant ses paysages paradisiaques à la manière d'un dépliant touristique – « cielos y volcanes / que se reflejan siempre en los maizales verdes » – le « moi » lyrique semble choisir d'ignorer la violence – « ¿Quién ha muerto [...]? ¿Quién puede morir [...]? ». Cette attitude est confirmée par son auto-portrait, qui affirme avoir neutralisé ses sens – « cerró los ojos », « se llenó las orejas con cera » – pour échapper à l'horreur. Et pourtant, cet aveuglement est vite démenti par la souffrance du « moi » poétique – « este infame dolor que me destroza el pecho ? ». Si « la Survivante » se peint comme celle qui s'est cachée pour rester en vie, contre-image de la sacrifiée, elle n'en est pas moins victime de la violence. En effet, le deuil des autres s'est incrusté dans sa poitrine, leur absence est un fardeau lesté de culpabilité. Bien que sourde et aveugle, elle n'en est pas moins assaillie par l'image de la mort – « la visión de los buitres /

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Toque de queda – poesía bajo el terror*, op. cit.

² Voir sous-chapitre 1.1.2.

³ RODAS, Ana María, *La insurrección de Mariana*, op. cit., p. 26: « Qui est mort en ce printemps ? / Qui peut bien mourir dans ce coin de ciel et de volcans / qui se reflètent toujours sur le vert des champs de maïs ? / Qui suis-je pour sentir, maintenant, après la décennie / perdue cette infâme douleur qui me transperce la poitrine ? // Je suis la survivante. Celle qui a fermé les yeux / et s'est remplie les oreilles de cire. / Celle qui est passée près des rochers sans écouter les voix. / Aveugle par choix pour éviter la vision des vautours / se nettoyant le bec sur les os. »

limpiándose los picos en los huesos ». Tout comme la mythologie maya, l'imaginaire occidental relit le vautour à la mort.¹ Souvent vus d'un mauvais œil en raison de leurs habitudes de charognards, ces oiseaux représentent ici une condamnation morale implicite de ceux qui ont tiré profit des massacres. Ce tableau conjugue force visuelle et sonore : le lecteur est amené à se représenter la « vision » cauchemardesque mais aussi le choc sourd des becs des charognards contre les os blanchis. Il semble alors que, même si la voix lyrique prétend s'être isolée, elle n'ait pas survécu à la guerre sans dommage. Par ailleurs, on retrouve l'image de « la survivante » chez Luz Lescure :

Sobre el recuerdo, cargo tantos muertos
a veces pesan sobre mi espalda
y, yo, a pesar de todo
deseo de risa y canto,
de llanto en soledad.
[...]
Quisiera creer que ahora son dioses
recordándome lo hermoso de vivir
así, sonrío, grito de júbilo, hago el amor
yo, la sobreviviente,
ganadora irremediable de la vida
pero, entonces, recuerdo tantos muertos...²

Comme celui d'Ana María Rodas, ce poème se construit sur deux plans : d'une part, l'oubli, d'autre part, la mémoire des défunts. Le « moi » lyrique semble partagé entre une force ascendante qui le tire vers la vie – « deseo de risa y canto », « sonrío, grito de júbilo, hago el amor » – et une force descendante, tendant vers l'idée de la mort – « pesan sobre mi espalda », « llanto en soledad ». Cependant, la mort ne donne pas lieu à une représentation aussi sombre que celle du poème précédent. Ici, la voix lyrique évoque la possibilité d'une forme de vie supérieure après la mort – « quisiera creer que ahora son dioses ». La légèreté l'emporte sur l'abattement, la joie de vivre sur la culpabilité. Néanmoins, le vers final – « pero, entonces, recuerdo tantos muertos... » – fait écho au premier vers du poème – « Sobre el recuerdo, cargo tantos muertos ». Ce retour du souvenir évoque un mouvement de la pensée sans cesse recommencé, qui, ajouté à l'image de la porteuse, rappelle le mythe de Sisyphe. La

¹ DE LA GARZA, Mercedes, *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, México, Paídos - Universidad nacional autónoma de México, 1998, 201 p., p. 130: « Los zopilotes tienen un carácter celeste y una significación de muerte ». (« Les vautours ont un caractère céleste et sont liés à la mort. »)

² LESCURE, Luz, « A veces, pero entonces... José », *Nostalgia Animal*, op. cit., p. 62 : « Sur le souvenir, je porte tant de morts / parfois ils pèsent sur mon dos / et, moi, malgré tout / désir de rire et de chant, / de pleurs dans la solitude. / [...] / Je voudrais croire qu'ils sont désormais des dieux / qui me rappellent comme il est beau de vivre / ainsi, je souris, j'exulte, je fais l'amour / moi, la survivante, / gagnante irrémédiable de la vie / mais, alors, je me souviens de tant de morts... »

mémoire des morts, l'impossibilité de l'oubli, semble donc s'inscrire dans un mouvement perpétuel inhérent à la vie. De même, dans un court poème de quatre vers, Claribel Alegria évoque « ses morts » comme une présence quotidienne :

Me siento a gusto
en este limbo
acompañada sólo
de mis muertos.¹

Ces vers renversent la représentation mythique des limbes, lieu d'errance éternelle considéré comme un séjour peu souhaitable dans la tradition chrétienne. La déclaration du « moi » lyrique n'est sans doute pas dénuée d'une certaine ironie. En effet, ce constat semble une façon de ne pas céder à la solitude et aux regrets, mais il traduit également un profond attachement pour les êtres chers qui s'en sont allés. La voix poétique s'élève donc depuis un lieu indéfinissable, entre la vie et la mort. Ces limbes font écho au titre du recueil, *Soltando amarras*, dans lequel le « moi » lyrique semble se détacher peu à peu de la vie pour s'avancer vers l'« autre rive ». Comme dans *Saudade*, la mort occupe une place centrale dans cet ouvrage où le « moi » poétique exprime le désir de rejoindre son compagnon disparu. De fait, elle y est personnalisée sous les traits de la Parque Atropos :

Atropos
hija de la noche
inflexible
inevitable
la más pequeña de las parcas
pero la más temible.
[...]
Consagrada a la luna
lleva túnica blanca
y la vemos venir.
De todo nos despoja
no respeta niñez
juventud
señorío
su crueldad intoxica.
Las tijeras de Atropos
son de acero
y va segando vidas
como si fueran rosas.²

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Limbo », *Soltando Amarras*, op. cit., p. 52: « Je me sens bien / dans ces limbes / accompagnée seulement / de mes morts. »

² « Atropos », *Idem*, p. 26 : « Atropos / fille de la nuit / inflexible / inévitable / la plus petite des parques / mais la plus redoutable. / [...] / Consacrée à la lune / elle porte une tunique blanche / et on la voit venir. / Elle nous dépouille de tout / elle ne respecte pas l'enfance / la jeunesse / le pouvoir / sa cruauté toxique. / Les ciseaux d'Atropos / sont d'acier / et elle coupe des vies / comme si c'était des roses. »

Ce portrait de la Parque Atropos correspond à la vision que la mythologie grecque donne du personnage. Claribel Alegría s'appuie ici vraisemblablement sur l'ouvrage de son ami Robert Graves – *Les mythes grecs*.¹ En effet, ce poète et spécialiste en mythologie était son voisin sur l'île de Majorque, et Claribel Alegría le désigne comme celui qui lui a fait aimer les mythes, aux côtés de Rubén Darío.² Les caractéristiques qu'Atropos réunit dans ce poème correspondent en tout point à celles que décline Robert Graves, qui précise que les trois Parques (ou Moires) sont « habillées de blanc » – « lleva túnica blanca » –, qu'« Erèbe les engendra de la nuit » – « hija de la noche » – et qu'Atropos, « la plus petite, est la plus terrible des trois » – « la más pequeña de las parcas / pero la más temible. » Tandis que Clotho et Lachésis filent et mesurent le fil de la vie des hommes, Atropos le coupe, mettant ainsi fin à leur existence ; aussi les Grecs anciens la nommaient-ils « celle à laquelle on ne peut échapper ».³ Des trois, c'est elle qui représente le décès, et c'est donc à elle que s'intéresse la poétesse dans sa réflexion sur le passage d'une rive à l'autre, sur le moment où on lâche les amarres – *Soltando amarras*.

Ces vers se conjuguent au présent et s'inscrivent dans un contexte intemporel, il n'y a ni adaptation, ni appropriation, ni détournement du motif mythique. La poétesse en propose une variation d'inspiration personnelle mais non tournée vers l'autobiographie ; elle reprend ce thème tel qu'il existe depuis des siècles, comme pour montrer que face à la mort, il n'y a pas de détournement possible. De fait, la voix lyrique souligne la détermination sans faille d'Atropos – « inflexible / inevitable », « De todo nos despoja », « su crueldad intoxica ». On semble entendre le bruit tranchant des lames de ciseaux dans l'allitération des phonèmes fricatifs finaux – « Las tijeras de Atropos / son de acero / y va segando vidas / como si fueran rosas ». Le poème se clôt alors sur le topos de la rose comme métaphore de la vie. Néanmoins, il n'est pas question ici de beauté qui se fane mais de la fragilité de l'existence, aussi vulnérable que la tige d'une rose face aux ciseaux d'un jardinier impitoyable. Par

¹ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, op. cit.

² Claribel Alegría pose en exégèse du recueil *Mitos y delitos* : « A Rubén Darío y / a Robert Graves / que me enseñaron a amar los mitos. A Juan Ramón Jiménez / mi maestro », ALEGRÍA, Claribel, *Mitos y delitos*, op. cit., s.p.

³ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, op. cit., tome I, pp. 57-58 : « Les Parques sont au nombre de trois ; elles sont habillées de blanc ; Erèbe les engendra de la nuit. Ce sont Clotho, Lachésis et Atropos. Atropos, la plus petite, est la plus terrible des trois. [...] Les Moires ou Trois Parques sont la Triple déesse-Lune – d'où leur robe blanche et le fil de lin qui lui est consacré comme il l'était à Isis. Clotho est la « fileuse », Lachésis, « celle qui mesure le fil », Atropos est « celle à laquelle on ne peut échapper ». Moire signifie un « quartier » ou une « phase » et la lune a trois phases et comporte trois personnes : la nouvelle lune, la déesse-Jeune fille du printemps, première période de l'année, la pleine lune, la déesse-Nymphe de l'été, deuxième période, et enfin la vieille lune, la déesse-Vieille Femme de l'automne, dernière période. »

ailleurs, si nous avons pu voir que la Lune est symboliquement liée au thème de la maternité, notons qu'elle s'apparente ici à la mort – « Consagrada a la luna / lleva túnica blanca ». De fait, Gilbert Durand développe la symbolique de ce lien en ces termes :

La lune est indissolublement conjointe à la mort et à la féminité, et c'est par la féminité qu'elle rejoint le symbolisme aquatique. [...] Alors que le soleil reste semblable à lui-même, sauf lors de rares éclipses, alors qu'il ne s'absente qu'un court laps de temps du paysage humain, la lune, elle, est un astre qui croît, décroît, disparaît, un astre capricieux qui semble soumis à la temporalité et à la mort. [...] L'isomorphisme de la lune et des eaux est en même temps une féminisation. C'est le cycle menstruel qui en constitue le moyen terme. La lune est liée aux menstrues, c'est ce qu'enseigne le folklore universel.¹

En effet, l'influence des phases de la lune sur le corps féminin apparaît dans notre corpus poétique.² Néanmoins, l'astre lunaire s'y apparente bien plus souvent à une figure protectrice qu'à celle de la « féminité néfaste ». En tout cas, la lune y est bel et bien liée à la féminité, de même que la mort. Simone de Beauvoir remarque que l'imagerie populaire représente généralement la mort sous les traits d'une femme et que c'est aux femmes que revient le devoir de pleurer les morts, car la mort est leur œuvre.³ Selon l'expression d'Elisabeth Badinter « La Femme-Mère est le chaos d'où tout est issu et où tout doit retourner ». ⁴ Ainsi, lorsqu'Amanda Castro imagine son propre départ pour l'autre monde, elle se voit partir au bras d'une figure féminine :

Cuando vengan a preguntar por mí
diles que me fui
en el vuelo más tierno
al lugar de retorno

Diles
que me he marchado con ella
la que siempre me acompañó
la de los ojos grandes
y el vestido rojo

¹ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 112-113.

² RODAS, Ana María, *El fin de los sueños y los mitos*, in *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 197, « La luna / redonda como yo / madre blancuzca / vuelve hacia nosotros su cara silenciosa / en cada giro de la tierra. / Cuatro veces al día ella agita mi sangre / el perfecto mar del que brotan los sueños. » (« La lune / ronde comme moi / mère blanchâtre / tourne vers nous sa face silencieuse / à chaque tour de la terre. / Quatre fois par jour elle agite mon sang / la mer parfaite dont surgissent les rêves ») ou *idem*, p. 176 : « Con esa regularidad natural / que provoca cada luna / el flujo de mi entraña / abro los ojos / diariamente / y pienso en ti. » (« Avec cette régularité naturelle / qui provoque à chaque lune / le flux de mes entrailles / j'ouvre les yeux / chaque jour / et je pense à toi. »). On remarque dans ces vers la démythification du sentiment amoureux, qui est assimilé au phénomène, souvent considéré comme impur, du cycle menstruel.

³ BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, op. cit., tome I, pp. 197-198.

⁴ BADINTER, Elisabeth, *L'un est l'autre: des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986, 364 p., p. 175.

Que me he marchado
sumida en su regazo
a-largando palabras con ella
[...]
-la-poesía-la-muerte-la-nada-¹

A travers ce poème, la voix lyrique anticipe avec sérénité l'heure de sa mort, qu'elle envisage comme on prépare un voyage – « diles que me fui / en el vuelo más tierno ». La mort apparaît à la fois comme un lieu – « al lugar de retorno » – et comme un être – « me he marchado con ella ». La description d'une femme aux « grands yeux » et à la « robe rouge », deux attributs de séduction, contraste avec la représentation occidentale traditionnelle de la mort comme une vieille femme décharnée ou un squelette drapé de noir. En outre, l'isotopie de la tendresse et de la protection confère à cette figure féminine un rôle maternel – « tierno », « la que siempre me acompañó », « sumida en su regazo ». Celle que la voix lyrique définit finalement à la fois comme « -la-poesía-la-muerte-la-nada- » joint Thanatos à Eros mais aussi à une tendresse maternelle et une attitude amicale – « a-largando palabras con ella » : le néologisme « a-largando » unit l'idée d'un jeu complice et poétique avec le langage à celle de larguer les amarres. La mort s'apparente donc à la fois à une mère, une amante, une amie et à la poésie. De fait, on trouve dans l'œuvre d'Amanda Castro une sorte de sublimation du féminin qui recouvre des sentiments aussi divers que l'amour filial, maternel, passionnel et patriotique. La poétesse affirme d'ailleurs que « la mujer que yo he estado escribiendo siempre es Honduras, y es la poesía, y es la muerte. »² Peinte comme un retour au giron maternel – « sumida en su regazo » –, la mort est un retour à l'origine, à la poésie ainsi qu'au néant – « al lugar de retorno ».

Tandis que le néant évoque le vide primordial, ce temps des origines où la vie attendait encore de naître, la poésie est création. Tout comme la figure maternelle, la poésie semble donc représenter à la fois la vie et la mort. En outre, Amanda Castro conçoit la pratique poétique comme un voyage shamanique, ce qui rejoint l'idée de la poésie en tant que périple vers un au-delà.³ De fait, la représentation de la mort comme un voyage est l'une de celles qui

¹ CASTRO, Amanda, « Diles... », *El paso de la muerte*, op. cit., p. 83: « Quand ils viendront demander de mes nouvelles / dis-leurs que je suis partie / par le vol le plus tendre / vers le lieu du retour // Dis-leur / que je suis partie avec elle / celle qui m'a toujours accompagnée / celle aux grands yeux / et à la robe rouge // Que je suis partie / blottie dans son giron / en a-l'longeant des mots avec elle / [...] -la-poésie-la-mort-le-néant- ».

² Entretien avec Amanda Castro, annexe n° 2: « La femme que j'ai toujours écrite c'est le Honduras, et c'est la poésie et c'est la mort. »

³ *Idem*.

habitent la plupart des mythologies et que l'on retrouve fréquemment dans notre corpus lyrique.¹ Gaston Bachelard a d'ailleurs écrit à ce sujet :

La Mort ne fut-elle pas le premier navigateur ? Bien avant que les vivants ne se confiassent eux-mêmes aux flots, n'a-t-on pas mis le cercueil à la mer, le cercueil au torrent ? Le cercueil, dans cette hypothèse mythologique, ne serait pas la dernière barque. Il serait la première barque. La mort ne serait pas le dernier voyage. Elle serait le premier voyage. Elle sera pour quelques rêveurs profonds le premier vrai voyage.²

Cette hypothèse de Gaston Bachelard fait également de la mort un retour à l'origine, une possibilité de boucler le cycle de l'existence en achevant sa vie sur un « premier voyage ». En outre, de la barque de Charon aux drakkars cercueils des vikings ou aux pièges que représentent les fleuves de sang de l'inframonde maya, on remarque, comme le signalent Gilbert Durand et Gaston Bachelard, que l'eau est liée à la mort et aux rites de passage vers l'autre monde. D'ailleurs, Ana María Rodas évoque cet élément à travers un poème qui peut donner de la mort l'image d'un voyage en mer :

No
no será ahora ni mañana.
Mas cuando llegue el tiempo con mi tiempo
tal vez se borre el angustioso mito
y la muerte no sea otra cosa
que abandonar con calma
esta
tumultuosa
playa.³

On retrouve ici, face à la perspective de la mort, la même sérénité que chez Amanda Castro. Le « moi » lyrique semble se préparer calmement à l'idée de quitter le rivage de la vie – « esta / tumultuosa / playa ». La mort est présentée comme un mythe – « el angustioso mito » –, mais un mythe qui ne demande qu'à être démythifié – « tal vez se borre », « no sea otra cosa ». La projection dans un avenir à la proximité incertaine – « cuando llegue el tiempo con mi tiempo » – et l'utilisation du subjonctif laissent planer sur le poème une atmosphère de doute. D'ailleurs, la destination du voyage final n'est pas évoquée. Néanmoins, la mer est

¹ WILLIS, Roy, *Mythologies du monde entier*, op. cit., p. 33.

² BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1966 [édition originale : 1942], 265 p., p. 100.

³ RODAS, Ana María, *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, in *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 110: « Non / ce ne sera ni maintenant ni demain. / Mais quand le temps viendra avec mon temps / peut-être ce mythe angoissant s'effacera-t-il / et la mort ne sera-t-elle pas autre chose / que d'abandonner calmement / cette / tumultueuse / plage. »

souvent associée à la séparation et à la mort dans l'œuvre poétique d'Ana María Rodas ;¹ on peut donc imaginer que le « moi » lyrique se dirige vers la mer, sans que cela soit explicite. Toujours est-il que la voix lyrique renverse ici la dramatisation traditionnelle de la mort, qui n'est ni personnifiée, ni décrite, mais simplement envisagée comme un départ anodin. Chez Gioconda Belli, le dernier voyage mobilise une technologie plus moderne que la barque primordiale de Gaston Bachelard, celle du train :

Hay días en que la muerte viaja en mí
como en un largo tren de lujo
con mullidos asientos de terciopelo.
[...]
En la estación, los amigos leales
me despidieron con naturalidad.
Otros alardearon una falsa intimidad.
Otros más discutieron en detalle
la ceremonia, el responso, las ofrendas florales.
Ya ninguno de ellos se refleja en la ventana.
No me reflejo yo,
ni el desconocido que continúa impasible la lectura.²

Par un jeu de mise en abyme, la mort est décrite telle un train qui traverse le « moi » lyrique – « viaja en mí » – tandis que le « moi » lyrique lui-même est installé dans l'un de ses wagons. De ce fait, le dernier départ représente à la fois un voyage pour une destination inconnue et à l'intérieur de soi-même. Les adieux sont mis en scène comme une simple anecdote. Le « moi » lyrique imagine le moment avec légèreté et dépeint l'attitude de certains personnages non sans une pointe d'ironie – « Otros alardearon una falsa intimidad ». Même si l'évocation des préparatifs – « la ceremonia, el responso, las ofrendas florales » – est conforme au rituel traditionnel des funérailles, la tristesse qui entoure généralement cette cérémonie n'est pas de mise ici. De fait, ce voyage n'a rien d'effrayant, au contraire. Bien que le velours du fauteuil fasse peut-être écho à celui du cercueil, la traversée se fait dans le luxe et la douceur – « un largo tren de lujo », « mullidos asientos de terciopelo ». Par ailleurs,

¹ Le poème suivant celui-ci, intitulé « Juegos infantiles », p. 111, évoque une séparation amoureuse symbolisée par la mer de Cartagena de Indias : « Era un estar sentados al borde del infinito / recogiendo, alzando, / buscando piedras, conchas. / El mar, sólido como piernas o nalgas. / Cartagena se acaba. » (« C'était comme rester assis au bord de l'infini / en ramassant, en soulevant, / en cherchant des pierres, des coquillages. / La mer, solide comme des jambes ou des fesses. / Carthagène s'achève. ») Un peu plus loin dans le recueil, p. 134, la voix lyrique décrit « el suave movimiento del mar donde / yo sería un cadáver perfecto. » (« le doux mouvement de la mer où / je serais un cadavre parfait. »)

² BELLI, Gioconda, « La muerte es un viaje en tren », *Apogeo, op. cit.*, pp. 39-40 : « Il y a des jours où la mort voyage en moi / comme un long train de luxe / aux moelleux fauteuils de velours. / [...] / A la gare, les amis fidèles / m'ont dit au-revoir tout naturellement. / D'autres ont fait étalage d'une fausse intimité. / D'autres encore ont discuté en détail / de la cérémonie, du répons, des couronnes de fleurs. / Personne ne se reflète déjà plus dans la vitre. / Je ne m'y reflète pas, / et l'inconnu qui poursuit impassiblement sa lecture non plus. »

l'absence de reflet dans la vitre semble indiquer la dématérialisation du corps du « moi » lyrique, sa perte de réalité. A cet éloignement du monde réel correspond une perte de lien humain : la voix lyrique n'est plus accompagnée que par un silencieux inconnu – « el desconocido », « impassible » – figurant sans doute le lecteur qui partage avec la voix lyrique l'espace du poème et celui, métaphorique, de ce train. Les amis ont également disparu – « Ya ninguno de ellos se refleja en la ventana ». Le « moi » lyrique devient alors peu à peu étranger à sa propre vie, mais sans drame, sans larme, sans peur. Ce détachement indique une acceptation de la mort, même si, ici encore, la destination finale est inconnue. En effet, aucune des poétesses ne fait référence au paradis, au purgatoire ou à l'enfer, mais seulement à un espace mystérieux, la fin d'un voyage qui est peut-être un retour à l'origine, une renaissance.

Si les mythes précolombiens d'Amérique centrale ou ceux de la Grèce antique présentent la mort sous un jour effrayant – comme on peut l'observer par l'évocation des « Tzitzimimes » dans « Doble Eclipse » de Luz Lescure, ou par le portrait d'« Atropos » que trace Claribel Alegría – notre corpus donne également à imaginer des visages de la mort moins angoissants que le veut la tradition. Bien que l'on constate avec Gilbert Durand que « l'hyperbole négative n'est qu'un prétexte à antithèse », on remarque également que les poétesses étudiées ici ne pratiquent pas nécessairement une telle hyperbole, surtout lorsqu'elles abordent le thème de leur propre départ vers l'au-delà. En effet, celles-ci semblent s'employer à évacuer la tristesse et l'angoisse qui entourent généralement l'idée de la mort. Elles démythifient plutôt le dernier voyage en lui retirant tout caractère dramatique. Tant Amanda Castro qu'Ana María Rodas ou Gioconda Belli se voient partir en douceur, sans tristesse et de plein gré – ainsi, Ana María Rodas estime que « peut-être ce mythe angoissant s'effacera-t-il » à l'heure de son départ. Pourtant, malgré cette tentative de démythification, chacune illustre son passage vers l'autre rive à l'aide de nouvelles images, en déclinant le motif archétypal du voyage. Le « moi » lyrique d'Amanda Castro se voit partir au bras d'une femme mystérieuse – « celle aux grands yeux / et à la robe rouge » – celui d'Ana María Rodas s' imagine quittant une « plage tumultueuse », tandis que celui de Gioconda Belli prend place à bord d'un « train de luxe ». Il semble donc que, malgré toutes les tentatives de dédramatisation de la mort, l'être humain ait si peur du vide et de l'inconnu que ce mystère le pousse à engendrer de nouvelles représentations. Aussi la démythification entraîne-t-elle une re-mythification immédiate. C'est sans doute également pour cette raison que les humains entourent la mort de rituels. Si le rituel permet de justifier et d'accepter la mort, l'inverse est

aussi vrai dans le cas du sacrifice : c'est la mort qui justifie le rituel. De fait, les poétesses s'interrogent sur le sens des pratiques sacrificielles de l'Antiquité, celles des Aztèques dans « Doble Eclipse » de Luz Lescure, celles qu'évoque la mythologie grecque dans « Ifigenia » de Luz Méndez de la Vega. Elles en observent également la contrepartie contemporaine, toujours dans « Doble Eclipse » ou dans « Retrato de ciudad » de Gioconda Belli. Selon Luz Lescure, si le sacrifice aztèque peut s'expliquer par des croyances mythiques, les massacres d'aujourd'hui n'ont pas ces circonstances atténuantes. Cela dit, Luz Méndez de la Vega ne les attribue pas non plus au sacrifice d'Iphigénie, dont l'absurdité et l'injustice est la même que celle que souligne Gioconda Belli quant au sacrifice moderne de « Retrato de ciudad ». Les vies offertes sur l'autel des guerres centre-américaines contemporaines font l'objet d'une blessure sans cesse rouverte, dont la douleur s'exprime dans l'image de « la survivante » que donnent Ana María Rodas – *La insurrección de Mariana* – et Luz Lescure – « A veces... pero entonces José ». Ces morts, comme tant d'autres, sont chantées avec affliction par chacune des poétesses de cette étude, mais souvent dans l'espoir d'une renaissance ou à travers l'idée d'un renouveau social.

2.3.2 *Renaissances, renouveau et mémoire des défunts*

Le temps du mythe et des sociétés archaïques a fait l'objet de nombreuses théories parmi les ethnologues et sociologues, de James Georges Frazer à Emile Durkheim, de Mircea Eliade à Claude Levi-Strauss.¹ S'il n'est pas établi que toute société archaïque vive le temps de manière cyclique – certaines théories proposent un temps suspendu ou un temps synchronique en alternative au temps cyclique ou linéaire – il semblerait que le temps du mythe inscrive la vie et la mort dans un mouvement inspiré du renouvellement de la nature, d'où l'idée d'une forme de vie possible après la mort.² Cette conception du renouveau, de la vie et de l'espoir renaissant de la mort, est bien présente dans notre corpus, notamment lorsque la mort que chantent les poétesses s'inscrit dans une lutte politique. C'est le cas, par exemple, dans *Onironautas*, recueil qu'Amanda Castro consacre en grande partie aux guerres qui ont déchiré l'Amérique centrale au cours des années 60-90. Ainsi, dans le poème « Aparecidos », les cadavres anonymes d'une fosse commune se relèvent pour retrouver une dignité et accéder à la porte de l'au-delà :

En el fondo de la fosa
estaba nuestro padre
mirándonos
con sus claros ojos eternos

Después apareció Vindél
Jacinto Sandra
Roger María
y Gustavo
todos
dentro del mismo agujero

Nosotros bajamos a buscarlos
con las manos
limpias
para traerlos aquí
entre los vivos³

¹ BENSA, Alban, « Images et usages du temps », *Terrain n° 29 - Vivre le temps*, Paris, Ministère de la Culture - Mission du patrimoine ethnologique, septembre 1997, en ligne URL : <http://terrain.revues.org/index3190.html>. (consulté le 03.11.10.)

² *Idem* et ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, *op. cit.*

³ CASTRO, Amanda, *Onironautas*, *op. cit.*, pp. 38-39 : « Au fond de la fosse / se trouvait notre père / nous regardant / avec ses yeux clairs éternels // Ensuite est apparu Vindél / Jacinto Sandra / Roger María / et Gustavo / tous / dans le même trou // Nous, nous sommes descendus les chercher / avec les mains / propres / pour les ramener ici / parmi les vivants ».

Ce poème s'ouvre sur l'évocation de la fouille d'un charnier et sur l'image forte du regard de l'un des morts, le père des excavateurs – « estaba nuestro padre ». La mort du père laisse supposer au lecteur la profonde affliction de ses enfants, spirituels ou biologiques, mais cette peine reste implicite. En effet, ce poème contient l'émotion par une économie de mots exprimant des sentiments. La voix lyrique reste sur le plan visuel et l'émotion ne filtre qu'à travers les images. Ainsi, le ton reste serein malgré l'horreur, qui assaille pourtant le lecteur dès les deux premiers vers – « En el fondo de la fosa / estaba nuestro padre ». Corollaires macabre des guerres civiles, les fosses communes sont nombreuses dans l'Isthme centre-américain et ailleurs. Les yeux grands ouverts du père – « mirándonos » – le situent d'emblée entre la vie et la mort, tout comme l'adjectif « eternos ». Les morts sont nommés un à un par leur prénom, perdant ainsi l'anonymat de la fosse commune et recouvrant une identité, une dignité. Les mains propres du « moi » lyrique et de ses compagnons évoquent implicitement les mains sales des bourreaux, le sang qu'ils ont fait couler – « bajamos a buscarlos / con las manos / limpias ». En ramenant les cadavres de la fosse commune vers le monde des vivants – « para traerlos aquí / entre los vivos » – les excavateurs semblent remonter le temps, défaire l'histoire pour changer le cours des événements. Le réalisme filmique du poème cède alors peu à peu à une inspiration mythique :

Los otros
comenzaron a levantarse
buscando sus miembros
re-armándose
ya no
 inertes
sino con rostros altivos
– nosotros habíamos olvidado
la ternura de sus voces –

Nosotros habíamos decidido buscarlos
 para traerlos aquí
como se acostumbraba antes
de la venida de los salvajes de Xibalbá

Vestirlos con pieles y plumas
sumergirlos en el humo de copal
para que asciendan
por la puerta nostálgica
de la vida y de la muerte¹

¹ *Idem* : « Les autres / ont commencé à se lever / en cherchant leurs membres / en se re-construisant / non plus / inertes / mais le visage fier / – nous avons oublié / la tendresse de leurs voix – // Nous, nous avons décidé d'aller les chercher / pour les ramener ici / comme on avait l'habitude de le faire avant / la venue des sauvages de Xibalbá // De les parer de peaux et de plumes / de les plonger dans la fumée de copal / pour qu'ils s'élèvent / par la porte nostalgique / de la vie et de la mort. »

Tandis que le fantastique se glisse dans la réalité – « *comenzaron a levantarse / buscando sus miembros / re-armándose* » – le titre du poème, « *Aparecidos* », rappelle soudain celui d'un film de morts-vivants. En effet, l'image de cadavres se levant de leur sépulture en recollant leurs membres épars s'inscrit dans la tradition du genre. Par ailleurs, le double sens possible du verbe « *rearmarse* » – se reconstruire et reprendre les armes – peut évoquer la décision de continuer le combat. De fait, l'insertion du tiret invite le lecteur à s'arrêter sur ce mot et à en percevoir la polysémie. Malgré cette référence aux armes, les revenants ne semblent pas animés par un esprit de vengeance ; au contraire, le « moi » lyrique note « la tendresse de leur voix ». La cérémonie vise avant tout à leur rendre leur dignité perdue dans une mort expéditive – « *ya no / inertes / sino con rostros altivos* ». Elle prend la forme d'un rituel précolombien – « *vestirlos con pieles y plumas / sumergirlos en el humo de copal* » – permettant aux morts d'accéder à un au-delà. La poétesse s'emploie ici à « reconstruire » poétiquement les corps des défunts. En leur consacrant une cérémonie poétique, la voix lyrique ressuscite leur mémoire et les entraîne dans une dimension mythique. La poésie acquiert alors un rôle similaire à celui du rite et la poétesse se fait shaman afin de perpétuer le souvenir des morts et d'apaiser leur mémoire, comme l'explique Janet Gold :

[Amanda Castro] asume los papeles de testigo, chamán, intérprete de los signos antiguos y profeta, mientras explora las raíces de la violencia en Centroamérica y el control que ésta ejerce sobre el presente. Al entrar en las mismas entrañas de la crueldad, la poeta intenta iluminarse y así exorcizar su sombra. Y finalmente, oficia como sacerdotisa en el sagrado ritual de enterrar los muertos para que descansen en paz y para que los sobrevivientes de las recientes guerras, por fin se liberen de sus garras.¹

En effet, les guerres centre-américaines de la seconde moitié du XX^e siècle ont laissé dans leurs sillages des milliers de disparus et de morts anonymes, dont la mémoire pèse sur le cœur de ceux qui ont eu la chance de survivre.² D'où la remarque de Janet Gold concernant la nécessité de rituels, de mots permettant aux vivants de « se libérer des serres » de ces guerres et des deuils qu'elles ont entraînés. Aussi Luz Méndez de la Vega consacre-t-elle un poème « para el cadáver de un desconocido » dans son recueil *Toque de Queda* :

¹ GOLD, Janet in CASTRO, Amanda, *El paso de la muerte*, op. cit., pp. 15-16: « [Amanda Castro] assume les rôles de témoin, de shaman, d'interprète des signes antiques et de prophète, tandis qu'elle explore les racines de la violence en Amérique centrale et le contrôle que celle-ci exerce sur le présent. En pénétrant jusque dans les entrailles de la cruauté, la poétesse tente d'illuminer le rituel sacré d'enterrer les morts pour qu'ils reposent en paix et pour que les survivants des récentes guerres se libèrent enfin de leurs serres. »

² Voir les poèmes que Luz Lescure et Ana María Rodas consacrent à la figure de la « survivante » dans le sous-chapitre antérieur.

V

Cadáver equis, equis,
entre los miles de ametrallados
en Guatemala,
yo guardaré tu cara
dentro de mi sangre que protesta.
Yo acunaré tu imagen
con mi canción violenta.
Yo cerraré tus ojos
y juntaré tus labios
con mis dos manos tiernas.
Y como una madre nueva
que llega a ti en la muerte,
yo besaré tu frente insomne
para que al fin te duermas,
y en la matriz de tierra,
poco a poco te conviertas
en semilla de un niño
que dulcemente sueña
la patria en primavera
y la hace renacer
a su verdor perenne.¹

Comme dans le poème d’Amanda Castro, on retrouve ici une volonté d’entourer la mort d’un rite, comme pour lui donner un sens et rendre sa dignité au cadavre anonyme. Ce poème a le rythme régulier d’une berceuse, avec des vers de cinq à dix pieds et une majorité d’heptasyllabes. De plus, cette régularité rythmique est renforcée par la récurrence de « yo » ou « y », monosyllabes qui viennent scander de nombreux début de vers. Si la voix lyrique mentionne une « chanson violente », elle fait montre d’une grande douceur envers le mort. En effet, tandis que l’isotopie de la violence et de la mort est présente dans les sept premiers vers – « cadáver », « ametrallados », « sangre que protesta », « violenta » – elle laisse place par la suite à celle de la douceur maternelle – « acunaré », « manos tiernas », « madre », « besaré tu frente insomne », « matriz » – et du sommeil – « tu frente insomne », « te duermas », « sueña ». Ce poème cherche donc à adoucir le sort d’un « cadavre anonyme », à transformer sa mort en songe, à remplacer la cruauté de ses assassins par la tendresse d’une mère. On retrouve dans ces vers la dimension mythique de la figure maternelle que nous avons commentée antérieurement : la mère point d’origine, la Terre-mère qui donne la vie,

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Trenos », *Toque de queda, op. cit.*, pp. 35-38. Poème publié pour la première fois par le quotidien *La Nación* (1970), puis par *La Hora* (16.10.71) : « V // Cadavre anonyme / parmi les milliers de mitraillés / au Guatemala, / je garderai ton visage / dans mon sang qui proteste. / Je bercerai ton image / de ma chanson violente. / Je fermerai tes yeux / et je joindrai tes lèvres / avec mes deux mains tendres. / Et comme une mère nouvelle / qui vient à toi dans la mort, / j’embrasserai ton front sans sommeil / pour que tu t’endormes enfin, / et que dans la matrice de terre / tu deviennes peu à peu / la graine d’un enfant / qui rêve doucement / de la patrie au printemps / et la fait renaître / à sa perpétuelle verdure. »

accompagne la mort et permet ici la renaissance.¹ Ainsi, par l'intermédiaire d'une voix lyrique maternelle, le cadavre anonyme devient peu à peu le médiateur d'un renouveau national – « que dulcemente sueña / la patria en primavera / y la hace renacer / a su verdor perenne. » Le jeune homme, revenu à l'enfance dans la mort, se fond dans la nature – « poco a poco te conviertas / en semilla de un niño » – et entraîne l'avènement d'un printemps qui durera au-delà des saisons. En outre, l'image du printemps peut prendre une dimension politique, être entendue comme un écho au « printemps démocratique » qui a précédé la guerre civile au Guatemala.² L'espoir et l'idéalisme qui sous-tendent ce poème constituent alors un moyen de supporter les massacres des années 70, tout comme ils permettent à Gioconda Belli d'accepter la mort du « comandante Marcos » :

Va pasando el tiempo
y va siendo más grande el hueco de tu nombre,
los minutos cargados de tu piel,
del canto rítmico de tu corazón,
de todo lo que ahora nada en mi cerebro
y te lleva y te trae como el flujo y reflujo
de una marea de sangre,
donde veo rojo de dolor y de rabia
y escribo sin poder escribir este llanto infinito,
redondo y circular como tu símbolo,
donde no puedo vislumbrar tu final
y siento solamente con la fuerza del abrazo,
de la lluvia,
de los caballos en fuga,
tu principio.³

Le « Comandante Marcos » est le nom de guerre d'Eduardo Contreras, membre du FSLN, tué par la Guardia Nacional de Somoza le 07 novembre 1976.⁴ Dans ses mémoires, Gioconda Belli fait l'éloge de ce révolutionnaire avec lequel elle a vécu une relation amoureuse.⁵ Le bouillonnement intérieur du « moi » lyrique semble résonner à travers le rythme et les sonorités de ce poème. En effet, une allitération en « r » – « una marea de

¹ Voir sous-chapitre 2.2.2.

² Voir sous-chapitre 1.1.1.

³ BELLI, Gioconda, « Al comandante Marcos », *Línea de fuego in El ojo de la mujer, op. cit.*, pp. 131-132 : « Le temps s'écoule / et le creux de ton nom devient de plus en plus grand, / les minutes chargées de ta peau, / du chant rythmique de ton cœur, / de tout ce qui nage maintenant dans mon cerveau / et qui t'emmène et te ramène comme le flux et le reflux / d'une marée de sang, / où je vois rouge de douleur et de rage / et j'écris sans pouvoir écrire ces pleurs infinis, / ronds et circulaires comme ton symbole, / où je ne peux apercevoir ta fin / et je sens seulement par la force de l'étreinte, / de la pluie, / des chevaux en fuite, / ton début. »

⁴ ANDERSON, Thomas, *Politics in Central America, op. cit.*, p. 181.

⁵ BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel, Memorias de amor y guerra, op. cit.*

sangre, / donde veo rojo de dolor y de rabia / y escribo sin poder escribir este llanto infinito » – produit des sons rocailleux, comme pour exprimer la rage du « moi » lyrique face à l’assassinat de son ami. La voix poétique est portée par le tourbillon « redondo y circular » qu’engendrent ses propres sentiments. L’eau et le sang se confondent en une isotopie liquide qui submerge le poème et le « moi » lyrique – « nada en mi cerebro », « el flujo y reflujo », « una marea de sangre », « llanto infinito », « la lluvia ». Les vers se balancent au gré de rythmes évoquant le mouvement de va-et-vient des vagues – « te lleva y te trae », « el flujo y el reflujo », « escribo sin poder escribir ». L’eau coule sur la Terre comme le sang circule dans le corps, tous deux obéissent à un cycle naturel qui rappelle celui du temps ; et ces deux liquides comme de l’écoulement du temps dépendent la vie ou la mort de l’être humain. Ainsi, dans le mouvement circulaire qui emporte ces vers, le cycle du temps rejoint celui du sang et de l’eau pour évoquer celui de la vie et de la mort. Selon Gilbert Durand, « le cheval est isomorphe des ténèbres et de l’enfer ». On peut donc imaginer que « les chevaux en fuite » soient symboliquement liés à la mort.¹ Cependant, l’image de la course effrénée des chevaux traduit également une impression de force, une vitalité qui annonce la possibilité d’une renaissance – « tu principio ». Le « moi » lyrique veut croire en un retour à la vie de l’être aimé, aussi ces vers l’inscrivent-il dans un temps cyclique rappelant le temps du mythe. Tout comme Amanda Castro, Gioconda Belli lit la mort à la lumière de mythes précolombiens ancestraux, lorsqu’elle évoque ses compagnons tombés pour la révolution nicaraguayenne, par exemple :

Yo ya ni lloraba. Para ese entonces eran tantas las muertas que no lograba asimilarlas como ciertas, las mitificaba. Eran muertas floridas, ofrendas a un sol voraz que demandaba sangre para volver a brillar sobre la oscuridad de nuestro país. Como en los mitos aztecas en que los guerreros se transformaban en colibríes, imaginaba a mis amigos poblando mi jardín [...]²

La mort acquiert un sens si, comme dans la mythologie aztèque, elle permet de faire ressurgir le soleil. L’astre solaire est ici celui de la révolution – « la oscuridad » faisant référence au « règne » des Somoza. Situer les défunts dans un cadre mythique permet alors d’intégrer leur existence à un cycle sacré, de donner un sens à leur vie comme à leur mort. On

¹ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, op. cit., p. 78.

² BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel, Memorias de amor y guerra*, op. cit., p. 242 : « Moi, je ne pleurais même plus. A ce moment-là, les morts avaient déjà été si nombreuses que je ne parvenais pas à les assimiler comme vraies, je les mythifiais. C’était des morts fleuries, des offrandes à un soleil vorace qui exigeait du sang pour briller à nouveau sur l’obscurité de notre pays. Comme dans les mythes aztèques où les guerriers se transformaient en colibris, j’imaginai mes amis peuplant mon jardin [...] ».

retrouve là le lien idéologique et culturel entre le sandinisme et les cultures préhispaniques que mentionne Mónica García Irlés dans l'œuvre de Gioconda Belli et sa récupération de la vision du temps nahuá :

La cronovisión nahuá es [...] uno de los elementos que reflejan la importancia que el ámbito indígena posee en la obra de la autora nicaragüense porque, de hecho, no sólo va a asumir la peculiar cosmovisión indígena en lo que a la temporalidad se refiere, sino que además va a convertir las sociedades prehispanicas en el modelo ideal en el que el sandinismo debe reflejarse. Esto presupone una serie de características que hacen que el paraíso perdido no esté entre el Tigris y el Eúfrates, sino a la orilla del Nicarao o del Texcoco. De esta forma, la autora reivindica una cultura propiamente nicaragüense mientras que sigue los pasos literarios de Cardenal a quien rinde homenaje en *Waslala*.¹

En effet, Gioconda Belli mêle dans ses poèmes – comme dans ses romans – des motifs provenant de mythes précolombiens ou de source biblique à ses idéaux politiques ou ses aventures amoureuses et ses préoccupations quotidiennes. On retrouve ainsi le thème de la réincarnation des humains dans le monde végétal dans *La mujer habitada* où dans certains poèmes, comme « Metamorfosis »² ou « Entre las milpas » :

Entre las milpas
sembraremos
nuestros sueños indígenas,
nuestro amor a la Tierra
y la fecundidad de nuestros cuerpos.

Entre las milpas,
enterraremos los cadáveres de los héroes

¹ GARCÍA, IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, op. cit., pp. 48-49. « La vision du temps nahuá est [...] l'un des éléments qui reflètent l'importance que le monde indigène possède dans l'œuvre de l'auteure nicaraguayenne car, de fait, elle ne va pas seulement endosser la cosmovision indigène, qui est particulière en ce qui concerne la temporalité, mais elle va également faire des sociétés préhispaniques le modèle idéal dans lequel le sandinisme doit se refléter. Cela suppose une série de caractéristiques qui font que le paradis perdu ne se situe pas entre le Tigre et l'Euphrate, mais sur la rive du Nicarao ou du Texcoco. De cette manière, l'auteure revendique une culture véritablement nicaraguayenne tandis qu'elle suit les pas littéraires de Cardenal, à qui elle rend hommage dans *Waslala*. » En effet, dans son roman *Waslala*, (Managua, Anamá Ediciones Centroamericanas, 1996, 279 p.), Gioconda Belli dessine un espace mythique paradisiaque qui fait référence à la communauté de Solentiname créée par Ernesto Cardenal. D'autre part, Ernesto Cardenal exprime son admiration pour les cultures amérindiennes dans son œuvre poétique, à travers des recueils comme CARDENAL, Ernesto, *Homenaje a los indios americanos*, León, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1969, 126 p., ou *Los ovnis de oro : poemas indios*, Madrid, Visor, 1992 [édition originale : 1988], 242 p.

² Dans *La mujer habitada*, op. cit., Itzá, une Indienne ayant vécu à l'époque de la Conquête, est réincarnée dans l'oranger qui se dresse dans le patio de Lavinia. Celle-ci est l'héroïne du roman dont l'action se déroule dans les années 70. Un processus similaire se déroule dans le poème « Metamorfosis » (BELLI, Gioconda, « Metamorfosis », *Sobre la grama in El ojo de la mujer*, op. cit., pp. 12-13) où le « moi » lyrique se transforme peu à peu en plante grimpante.

para que den el color dorado a las mazorcas
y nos alimenten.¹

En Amérique centrale et au Mexique, la « milpa » désigne à la fois une petite parcelle de terrain, généralement semée de maïs, et le système de culture collectif utilisé pour la travailler. Selon le *Diccionario de la Real Academia Española*, ce mot provient des termes nahuas *milli* (heredad) et *pan* (en, sobre) ; la milpa est donc un héritage ancestral, un bien qui s'inscrit dans une tradition profondément enracinée.² Elle représente la croissance du maïs – dont l'homme et la femme sont constitués selon le *Popol Vuh* – la survie alimentaire et la répétition des cycles naturels de culture agricole (brûlis, semailles, récoltes). Or, ces cycles évoquent le renouveau de la nature, la vie qui ressurgit de ses cendres, qui s'élève à nouveau comme s'élèvent les « mazorcas » du poème de Gioconda Belli – « para que den el color dorado a las mazorcas ». Ce poème s'inscrit dans la tradition du *Popol Vuh* en présentant le maïs comme symbole de perpétuation de la vie. De fait, la vision métaphorique du maïs se transformant en sang pour alimenter les générations futures est un topos de la littérature et des arts mésoaméricains, que l'on retrouve, par exemple, chez les muralistes mexicains.³ Ainsi, Ernesto Cardenal associe également la mort et l'enterrement des humains aux semis de maïs :

El maíz está enterrado, invisible como los muertos
en tu milpa.
Sólo montoncitos y montoncitos de tierra
como las pirámides de los muertos
en la milpa de los muertos⁴

L'image des petits monticules de terre des semis fait écho à celle des pyramides – « Sólo montoncitos y montoncitos de tierra / como las pirámides de los muertos » –, monuments traditionnellement réservés à l'élite sociale. Même les morts anonymes ou les plus humbles se voient alors attribuer ce privilège, bien que dans une version largement simplifiée. L'analogie entre le processus de germination du maïs et celui de l'espoir apparaît

¹ BELLI, Gioconda, « Entre las milpas », *Sobre la grama in El ojo de la mujer, op. cit.*, p. 68: « Parmi les *milpas* / nous sèmerons / nos rêves indigènes, / notre amour pour la Terre / et la fécondité de nos corps. // Parmi les *milpas*, nous enterrerons les cadavres des héros / pour qu'ils donnent leur couleur dorée aux épis / et qu'ils nous alimentent. »

² DRAE, « milpa: (Del nahua *milli*, heredad, y *pan*, en, sobre) 1. f. *Am. Cen. y Méx.* Terreno dedicado al cultivo del maíz y a veces de otras semillas. »

³ La fresque « La tumba de Zapata y Montaña » réalisée par Diego Rivera dans l'*Escuela Nacional de Agricultura* – ancienne *hacienda El Chapingo* – montre Emiliano Zapata et Otilio Montaña enterrés sous les champs de maïs, que leurs corps alimentent.

⁴ CARDENAL, Ernesto, *Los ovis de oro, poemas indios, op. cit.*, 242 p., p. 110: « Le maïs est enterré, invisible comme les morts / dans ta milpa. / Juste des petits tas et des petits tas de terre / comme les pyramides des morts / dans la milpa des morts »

dans ces vers comme dans « Entre las milpas », dans un mouvement d'ascension que l'on retrouve à travers la forme de la pyramide ou des « monticules ». L'espoir est permis grâce à la lutte qu'ont menée à bien les « héros » évoqué par Gioconda Belli et les morts du poème d'Ernesto Cardenal. L'invisibilité n'implique donc pas l'absence, les morts demeurent à travers les promesses du maïs, de la milpa. De fait, le « moi » lyrique de Gioconda Belli n'envisage pas seulement d'y enfouir les « cadavres des héros » mais également de semer « nos rêves indigènes, / notre amour pour la Terre ». Les corps des héros tombés au combat transmettent leur force aux plantes de maïs et à ceux qui s'en alimenteront – « y nos alimenten ». Ainsi, la mort des guerriers tombés dans la lutte sandiniste est assimilée à un sentiment d'espoir et s'inscrit dans une perspective idéaliste d'amour et d'accomplissement de rêves anciens. Le décès n'est pas perçu comme une fin en soi, mais comme une étape au cœur du cycle de la vie, qui se renouvelle et se transmet. Cette vision des choses permet à la poétesse d'accepter la mort au combat de ses proches et de continuer à croire en un renouvellement social. Ainsi, au-delà du motif, en apparence anodin, de la milpa, se dessine une lutte idéologique fortement imprégnée d'espoirs révolutionnaires et de cosmovision maya. Des échos de cette cosmovision se font également entendre chez Luz Lescure lorsqu'elle aborde le thème de la renaissance dans *El árbol de las mil raíces*. Cependant, ce recueil ne propose pas une réflexion sociopolitique mais une poétisation d'inspiration personnelle et universelle du cycle de la vie, puisant à des sources aussi distantes de la culture centre-américaine traditionnelle que le taoïsme :

Un día viajé
prendido a un cometa
regresé de una estrella

Caí en un manantial
y el agua me llevó
hasta un vientre de mujer
de allí salté al sonido, a la luz
nací en la piel de un ser
que conjuga el universo

De nuevo fui a la tierra,
ahora soy árbol¹

¹ LESCURE, Luz, *El árbol de las mil raíces*, op. cit., p. 41 : « Un jour j'ai voyagé / accroché à une comète / je suis revenu d'une étoile // Je suis tombé dans une source / et l'eau m'a emporté / vers un ventre de femme / de là j'ai sauté vers le son, vers la lumière / je suis né dans la peau d'un être / qui conjugue l'univers // De nouveau je suis allé sur Terre / maintenant je suis arbre ».

Ce poème rappelle le cheminement du « moi » lyrique d'*Umbrales*, une jeune fille qui traverse des étapes successives en devenant reine des abeilles, femme, mère, coyote femelle, œil de corbeau et finalement femme âgée.¹ Pourtant, tandis que le parcours d'*Umbrales* est celui d'une seule vie, ces vers évoquent différentes naissances et réincarnations. Cela devrait impliquer que le « moi » lyrique ait traversé la mort à plusieurs reprises, mais cette étape reste implicite, comme si la vie renaissait immédiatement, sans s'éteindre. Les nombreux verbes de mouvement au prétérit que réunit ce poème – « viajé », « regresé », « Caí », « me llevó », « salté », « nació », « fui » – donnent une impression de mouvement incessant, un foisonnement en accord avec l'activité créatrice. La création a d'abord une dimension cosmique – « prendido a un cometa / regresé de una estrella » – qui peut faire penser à l'origine que les théoriciens du Big Bang donnent à la vie sur Terre, puis elle revient vers le monde terrestre – « De nuevo fui a la tierra ». La voix lyrique réunit les quatre éléments fondamentaux qui constituent notre planète : l'air et le feu – « cometa », « estrella » – l'eau et la terre – « un manantial », « fui a la tierra ». C'est au beau milieu de ces éléments naturels, dans le vers central du poème, qu'apparaît l'humain – « un vientre de mujer ». La voix lyrique attribue ainsi à la femme un rôle central quant à l'origine de la vie, et intègre l'humain au beau milieu de ce tableau cosmique. Cependant, l'incarnation humaine n'apparaît pas comme le stade ultime de l'existence, comme l'explique la poétesse :

también me inspiré en el taoísmo, en el que el árbol es como el estado final de numerosas reencarnaciones, un estado en el que el alma llega a la plenitud, en el que ya no tiene que mover siquiera para comer, etc. Así que en el poemario, el árbol cuenta los diferentes estados que ha conocido antes de ser árbol.²

En effet, l'« arbre aux milles racines » passe par divers états au fil du recueil, notamment par une phase minérale – « Alguna vez fui piedra » – et humaine, mais sa dernière réincarnation se fait sous la forme d'un arbre.³ La référence au taoïsme semble a priori assez inattendue, mais le Panama a connu une forte immigration chinoise lors de la construction du canal et cela se reflète dans la culture du pays.⁴ En outre, Luz Lescure est une grande

¹ ALEGRÍA, Claribel, *Umbrales*, op. cit.

² Entretien avec Luz Lescure, annexe n° 5 : « je me suis aussi inspirée du taoïsme, dans lequel l'arbre est comme l'état final de nombreuses réincarnations, un état auquel l'âme parvient à la plénitude, dans lequel il n'a même plus besoin de bouger pour manger, etc. Ainsi, dans le recueil, l'arbre raconte les différents états qu'il a connus avant d'être un arbre. »

³ LESCURE, Luz, *El árbol de las mil raíces*, op. cit., p. 12.

⁴ TROTET, Jean-François, *Le Panamá*, op. cit., pp. 90-96.

voyageuse et elle est ouverte à l'ésotérisme.¹ D'autre part, l'arbre constitue un symbole fondamental dans la culture maya : l'« arbre de la vie » y représente le centre du monde, un lien entre le ciel et la terre, la fertilité et la vie, il se rapproche donc de l'idée de renouveau et de continuité du cycle de la vie.² De même, l'arbre est un motif que l'on retrouve fréquemment dans l'œuvre de Claribel Alegría sous la forme de « *la ceiba* », que la poétesse considère comme son symbole.³ Selon Manuel Alberto Morales Damián, la ceiba, qui est un arbre colossal, est souvent reconnue par les Mayas comme l'arbre de la vie, pilier de la Terre et mère du genre humain.⁴ Figure maternelle et point d'origine, cet arbre donne son nom au premier poème d'*Umbrales*.⁵ La voix lyrique y déclare que « Su techo era el mapa / de mi

¹ Entretien avec Luz Lescure, annexe n° 5 : « Me gusta leer, además de literatura, sobre materias esotéricas y sobre historia de las religiones. Casi me obsesiona todo eso. » (« J'aime lire, en plus de la littérature, à propos de matières ésotériques et de l'Histoire des religions. Je suis presque obnubilée par tout cela. »)

² Voir sous-chapitre 2.1.1. et Miguel Astor Aguilera, qui explique que pour les Mayas, l'arbre de la vie symbolise « le centre du monde, délimite l'espace, unit le ciel et la terre et exprime la façon dont l'existence s'écoule. [...] L'arbre est l'axe du cosmos, le symbole de l'unité essentielle de l'univers. » ASTOR AGUILERA, Miguel, « Estudio de Santuarios de Cruz Parlante en Yucatán y Quintana Roo – La Cruz Maya como el Eje Mundi », FAMSI, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies Inc., 2004, URL: <http://www.famsi.org/reports/99034es/section05.htm>, (consulté le 18.07.09).

³ Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 3 : « SG: Esto me hace pensar en su poemario *Umbrales*, que se asemeja – me parece – a un recorrido iniciático. ¿Cómo lo considera Usted? // CA: Es mi biografía, fijate. Y hablo mucho allí de mi ceiba, que es mi símbolo. Y entonces, como te has fijado, lo primero en *Umbrales* – es una cuestión iniciática, tienes toda la razón del mundo – es cuando me voy. Después, me encuentro en otro ambiente en que no se habla el idioma, ni nada, y mis amores, y todas esas cosas. » (« SG : Cela me fait penser à son recueil de poèmes *Umbrales*, qui ressemble – à mon avis – à un parcours initiatique. Comment considérez-vous ce recueil ? CA : C'est ma biographie, tu vois. J'y parle beaucoup de ma *ceiba*, qui est mon symbole. Et alors, comme tu as pu le remarquer, le tout début d'*Umbrales* – c'est une question initiatique, tu as tout à fait raison – c'est quand je m'en vais. Après, je me retrouve dans une autre atmosphère où l'on ne parle pas ma langue, ni rien, puis mes amours, et toutes ces choses. »)

⁴ MORALES DAMIÁN, Manuel Alberto, *El Árbol sagrado : origen y estructura del universo en el pensamiento maya*, op. cit., p. 73 : « Lo cierto es que el símbolo trasciende el objeto, es decir, algunas ceibas sirvieron para indicar a la *Yaax Che'*, mas la *Yaax Che'* no fue una ceiba concreta. Quiero decir que el árbol sagrado y central, el árbol mítico del *Axis Mundi* no es una especie vegetal determinada, su existencia es mítica, no real; aunque esto no obste para ser encarnada ritualmente por una *Ceiba pentandra*. » (« Ce qui est sûr c'est que le symbole transcende l'objet, c'est-à-dire que certaines ceibas ont servi à indiquer la *Yaax Che'*, mais la *Yaax Che'* ne correspondait pas à une ceiba en particulier. Je veux dire que l'arbre sacré et central, l'arbre mythique de l'*Axis Mundi* n'est pas une espèce végétale déterminée, son existence est mythique et pas réelle ; bien que cela n'empêche pas qu'elle soit incarnée rituellement par une *Ceiba pentandra*. ») Dans le *Chilam Balam de Chumayel*, les Ceibas sont décrites comme des mères indiquant les quatre points cardinaux, les quatre directions du monde. « El pedernal rojo es la sagrada piedra de Ah Chac Mucen Cab. La Madre Ceiba Roja, su centro escondido, está en el oriente. [...] El pedernal blanco es la piedra del Norte. La Madre Ceiba Blanca es el Centro Invisible de Sac Mucen Cab. [...] El pedernal negro es la piedra del poniente. La Madre Ceiba Negra es su centro escondido. [...] El pedernal amarillo es la piedra del Sur. La Madre Ceiba Amarilla es su centro escondido. » (« Le silex rouge est la pierre sacrée d'Ah Chac Mucen Cab. La Mère Ceiba Rouge, son centre caché, est à l'orient. [...] Le silex blanc est la pierre du Nord. La Mère Ceiba Blanca est le Centre Invisible de Sac Mucen Cab. [...] Le silex noir est la pierre du couchant. La Mère Ceiba Negra est son centre caché. [...] Le silex jaune est la pierre du sud. La Mère Ceiba Jaune est son centre caché. » HOIL, Juan José, MEDIZ BOLIO Antonio, *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, op. cit., p. 41.

⁵ ALEGRÍA, Claribel, « La Ceiba », *Umbrales*, op. cit., pp. 11-14.

patria », faisant de « la Ceiba » une force protectrice et un guide, à travers les métaphores du toit et de la carte. Elle reprend ainsi la conception maya selon laquelle cet arbre est une mère qui indique les quatre directions du monde.¹ Ce motif, qui ouvre le recueil, le referme également. En effet, le dernier poème – « IX - La mariposa » – commence par ces vers : « Ya la ceiba no existe / derrumbaron mi ceiba ». C'est donc un cycle qui se clôt sur un constat amer – « Estoy vacía de deseos » –, comme si la chute de l'arbre marquait la fin d'un renouveau possible. D'autre part, dans le recueil *Pagaré a cobrar*, c'est à travers la silhouette d'autres arbres que le « moi » lyrique de Claribel Alegría entrevoit la possibilité du retour sur terre d'un être cher :

Florece los almendros

Florece los almendros
en Mallorca
y no estás para verlos.
De mi balcón anoche
los vi fosforecer.
Te llamé por tu nombre,
conjuré tu fantasma,
te perfilé de pétalos caídos
y una ráfaga de aire
te rasgó.²

La poétesse évoque ici sa maison de Majorque – « en Mallorca », « De mi balcón » – où elle a passé des années heureuses auprès de son époux et dans le voisinage de divers écrivains, dont Robert Graves.³ L'image de la floraison blanche des amandiers, leur nature lumineuse – « los ví fosforecer » – annonce le renouveau du printemps. Pourtant, l'allégresse qui devrait accompagner ce moment ne peut s'accomplir en raison d'une absence – « no estás para verlo ». La voix lyrique, souhaitant faire revivre le souvenir de l'absent(e), le/la convoque – « Te llamé por tu nombre ». Elle semble d'ailleurs sur le point d'y parvenir – « te

¹ *Idem*, p. 14.

² ALEGRÍA, Claribel, *Pagaré a cobrar in Una vida en poemas, op. cit.*, p. 90 : « Les amandiers sont en fleur // Les amandiers sont en fleur / à Majorque / et tu n'es pas là pour le voir. / De mon balcon hier soir / je les ai vu briller d'une lumière phosphorescente. / Je t'ai appelé par ton nom, / j'ai conjuré ton fantôme, / je t'ai vu ta silhouette de pétales tombés / et une rafale d'air / t'a déchiré. »

³ Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 6 : « S.G.: ¿Y cómo era su vida en Deya? / C.A.: Muy linda, muy tranquila, nada más nos dedicábamos a escribir. Era un pueblo muy lindo. Teníamos amigos excepcionales, teníamos como vecino a Robert Graves y a su mujer, había muchos poetas, sobretodo norteamericanos e ingleses viviendo allí, había pintores, ah, era muy agradable, muy muy agradable. Muy sin ningún compromiso, ¿ves tú? » (« S.G.: Et comment se passait votre vie à Deya? C.A.: La vie était belle, très tranquille, nous nous consacrons entièrement à l'écriture. C'était un très joli village. Nous avons des amis exceptionnels, nous avons pour voisins Robert Graves et sa femme, il y avait beaucoup de poètes, surtout des Nord-Américains et des Anglais qui habitaient là, il y avait des peintres, ah, c'était très agréable, très très agréable. Une vie au jour le jour, tu vois ? »).

perfilé de pétalos caídos » – mais les pétales tombés symbolisent déjà le déclin des fleurs et la mort, qui se profile à travers les expressions « no estás » et « conjuré tu fantasma ». Il suffit d'une bourrasque pour que l'apparition s'efface, que la matérialisation du souvenir se déchire. L'usage du verbe « rasgar » donne le sentiment d'une disparition douloureuse comme une blessure ouverte. Dans ce poème, le merveilleux n'est pas loin, le retour parmi les vivants d'un être disparu apparaît comme une possibilité qui ne se concrétise pas – « conjuré tu fantasma », « y una ráfaga de aire / te rasgó ». Néanmoins, dans le dialogue suivi et sans pathos que son œuvre poétique entretient avec la mort, Claribel Alegría tend de nombreux ponts entre le monde des vivants et celui des défunts, comme le montre ce court poème de *Saudade* :

Cada vez
que los nombro
resucitan mis muertos.¹

Selon la voix lyrique, le verbe donne la vie, il fait revivre les morts à travers la mémoire des vivants. Ce poème transmet donc une grande confiance en le pouvoir des mots, qui matérialisent la pensée, lui donnent corps, littéralement. L'adjectif possessif « mis » établit un lien de proximité entre le « moi » lyrique et « ses » morts. De fait, l'œuvre poétique de Claribel Alegría ressuscite fréquemment ses proches disparus, qui sont les bienvenus dans son imaginaire, comme le remarque Nancy Strenbach :

In her poetry, the images of Alegría's « own » dead repeatedly « populate » the text as well as haunt and inspire the speaker. [...] One of her translators, Carolyn Froché, has written « Alegría is comfortable with her deceased. » Indeed, they appear in all her work. [...] What is clear from Alegría's evocative imagery is that the living, in order to nourish their struggle, turn to the dead for support, strength and, not least of all, inspiration.²

En effet, les silhouettes des morts sont nombreuses à parcourir les recueils de la poétesse, et cette analyse de Nancy Strenbach met en évidence la réciprocité du lien qui s'établit dans les poèmes de Claribel Alegría entre les morts et les vivants. Si, d'un côté, les morts ont besoin des vivants pour que leur mémoire soit perpétuée, de l'autre, les vivants ont

¹ ALEGRÍA, Claribel, « cada vez », *Saudade, op. cit.*, p. 47 : « Chaque fois / que je les nomme / mes morts resuscitent ».

² STRENBACH SAPORTA, Nancy, « Claribel Alegría », *Spanish American Women Writers, a Bio-Bibliographic Sourcebook*, London, Greenwood Press, 1990, 645 p., p. 13 : « Dans la poésie d'Alegría, les images de « ses » morts « peuplent » fréquemment le texte tout comme ils hantent et inspirent la voix lyrique. [...] L'une de ses traductrices, Carolyn Froché, a écrit qu'« Alegría est à l'aise avec ses morts. » En effet, ils apparaissent dans toute son œuvre. [...] Ce qui est clair dans l'imagerie évocatrice d'Alegría c'est que les vivants, afin de nourrir leur lutte, se tournent vers les morts pour chercher de leur soutien, leur force et, ce qui n'est pas le moins important, l'inspiration. »

besoin des morts pour « nourrir leur lutte ». Des liens se créent alors et des ponts se construisent entre l'ici et l'au-delà. On remarquera cependant que, si l'on peut affirmer avec Carolyne Froché que Claribel Alegría « est à l'aise avec ses défunts » et qu'elle les accueille avec tendresse, leur présence n'est pas toujours sans provoquer une certaine angoisse, qu'on peut lire par exemple dans « Eramos tres » :

el muro de mi muertos
se levanta
se extiende de Aconcagua
hasta el Izalco
continúan su lucha
marcan rumbos
era de piedra el puente
era de noche
nadie sabe decir
cómo murieron
sus voces perseguidas
se confunden
murieron en la cárcel
torturados
se levantan mis muertos
tienen rabia
las calles están solas
me hacen guiños
soy cementerio apátrida
no caben.¹

Le rythme régulier de ces vers semble marquer le pas de l'armée de morts qui s'avance – « marcan rumbos » – par l'alternance entre vers moyens et courts, dont une majorité d'heptasyllabes et de trisyllabes. Cela crée comme un va-et-vient entre un vers qui s'élance puis un autre plus étouffé, où semble gronder la colère – « tienen rabia ». L'image de cette muraille de morts – « el muro de mis muertos / se levanta » – impressionne par son gigantisme: elle parcourt le continent de l'Argentine au Salvador – « se extiende de Aconcagua / hasta el Izalco ». Ces morts semblent investis d'une force extraordinaire, capable de tout écraser sur son passage, tandis que la nuit et l'absence des vivants – « era de noche », « las calles están solas » – participent à créer une atmosphère inquiétante.

La mention du volcan Izalco rappelle le souvenir du massacre dont la poétesse a été témoin dans son enfance et qui affleure dans ce poème à travers l'expression de la violence –

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Eramos tres », *Sobrevivo in Una vida en poemas, op. cit.*, pp. 192-194 : « le mur de mes morts / s'élève / s'étend de l'Aconcagua / jusqu'à l'Izalco / ils continuent leur lutte / ils marquent le pas / le pont était de pierre / il faisait nuit / personne ne sait dire / comment ils sont morts / leurs voix poursuivies / se confondent / ils sont morts en prison / torturés / mes morts se lèvent / ils sont en colère / les rues sont seules / ils me font des clins d'oeil / je suis un cimetière apatride / il n'y a pas de place pour tous. »

« murieron en la cárcel / torturados ». ¹ Quant à l'image du pont – « era de piedra el puente » – elle semble figurer un passage entre le monde des morts et celui des vivants. Le choix de la pierre s'accorde avec la métaphore de la muraille formée par les défunts, elle donne à leur présence une densité, un poids. Ainsi, le souvenir des disparus – « nadie sabe decir / cómo murieron » – prend forme et semble devoir peser sur le présent, exprimer les non-dits, même si les voix se mêlent et connaissent la répression – « sus voces perseguidas / se confunden ». La complicité entre le « moi » lyrique et « ses morts » se reflète ici – « me hacen guiños » – puisque la poétesse s'offre même comme terre d'accueil – « soy cementerio apátrida ». Ana María Rodas fait une déclaration similaire dans *La insurrección de Mariana*, où le « moi » lyrique déclare « me habita un cementerio ». ² Les deux poétesse offrent donc d'héberger la mémoire des défunts, d'être la terre où ils reposent dans un retour vers la Terre-mère. Cependant, le « moi » lyrique d'« Eramos tres » se trouve débordé par la quantité de morts qui affluent – « no caben » –, un débordement qui illustre peut-être celui de l'émotion face au souvenir de défunts surnuméraires. En effet, Nancy Strenbach indique que le rapport à la mort connaît une évolution dans l'œuvre poétique de Claribel Alegría, où l'angoisse s'apaise peu à peu pour laisser place à une attitude plus sereine face à Thanatos ou Atropos :

In fact, the entire trajectory and use of death images marks significant transformations and stages in Alegría's continually changing outlook. [...] While in the early works the sense of trauma and horror pervaded Alegría's writing to create sad, pessimistic texts, her recent writing confirms the fact that literature, that « esoteric » and « elite » form of communication, can personally assist the writer in exorcising her own dead. ³

En effet, si l'on constate parfois que le passage des années entraîne une certaine désillusion, une amertume – sensible chez Gioconda Belli, par exemple – ce n'est pas le cas dans l'œuvre de Claribel Alegría. ⁴ Bien que l'expression de l'horreur, de l'injustice et de la misère soient présentes tout au long de son œuvre, sa plume semble s'alléger au fil des années, tandis que l'auteur se tourne vers des thèmes mythologiques et que sa relation à la

¹ Voir sous-chapitre 1.1.1.

² RODAS, Ana María, *La insurrección de Mariana*, *op. cit.*, p. 25 : « Un cimetière m'habite », ce poème est analysé dans le sous-chapitre 2.2.3.

³ STRENBACH SAPORTA, Nancy, « Claribel Alegría », *Spanish American Women Writers, a Bio-Bibliographic Sourcebook*, *op. cit.*, pp. 13-14 : « En fait, toute la trajectoire des images de la mort et de leur utilisation connaît des transformations et des étapes importantes dans l'horizon sans cesse changeant de l'œuvre d'Alegría. [...] Tandis que, dans ses premiers travaux, le sens du traumatisme et de l'horreur entraînait la plume d'Alegría à créer des textes tristes et pessimistes, ses écrits récents confirment le fait que la littérature, cette forme de communication « ésotérique » et d'« élite », peut aider l'écrivain dans sa vie personnelle à exorciser ses propres morts. »

⁴ En ce qui concerne l'évolution de l'idéalisme à une certaine désillusion dans l'œuvre de Gioconda Belli, voir le sous-chapitre 1.1.3.

mort se pacifie. On peut voir en cela le pouvoir de la littérature permettant à l'écrivain « d'exorciser ses propres morts », comme l'indique Nancy Strenchbach, ou le fruit d'une évolution personnelle. Toujours est-il que Claribel Alegría sait chanter la mort avec de la lumière dans la voix :

Dame tu canto
Orfeo
tu palabra
una lira forjada
con las cuerdas
de mi ser.
Debo descender
al reino de los muertos
despertar a mi amado
y hechizarlo.¹

La mythologie grecque indique qu'Orphée tenait sa lyre d'Apollon et que les Muses lui avaient appris à en jouer. L'enchantement de sa musique était tel qu'à la mort de son aimée, Eurydice, il parvint en descendant au Tataré à charmer Charon, Cerbère et même à obtenir d'Hadès le retour de sa belle parmi les vivants.² Dans ce poème, issu d'un recueil consacré à la mort de « Bud » – *Saudade* – le « moi » lyrique s'approprie le mythe d'Orphée et Eurydice.³ Bien qu'il n'y ait pas d'indication temporelle précise, on peut déduire de cette appropriation que le mythe est également adapté à l'époque moderne. D'autre part, la voix lyrique propose une inversion des rôles, puisqu'elle figure une femme souhaitant descendre « au royaume des morts » pour aller y rechercher l'être aimé. Orphée devient alors un simple

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Orfeo », *Saudade, op. cit.*, p. 62 : « Donne-moi ton chant / Orphée / tes mots / une lire forgée / avec les cordes / de mon être. / Je dois descendre / dans le royaume des morts / réveiller mon aimé / et l'ensorceler. »

² GRAVES, Robert, *Les mythes grecs I, op. cit.*, pp. 124-128, Robert Graves s'appuie à ce sujet sur l'œuvre de Hygin, Diodore de Sicile, Pausanias (IX.30), Euripide (Alceste) et Scholiaste.

³ Comme nous l'avons déjà mentionné, le recueil pose en exégèse « A Bud, / que me precedió en el viaje », et le titre du recueil en indique le thème principal : la nostalgie ressentie par la poétesse quant à l'absence de celui qu'elle a aimé et qui a partagé sa vie pendant tant d'années. Par ailleurs, Luz Méndez de la Vega réinvente également le mythe d'Orphée et Eurydice dans « Eurídice y Orfeo », *Helénicas, op. cit.*, pp. 21-23. Elle y modifie la raison du retournement d'Orphée : « Caminé sin pensar que / rompieras el pacto, / de no ver hacia atrás / por si yo era la misma / o si inexorable me había / cambiado el tiempo. » (« J'ai marché sans penser que / tu romprais le pacte, / de ne pas regarder en arrière / pour voir si j'étais toujours la même / ou si le temps m'avait / inexorablement changée. ») Selon cette réécriture du mythe, Orphée apparaît comme un personnage assez superficiel, inquiet de l'aspect physique d'Eurydice. Au contraire, Ovide explique le regard en arrière d'Orphée par son amour pour Eurydice, son impatience à la retrouver : OVIDE, *Les Métamorphoses*, vol.3, livre X, *op. cit.*, p. 227 : « Par les détours obscurs d'une sombre caverne, / Tous deux ils remontaient le chemin de l'Averne. / Aux portes du Ténare, aux approches du jour, / Orphée impatient et de crainte et d'amour, / Se retourne, regarde... Eurydice rendue / S'échappe comme une ombre ; un coup d'œil l'a perdue. / Il la rappelle en vain du geste et de la voix : Elle meurt, sans se plaindre, une seconde fois. / Et quelle plainte encore aurait-elle formée ? Est-ce un crime pour lui de l'avoir trop aimée ? »

adjuvant – « Dame tu canto / Orfeo / tu palabra ». Néanmoins, la tradition grecque indique qu'Orphée n'est pas parvenu à faire revivre Eurydice : c'est en se retournant au dernier moment, brisant alors l'interdit imposé par Hadès, que le musicien-poète perdit Eurydice à jamais.¹ Aussi semble-t-il que la voix lyrique se propose de réussir là où Orphée a échoué – « Debo [...] despertar a mi amado / y hechizarlo ». La mort apparaît comme un processus réversible, et ce grâce à la magie de la poésie, que le « moi » lyrique porte au plus profond de son être – « una lira forjada / con las cuerda / de mi ser ». Le mythe permet alors de poétiser un vécu personnel, comme l'observe Mario Benedetti :

Los más recientes poemas de Claribel Alegría comparecen como una actual y conmovedora síntesis de todos sus días y todas sus noches, como un inventario de luces y sombras, miedos y corajes. Aún en la evocación de figuras mitológicas o históricas, se filtran conflagraciones personales. Y la muerte, que en tramos anteriores había estado presente como una metáfora a prudencial distancia, ahora es dramáticamente asumida como una noticia cercana y real.²

En effet, la mort apparaît comme une « nouvelle proche et réelle » dans les derniers recueils poétiques de Claribel Alegría. La poésie devient alors un motif d'espoir, un moyen de dépasser la douleur et d'imaginer un renouveau, la possibilité d'un retour à la vie d'êtres chers disparus, notamment à travers la réinvention du mythe. Si nous avons pu constater que cette tendance se fait jour chez les autres poétesses de notre corpus, cela n'apparaît que de façon très discrète et hypothétique chez Ana María Rodas.³ La mort est également chez cette poétesse une nouvelle on ne peut plus « proche et réelle », cependant, les morts ne semblent pas revenir à la vie dans ses poèmes, il appartient plutôt aux vivants de se résigner à leur

¹ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs I, op. cit.*, pp. 124-128.

² BENEDETTI, Mario, in ALEGRÍA, Claribel, *Un vida en poemas, op. cit.*, couverture: « Les poèmes les plus récents de Claribel Alegría apparaissent comme une synthèse actuelle et émouvante de tous ses jours et des toutes ses nuits, comme un inventaire de lumières et d'ombres, de peurs et de courage. Même à travers l'évocation de figures mythologiques ou historiques filtrent des conflagrations personnelles. Et la mort, qui apparaissait parfois auparavant comme une métaphore prudemment mise à distance, est désormais dramatiquement assumée comme une nouvelle proche et réelle. »

³ Dans l'un des *Poemas de la izquierda erótica*, (p. 48), la voix lyrique émet l'hypothèse que « – la mort n'est peut-être que la naissance / d'une nouvelle conscience – », mais, comme nous le verrons en analysant ce poème dans le sous-chapitre suivant, elle poursuit ce constat en prédisant la disparition de toute trace humaine. (« – la muerte quizás sólo es el nacimiento / de una nueva conciencia – / Se dormirán tranquilas / la juventud que otros han perdido / la libertad que otros no poseen / la incomunicación / que a todos nos empapa. »; « – la mort n'est peut-être que la naissance / d'une nouvelle conscience – // Elles dormiront tranquilles / la jeunesse que certains ont perdue / la liberté que d'autres n'ont pas / le manque de communication / qui nous imprègne tous. // Je continuerai à être le temps / et la vie / et l'univers tout entier. »)

départ et de conserver leur mémoire. Ana María Rodas démythifie d'ailleurs le motif biblique de la résurrection du Christ.¹

De fait, il apparaît dans ce sous-chapitre que la poétisation du retour à la vie par les voix lyriques de notre corpus semble plus inspirée de motifs mythiques précolombiens ou helléniques que bibliques, peut-être parce que le temps cyclique du mythe se prête mieux au traitement de ce thème. Réinterpréter la tradition mythique c'est déjà inscrire son œuvre dans un cycle, redonner vie à des figures millénaires – Orphée – et à des êtres chers à travers eux – « Bud ». Ainsi, tandis que Claribel Alegría s'inspire de la mythologie grecque, Gioconda Belli s'appuie sur la cosmovision nahua pour considérer que la mort renouvelle le cycle de la vie. Cela permet à la poétesse nicaraguayenne d'accepter le sort de ceux qui sont tombés au combat, en défendant leurs idéaux – « Comandante Marcos ». On remarque dans notre corpus l'analogie fréquente entre le retour à la vie des morts et le renouveau de la nature, la renaissance que permet le printemps. Les voix lyriques des poétesses reprennent l'image de la Terre-mère, une terre qui est à la fois celle de la tombe – « Eramos tres » et *La insurrección de Mariana*, où le « moi » poétique de Claribel Alegría et celui d'Ana María Rodas se définissent comme « un cementerio » – et la promesse fertile d'une renaissance – « Trenos », Luz Méndez de la Vega ; « Entre las milpas » ; *El árbol de las mil raíces*, Luz Lescure. Alors, le retour à la terre des défunts n'est pas une fin en soi mais une façon de permettre à l'espoir de germer à nouveau et d'éclorre, comme il éclot dans les prophéties que nous allons observer à présent.

¹ On peut citer à ce sujet ce poème démythificateur extrait d'*El fin de los mitos y los sueños*, où la voix lyrique montre son incrédulité face à l'idée de la résurrection: « Subió a los infiernos y está sentada / a la diestra de sí misma / tiene en la mano empuñada / una pluma / y no sonríe ni espera la resurrección de un muerto. » (« Elle est montée aux enfers et elle est assise / à la droite d'elle-même / elle tient d'une main ferme / une plume / et elle ne sourit pas et n'attend pas la résurrection d'un mort. ») RODAS, Ana María, « Absoluta », *El fin de los mitos y los sueños*, in *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 225. Ce poème est analysé dans le sous-chapitre 1.2.3.

2.3.3 *Le temps des prophéties : pouvoir incantatoire du mot*

Poésie et prophétie entretiennent une relation millénaire, qu'illustrent des textes aussi divers que le *Cantique des cantiques* ou la poésie précolombienne. En effet, les civilisations mayas ou aztèques attribuaient à l'art divinatoire une place centrale, et leur poésie offrait une dimension à la fois artistique, religieuse et prophétique.¹ Notons que nous entendons ici le terme de prophétie en tant qu'« annonce d'événements futurs par une personne sous l'inspiration divine » et, par extension, cette même annonce « faite par voyance, pressentiment ou conjecture ».² En effet, si la prophétie est originellement le fait du « prophète », soit de l'« interprète des Dieux », elle peut également émaner de devins ou de personnes inspirées, tels les poètes.³ Or, la représentation romantique du poète comme un prophète demeure à l'époque contemporaine ; Ernesto Cardenal déclare à ce sujet :

Me interesa la literatura al servicio de algo más grande que ella... Me interesa la poesía, sí, y es lo que más hago, pero me interesa de la misma manera en que les interesaba la poesía a los profetas. Me interesa como un medio de expresión; para denunciar las injusticias, y anunciar que el reino de Dios está cerca.⁴

Cette citation illustre les convictions d'Ernesto Cardenal, prêtre, théologien de la libération, marxiste et défenseur d'une poésie porteuse d'un idéal social et politique. Si cette vision de la littérature comme une arme « au service de quelque chose de plus grand qu'elle » est contestée par les défenseurs de l'art pour l'art, l'idée d'un poète-prophète n'est pas caduque. Ernesto Cardenal – comme bien d'autres après lui – l'illustre dans des recueils poétiques tels que l'*Oráculo sobre Managua*.⁵ Gilbert Durand souligne d'ailleurs l'étroite

¹ DE LA GARZA, Mercedes, *Literatura maya*, op. cit.

² « Prophétie », *Trésor de la langue française*, op. cit., URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/proph%C3%A9tie>, (consulté le 12.11.10).

³ *Idem*.

⁴ CARDENAL, Ernesto, « Un marxismo con San Juan de la Cruz », *Crisis n° 14*, Buenos Aires, Gráfica, 1974, pp. 40-45, p. 42: « Je m'intéresse à la littérature lorsqu'elle est au service de quelque chose de plus grand qu'elle... Je m'intéresse à la poésie, oui, et c'est ce que je fais le plus, mais de la même manière que les prophètes s'y intéressaient. Elle m'intéresse comme un moyen d'expression ; pour dénoncer les injustices, et annoncer que le royaume de Dieu est proche. »

⁵ Par ailleurs, on retrouve ce lien entre poésie et prophétie chez d'autres poètes centre-américains contemporains, comme Roberto Obregón, qui publie *El aprendiz de profeta* en 1965. Voir BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale : étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, op. cit., p. 531 : « Le poète est donc très lucide quant à la tâche fondamentale qu'il doit accomplir pour éveiller la conscience et, par ce biais, conserver la mémoire et l'identité des siens. Mais il ne voit pas cette tâche comme une geste héroïque, extraordinaire, comme un acte réservé aux seuls initiés. Bien au contraire, son rôle de « prophète des rêves du

relation liant mythe et prophétie en affirmant que « L'oracle fait partie intégrante de tout mythe, la prophétie de toute mythologie. »¹ De fait, on trouve divers exemples de poèmes prophétiques dans notre corpus, de poèmes où la voix lyrique se fait oracle et réinvente des mythes anciens. C'est le cas dans le chant qu'Amanda Castro consacre à son peuple et à ses ancêtres, à travers le recueil *Onironautas*, et qui se clôt par une dernière section intitulée « Las Profecías » :

Oh!
 Espíritus de lo eterno
 Ancestros de nuestra raza primigenia
 escuchen nuestros cantos
 – la sangre de la alianza
 nueva y eterna –
 escuchen la súplica de nuestro pueblo

 Oh, Ixmucané!
 Oh, Huracán !
 escuchen nuestra historia
 que es profecía
 bordada en los cuencos
 de la sangre del Maíz²

Le ton déclamatoire de ce poème transparaît dès la première invocation – « Oh ! / Espíritus de lo eterno » – adressée à des êtres de nature à la fois divine et humaine – « Ancestros ». Cette invocation se répète ensuite à l'attention de deux figures mythiques du *Popol Vuh* – « Oh, Ixmucané ! / Oh, Huracán ! ». Dans le « Livre du Conseil », Ixmucané est la « grand-mère », elle décide aux côtés du « grand-père », Ixpiyacoc, de créer l'homme de terre, puis de bois – deux échecs – puis parvient à le former à partir de maïs. Dora Luz Cobián souligne l'importance d'Ixmucané dans l'œuvre mythologique maya-quiché et donc au cœur des croyances du peuple maya.³ En effet, c'est la grand-mère mythique qui moule les grains de

présent », il l'envisage comme un acte d'amour quotidien et naturel, comme un geste d'amour adressé aux autres ».

¹ DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, op. cit., p. 46

² CASTRO, Amanda, *Onironautas*, op. cit., p. 52 : « Ô ! / Esprits de l'éternel / Ancêtres de notre race primordiale / écoutez nos chants / – le sang de l'alliance / nouvelle et éternelle – / écoutez la supplication de notre peuple. // Ô, Ixmucané ! / Ô, Huracán ! / écoutez notre histoire / qui est prophétie / brodée sur les jarres / de sang du Maïs ».

³ COBIÁN, Dora Luz, « Ixmucané », *Génesis y evolución de la figura femenina en el Popol Vuh*, op. cit., pp. 36-56 et pp. 42-43 : « en el momento de la creación Ixmucané pertenece a la categoría de « diosa », forma parte de las parejas de dioses que llevan a cabo la creación del universo y tiene igualdad de poder con el hombre. A medida que pasa el tiempo, o que evoluciona la sociedad, el papel de Ixmucané cambia. A diferencia de las demás diosas y dioses, ella toma parte activa en el desarrollo de la incipiente sociedad maya-quiché. [...] De gran importancia es la función de sacerdotisa de Ixmucané, dentro de la cultura maya-quiché. » (« Au moment de la création, Ixmucané appartient à la catégorie de « déesse », elle fait partie des couples de dieux qui mènent à bien la création de l'Univers et elle possède un pouvoir égal à celui de l'homme. Au fil du temps et de l'évolution de

mais à base desquels les humains seront formés, puis qui crée les neuf boissons rituelles. Ses actes symbolisent les gestes quotidiens qu'exécutent traditionnellement les femmes maya-quiché. En outre, Ixmucané joue tout d'abord un rôle de devin dans le *Popol Vuh*, lorsqu'elle lance les graines de tzité pour savoir de quelle matière l'homme et la femme doivent être conçus.¹ Cette qualité d'augure l'associe au motif de la prophétie. Quant à Huracán, il se manifeste également dans le *Popol Vuh*, où il apparaît comme un démiurge aux côtés de Tepeu et de Gucumatz. Il est nommé « El corazón del Cielo » et il est dit que « éste es el nombre de Dios ». ² Dans le *Popol Vuh* comme dans la Genèse, la parole divine possède une force créatrice : la seule mention des êtres et des objets par le créateur permet de les matérialiser. Selon Mircea Eliade, le rite permet de revenir au temps fort de la création, de redonner aux mots une part de leur magie originelle, or, c'est bien un rite que ce poème met en scène, à travers des incantations – « escuchen nuestros cantos », « escuchen la súplica de nuestro pueblo », « escuchen nuestra historia / que es profecía ». ³ En effet, le *Trésor de la Langue Française* définit le terme d'incantation de la manière suivante :

Formule magique (récitée, psalmodiée ou chantée, accompagnée de gestes rituels) qui, à condition qu'on en respecte la teneur, est censée agir sur les esprits surnaturels ou, suivant les cas, enchanter un être vivant ou un objet (opérée par un enchanteur ou un sorcier, et qui a un caractère soit bénéfique soit maléfique).⁴

On retrouve dans le poème d'Amanda Castro le motif du chant – « nuestros cantos » – et celui de la répétition – la supplication « escuchen » apparaît à trois reprises, tout comme l'invocation « Ô ! » – caractéristiques des formules rituelles ainsi que de l'esthétique de la

la société, le rôle d'Ixmucané change. A la différence des autres dieux et déesses, elle prend une part active dans le développement de la société maya-quiché naissante. [...] La fonction de prêtresse d'Ixmucané est de grande importance dans la culture maya-quiché. »)

¹ RECINOS, Adrián, *Popol Vuh*, op. cit., p. 29 : « A continuación vino la adivinación, la echada de la suerte con el maíz y el tzité. – ¡Suerte! ¡Criatura!, les dijeron entonces una vieja y un viejo. Y este viejo era el de las suertes del tizté, el llamado Ixpiyacoc. Y la vieja era la adivina, la formadora, que se llamaba Chiracán Ixmucané. » (« Ensuite vint la divination, le sort jeté avec le maïs et le tzité. – Bonne chance ! Créature !, lui dirent alors une vieille femme et un vieil homme. Et ce vieil homme était celui des prophéties du tzité, celui qu'on appelle Ixpiyacoc. Et la vieille femme était l'oracle, la formatrice, qui s'appelle Chiracán Ixmucané. »)

² *Idem*, pp. 23-24: « Entonces dispusieron la creación y crecimiento de los árboles y los bejucos y el nacimiento de la vida y la creación del hombre. Se dispuso así en las tinieblas y en la noche por el Corazón del Cielo, que se llama Huracán. El primero se llama Caculhá Huracán. El segundo es Chipi-Caculhá. El tercero es Raxa-Caculhá. Y estos tres son el Corazón del Cielo. » (« Ils décidèrent alors de la création et de la croissance des arbres et des lianes et de la naissance de la vie et de la création de l'homme. Le premier s'appelle Caculhá Huracán. Le second est Chipi-Caculhá. Le troisième est Raxa-Caculhá. Et ces trois-là sont le Cœur du Ciel. ») Ce concept de trinité n'est pas sans évoquer le dieu des Chrétiens.

³ ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, op. cit.

⁴ « Incantation », *Trésor de la Langue Française*, op. cit., URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/incantation>, (consulté le 12.11.10).

littérature maya-quiché. Ce chant est donc celui d'un « enchanteur ou [d']un sorcier », ou plutôt d'une shaman, porte-parole d'une voix collective et intermédiaire de son peuple auprès des Dieux. A la manière d'une incantation, ce poème « est censé agir sur les esprits surnaturels » afin qu'ils intercèdent en faveur du peuple qui les invoque :

Grandiosos enemigos de Xibalbá
reciban a sus hijos atormentados
anunciando las primaveras
en el llano

[...]

Y queda escrito
que en el Año del Fuego
resplandecerá el camino
de la sangre
y de la aurora
y así
los seres de Maíz
recobrarán su sonrisa¹

On retrouve dans ces vers le motif du printemps en tant que symbole du renouveau et de la floraison de la vie au-delà de la mort – « reciban a sus hijos atormentados / anunciando las primaveras ». De plus, cette possibilité d'un nouveau cycle naturel et vital est d'autant plus forte qu'elle est plurielle – « las primaveras ». La voix lyrique s'adresse à des divinités bienveillantes, puisqu'elles sont les « Grandioses ennemis de Xibalbá », Xibalbá étant le règne des ténèbres et d'êtres maléfiques. D'ailleurs, dans *Onironautas*, « los salvajes de Xibalbá » représentent à la fois la cruauté des seigneurs des ténèbres de la tradition maya-quiché, celle des *conquistadors*, ou des responsables de la violence militaire des années 60-90 dans l'Isthme.² Par opposition, on peut en déduire que la voix lyrique espère obtenir des divinités auxquelles elle s'adresse l'accès à un au-delà paradisiaque pour les siens. De fait, la dernière strophe du poème, qui clôt également le recueil, s'ouvre sur une prophétie chargée d'espoir. En effet, les verbes passent au futur et s'enseillent – « resplandecerá el camino », « recobrarán su sonrisa ».

L'image du « chemin » offre une symbolique forte: on peut penser, par exemple, au chemin périlleux qui mène les jumeaux Hun-Hunahpú et Vucub-Hunahpú vers Xibalbá dans

¹ CASTRO, Amanda, « Textos proféticos », *Onironautas*, *op. cit.*, pp. 52-53: « Grandioses ennemis de Xibalbá / recevez vos enfants tourmentés / en annonçant les printemps / dans la plaine / [...] / Et il est écrit / que durant l'Année du Feu / resplendira le chemin / du sang / et de l'aurore / et ainsi / les êtres de Maïs / retrouveront leur sourire. »

² Voir 1.2.2.

le *Popol Vuh*, ou au chemin de croix du Christ. La métaphore du chemin peut représenter la voie à suivre, une voix offrant à travers ses épreuves une possibilité d'élévation spirituelle. Aussi la route à suivre est-elle décrite de façon contrastée par l'évocation du « sang » et de l'« aurore », qui symbolisent à la fois la douleur et l'espoir – « el camino / de la sangre / y de la aurora ». La teneur prophétique de ces derniers vers fait écho aux accents solennels du *Chilam Balam*, recueil de diverses prophéties précolombiennes.¹ Si le ton d'*Onironautas* semble souvent désespéré, la lumière l'emporte dans cette prédiction finale – « Año del Fuego », « resplandecerá », « la aurora ». Nous savons que la dualité ombre / lumière, jour / nuit est fondamentale dans les cultures mayas comme aztèques, pour lesquelles le feu solaire est sacré. La luminosité de ces vers est donc d'excellent augure, elle annonce un cycle nouveau, le retour à la joie des origines – « los seres de Maíz / recobrarán su sonrisa ».

Si l'art divinatoire joue un rôle primordial dans les sociétés des anciens Mayas et Aztèques, c'est également le cas dans la Grèce et la Rome antique. Cela se manifeste notamment par la prééminence dans la mythologie de personnages tels que les devins Tirésias, Calchas ou le personnage de Cassandre. En effet, la figure mythique de Cassandre a occasionné maintes réécritures, et même une expression aujourd'hui passée dans le langage courant : « jouer les Cassandres ».² Riche en possibilités d'interprétations, cette figure a inspiré Luz Méndez de la Vega et Claribel Alegría, qui se sont livrées au jeu de la réécriture poétique pour parvenir à des versions bien distinctes du mythe. La première reste plus proche de la tradition mythique que la seconde, en incarnant le désespoir de Cassandre, figure tragique dont la vérité n'est jamais entendue :

Ahora, aúllo, grito, imploro
y ni tú mismo, Agamenón,
que has dicho que me amas
y me arrastraste
a este lejano reino
– trofeo y documento
de tu victoria sangrienta –
das crédito a mis palabras.³

¹ HOIL, Juan José et MEDIZ BOLIO Antonio, *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, *op. cit.*

² A l'instar de Médée, la figure mythique de Cassandre a notamment été reprise par Christa Wolf : WOLF, Christa, LANCE, Alain [trad.], *Cassandre : le récit et les prémisses*, Aix-en-Provence, Alinea, 1985 [édition originale : *Voraussetzungen einer Erzählung, Kassandra*, 1983], 271 p. En réinterprétant le mythe antique, Christa Wolf suscite une réflexion sur le rôle de la femme dans l'Histoire ainsi que sur les mécanismes du pouvoir et de la guerre.

³ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Casandra », *Helénicas*, *op. cit.*, pp. 43-44 : « Maintenant, je hurle, je crie, j'implore / et même toi, Agamemnon, / qui as dit que tu m'aimais / et qui m'a arrachée / à ce lointain royaume / – trophée et document / de ta victoire sanglante – / tu ne crois pas mes paroles. »

Ici, le temps des verbes passe au futur – « buscarás », « nos unirá », « patentizará » – car la jeune femme évoque ses visions concernant l’avenir. Sa prophétie prend alors la couleur du sang qui coule à flots – « al correr de tu sangre », « confluente arroyo », « duplicada rúbrica roja ». En effet, la tradition mythologique grecque fait survenir la mort de Cassandre au milieu d’une véritable scène de carnage : Agamemnon s’écroule au sortir de son bain frappé par l’épée d’Egisthe, Clytemnestre lui tranche le cou à la hache, avant de se jeter sur Cassandre et de l’occire à son tour. Puis, Egisthe assassine les jumeaux auxquels Cassandre et Agamemnon avaient donné naissance, cependant que les gardes d’Agamemnon et les hommes d’Egisthe se livrent une lutte sans merci.¹ De toutes ces morts, la Cassandre de Luz Méndez de la Vega ne retient que la sienne et celle d’Agamemnon, qu’elle interprète comme une union éternelle – « nos unirá para siempre ». Malgré son ton tout d’abord éploré, cette Cassandre n’insiste pas sur la barbarie des événements, dont elle propose au contraire une lecture romantique. Sa résignation rappelle l’attitude adoptée par l’héroïne de la tragédie d’Eschylle, qui clame dans *Agamemnon* :

je serai forte et subirai la mort – les dieux n’en ont-ils pas juré un grand serment ? Je salue dans ces portes les portes de l’Enfer, et je ne souhaite plus qu’un grand coup bien porté, qui, sans convulsion, dans les flots d’un sang qui tue doucement, vienne fermer mes yeux.²

La Cassandre d’Eschylle souhaite que son sang s’écoule sans douleur, celle de Luz Méndez de la Vega qu’il s’unisse à jamais au sang d’Agamemnon. Toutes deux acceptent un sort cruel, mais la seconde semble tenir à ce que l’Histoire valide sa vérité – « y patentizará a la historia, / con nuestros yertos cuerpos, / que los sueños de Casandra / sí eran profecía ». Cette Cassandre souhaite que s’achève enfin sa malédiction, même si cela ne doit se faire qu’après sa mort. Ces vers, en soulignant la véracité des prophéties de Cassandre, rétablissent une justice à laquelle la jeune femme n’a pas eu droit de son vivant. Or, Jacques Désautels fait remarquer que la résignation de Cassandre devant la mort rappelle celle d’Iphigénie, une autre figure mythique que Luz Méndez de la Vega et Claribel Alegría ont toutes deux réinventée.³ Dans le cas de Cassandre comme dans celui d’Iphigénie, les poétesses s’emploient à conjurer

¹ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, op. cit., p. 51. Robert Graves se réfère à l’*Agamemnon* d’Eschyle, l’*Electre* de Sophocle et à celle d’Euripide ainsi qu’au troisième livre de l’*Odyssée*.

² ESCHYLE, MAZON, Paul, [trad.], *Agamemnon*, in *Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 1962, p. 283.

³ DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op. cit., p. 562: « Cassandre va au devant de la mort comme un animal voué au sacrifice... Son attitude résignée n’est pas sans rappeler celle d’Iphigénie, la fille d’Agamemnon que celui-ci avait immolée sur l’autel d’Artémis à Aulis. » Quant à la réécriture du mythe d’Iphigénie par Claribel Alegría et Luz Méndez de la Vega, voir sous-chapitre 2.3.1.

un sort injuste, à rétablir une sorte de justice *post-mortem*.¹ Cela dit, la voix lyrique de Claribel Alegria n'est pas particulièrement tendre envers la figure mythique de Cassandre :

Vete, Casandra,
vete.
Ha perdido la muerte
su inocencia
y nos muestra su máquina
infernial
pero el mundo no acaba.
Se transforma, Casandra,
se tranforma.
Es doloroso el parto
dura siglos
milenios
y una raza nueva
gobernará la tierra
y cesarán las guerras
la violencia
los odios
se ensancharán los ríos
y crecerán los mares
y los bosques.
Es más prieta la noche
cuando la luz se acerca.
No se termina el mundo
se transforma,
Casandra,
se transforma.²

Contrairement à la réécriture de Luz Méndez de la Vega, ce poème ne s'appuie que peu sur la tradition mythologique grecque concernant la figure de Cassandre. La voix lyrique retient du personnage son habitude de faire de sombres prophéties, son pessimisme, et contredit d'ailleurs ses prédictions – « No se termina el mundo / se transforma, / Casandra ». Cette vision du personnage de Cassandre comme l'annonciatrice de mauvaises nouvelles est plus en accord avec son image contemporaine qu'avec la tradition mythique, qui retient

¹ LYCOFRON, HUMMEL, Pascale [trad., notes et commentaires], *Cassandre*, Editions Comp'act, 2006, [rédaction IV^e siècle av. J.-C.], 231 p., au dos du livre : « Malgré sa beauté, sa douceur et sa sensualité, Cassandre représente pour les hommes la monstruosité répugnante de la vérité nue qu'ils refusent de voir en face. Sa virginité est le gage du sens impénétrable dont les dieux la font la gardienne privilégiée. Entre déesse et démon, la prophétesse échappe aux catégories ordinaires de l'humain : elle est toujours à l'écart, en avance et au dessus. Son savoir est brut et entier ; il défie la logique de la raison humaine. »

² ALEGRÍA, Claribel, « Casandra », *Soltando Amarras*, op. cit., p. 86: « Va-t-en, Cassandre / va-t-en. / La mort a perdu / son innocence / et elle nous montre sa machine / infernale / mais le monde ne s'achève pas. / Il se transforme, Cassandre, / il se transforme. / L'accouchement est douloureux / il dure des siècles / des millénaires / et une race nouvelle / gouvernera la terre / et les guerres / la violence / les haines cesseront / les fleuves s'élargiront / et les mers / et les bois grandiront. / La nuit est plus obscure / quand la lumière approche. / Le monde ne se termine pas / il se transforme / Cassandre / il se transforme. »

malgré tout que Cassandre disait la vérité. Il semblerait que le « moi » lyrique adapte le mythe en situant ce personnage à l'époque contemporaine – « Ha perdido la muerte / su inocencia / y nos muestra su máquina / infernal ». En effet, on peut interpréter ces vers comme le constat de la mécanisation de l'industrie de guerre. La suite du poème fait penser à l'Apocalypse, qui prévoit le retour du Christ sur Terre, ou aux prophéties aztèques qui, lors de l'arrivée d'Hernán Cortés, prévoyaient que des étrangers viendraient et prendraient le pouvoir – « y una raza nueva / gobernará la tierra ».

Cependant, contrairement à d'autres poèmes où Claribel Alegria constate la dégradation de l'état du monde et de la nature, ces vers proposent une vision optimiste de l'avenir – « y cesarán las guerras / la violencia / los odios / se ensancharán los ríos / y crecerán los mares / y los bosques ». A travers ces images de paix et de renouveau s'élève un chant chargé d'espoir, comme une incantation, une formule dont la magie permettrait de réenchanter le monde. Aussi ce poème contraste-t-il singulièrement avec les massacres humains et la destruction de la nature peints dans des poèmes comme « Pequeña patria », « Documental », « Ecología » ou « Flores del volcán » ou « Pandora », pour n'en citer que quelques-uns.¹ La voix lyrique affirme que « La nuit est plus obscure / quand la lumière approche », comme pour justifier ce contraste entre le sombre état du monde tel qu'il est décrit dans les poèmes cités ci-dessus et la vision lumineuse de l'avenir offerte dans « Casandra ».

Par ailleurs, chaque fois que le « moi » lyrique s'adresse au personnage de Cassandre, elle entoure son nom d'une formule répétée – « Vete, Casandra, / vete » et « se transforma, / Casandra, / se transforma » qui revient à deux reprises. Cette ronde rythmique et musicale est caractéristique du style de la poétesse dans ses derniers ouvrages, et particulièrement dans ses poèmes mythologiques, où elle s'adresse à des personnages au style direct. Ce procédé donne un accent théâtral au message que la voix lyrique lance à celui ou celle qu'elle invoque, il crée un mouvement circulaire qui s'adapte assez bien ici à l'idée de transformation du monde. Finalement, il y a deux prophètes dans ce poème, deux Cassandre. L'une a la parole et envisage l'avenir sous un jour lumineux, aussi invite-t-elle l'autre, héritière de la tradition mythique grecque, à lui céder la place – « Vete, Casandra, / vete ». De ce fait, l'optimisme semble l'emporter sur la tragédie. Néanmoins, cet optimisme découle de l'espoir que naisse

¹ ALEGRÍA, Claribel, *Una vida en poemas, op. cit.* : « Pequeña patria » (pp. 76-79, *Via Única*), « Documental » (pp. 80-83, *Pagaré a cobrar*), « Ecología » (pp. 171-172, *Sobrevivo*), « Flores del volcán » (pp. 195-198, *Sobrevivo*) ou « Pandora » (*Mitos y delitos, op. cit.*, pp. 52-54). Des extraits des poèmes « Flores del volcán » et « Pandora » sont analysés respectivement dans les sous-chapitres 1.1.2. et 1.2.1.

un monde nouveau et « une race nouvelle », car pour ce qui est de la Terre et de ses enfants d'aujourd'hui, l'œuvre lyrique de Claribel Alegria déploie moins d'espérance, comme en témoigne le poème « Clamor de Gaia » :

Nací del parpadeo
de la luz
[...]
fui poseída por el viento
y engendré gigantes
de cien manos
y cíclopes
y dioses.
[...]
¿Por qué
hijos
por qué
se empeñan en destruirme?
Cada vez más aprisa
me aniquilan
mi piel está cubierta
de surcos abismales
de desiertos de arena
de deshechos.
Mis lágrimas son secas.
Como cuencos vacíos
caerán sus ciudades
nada de nada quedará.¹

Les motifs provenant de la mythologie grecque affleurent dans la première partie du poème, qui synthétise en quelques vers la vie de Gaïa, la Terre-mère – « fui poseída por el viento / y engendré gigantes / de cien manos / y cíclopes / y dioses. » Au premier abord, la réécriture du mythe de Gaïa semble donc conforme à la tradition. Selon la *Théogonie* d'Hésiode, Gaïa est la première de toutes les divinités et elle a bel et bien donné naissance aux hécatonchyres, aux cyclopes et à de nombreuses divinités.² La description du passé mythique de la Terre-mère s'inscrit sous le signe de la fécondité – « engendré ». Gaïa, figure maternelle primordiale, a tout d'abord donné naissance à des êtres exceptionnels de par leur taille –

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Clamor de Gaia », *Mitos y delitos*, pp. 90-92 : « Je suis née du scintillement / de la lumière / [...] / j'ai été possédée par le vent / et j'ai engendré des géants / aux cent mains / et des cyclopes / et des dieux. / [...] / Pourquoi / mes enfants / pourquoi / vous acharnez-vous à me détruire ? / Vous m'annihilez / de plus en plus vite / ma peau est recouverte / de sillons abyssaux / de déserts de sable / de déchets. / Mes larmes sont sèches. / Comme des écorces vides / vos villes s'écrouleront / il ne restera rien de rien. »

² Selon la *Théogonie* d'Hésiode [*op. cit.*, pp. 40-42], la Terre [Gaïa] engendre une grande quantité de créatures, dont Cyclopes « qui ont le cœur plein de superbe, / Brontès et Stéropès et Argès à l'âme brutale » (v. 139-140), les Hécatonchyres, ces géants aux cent bras (« De Terre et de Ciel encore / nacquirent d'autres enfants, / trois êtres immenses et très forts, / qu'il est dangereux de nommer, / Kottos, Briaréos et Gygès, / tous trois pleins de superbe. / De leurs épaules surgissaient / pour chacun cent bras / difformes ; il avait, chacun d'eux, / cinquante têtes. », v. 147-151) et diverses divinités.

« gigantes », « cíclopes » – et leur pouvoir – « dioses ». Cependant, à ce passé glorieux vient bientôt s’opposer un présent affligeant. La voix lyrique s’écarte alors de la tradition hellène pour adapter la figure mythique de Gaïa à l’époque contemporaine. La fertilité laisse place à l’isotopie de la destruction – « destruirme », « me aniquilan », « deshechos » –, de l’aridité – « surcos abismales », « desiertos de arena », « secas », « cuencos vacíos » – et le titre du poème, « Clamor de Gaia », prend tout son sens. C’est un cri d’alerte que lance la Terre-mère, avec une tristesse qu’elle ne parvient même plus à exprimer – « mis lágrimas son secas » –, un cri que reprennent les défenseurs de l’écologie et de la biodiversité aujourd’hui.

Sur le plan rythmique, on retrouve ici, comme dans le poème précédent, la structure ternaire et en miroir de l’invocation « ¿Por qué / hijos / por qué? », avec le même effet dramatique.¹ De fait, la prophétie finale est apocalyptique – « Como cuencos vacíos / caerán sus ciudades / nada de nada quedará. » L’alternance entre le son profond de l’assonance en « a » et l’impact de l’allitération en « d » du dernier vers semblent renforcer le caractère irrémédiable de cette déclaration, sa triste mélodie a la force d’une prophétie divine. Or, Jacques Désautels fait valoir que, Gaïa représentant la stabilité, « c’est d’elle que l’on tire les oracles les plus sûrs ». ² A en croire la voix prophétique de ce poème, l’avenir de l’humanité semble donc compromis. Comme l’indique le titre du poème – « Clamor de Gaïa » – ces vers constituent un appel de la Terre-mère à ses enfants, une invitation à préserver ses ressources sous peine de disparaître. De fait, Ana María Rodas nous prédit un sort similaire, mais sur un ton plus détaché :

Yo soy el tiempo
y la vida
y todo el universo.

Yo no
espero.

Para mí la espera es pérdida de vida.
Cuanto hago
es más verdadero cada día.

Cuando muera, si es que muero
sepultaré conmigo
la historia, el arte y todas esas mierdas
que a todos aterran
con terror de infierno.

¹ Cette structure est la même que celle utilisée, entre autre, dans « Casandra » – « Casandra », *Soltando Amarras*, p. 86 – poème commenté précédemment – « Vete, Casandra, / vete » et « se transforma, / Casandra, / se transforma ».

² DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op. cit., p. 82.

– la muerte quizás sólo es el nacimiento
de una nueva conciencia –

Se dormirán tranquilas
la juventud que unos han perdido
la libertad que otros no poseen
la incomunicación
que a todos nos empapa.

Seguiré siendo el tiempo
y la vida
y el universo entero.¹

Le « moi » lyrique de ces vers contraste avec celui de la majorité des *Poemas de la izquierda erótica*. Si la voix lyrique d'Ana María Rodas est généralement humaine et féminine, elle incarne ici des notions impersonnelles qui dépassent la catégorie de l'humain – « Yo soy el tiempo / y la vida / y todo el universo. » Il en découle un ton déclamatoire, qui ne semble pas devoir souffrir de contradiction, comme le suggère l'aridité de la formule « Et je / n'attends pas ». De plus, ce ton sec est renforcé par la disposition décalée des vers, qui les entoure de silence, et confirmé par la nature catégorique de la déclaration suivante : « Pour moi l'attente est une perte de vie. » Le caractère prophétique de ce poème est inhabituel dans l'œuvre de la poétesse guatémaltèque. En revanche, on reconnaît fort bien son style dans le détachement de la voix lyrique et le registre familier qu'elle emploie, qui tranchent par rapport au sérieux des thèmes abordés et présentent comme vaine toute entreprise humaine – « la historia, el arte y todas esas mierdas », « la incomunicación / que a todos nos empapa ».

Comme nous avons pu le constater dans le sous-chapitre que nous avons consacré à la poétisation de la mort au sein de notre corpus, l'œuvre poétique d'Ana María Rodas semble faire du décès un évènement définitif.² En effet, les motifs du renouveau, de la renaissance ou de la résurrection sont peu présents dans son œuvre, et lorsqu'ils apparaissent, ils font plutôt l'objet d'un traitement ironique ou subversif.³ Pourtant, ce poème semble envisager la possibilité d'un renouveau de la conscience – « la muerte quizás sólo es el nacimiento / de una nueva conciencia ». Cependant, il ne s'agit que d'une hypothèse – « quizás » – qui, de plus,

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 48 : « Je suis le temps / et la vie / et l'univers tout entier. // Et je / n'attends pas. // Pour moi l'attente est une perte de vie. / Tout ce que je fais / est chaque jour plus vrai. // Quand je mourrai, si cela arrive un jour / j'enterrerai avec moi / l'Histoire, l'art et toutes ces merdes / qui leur inspirent tous / une terreur infernale. // – la mort n'est peut-être que la naissance / d'une nouvelle conscience – // Elles dormiront tranquilles / la jeunesse que certains ont perdue / la liberté que d'autres n'ont pas / le manque de communication / qui nous imprègne tous. // Je continuerai à être le temps / et la vie / et l'univers tout entier. »

² Voir sous-chapitre 2.3.2

³ *Idem*.

ne pourra se concrétiser que dans la mort. Les vers suivants balayent donc l'espoir d'une perpétuation *post-mortem* de la vie humaine – « Se dormirán tranquilas / la juventud que unos han perdido / la libertad que otros no poseen / la incomunicación ». En effet, l'endormissement de « la jeunesse », de « la liberté », de « l'incommunication », soit de valeurs relatives à la présence de l'homme sur Terre, semble indiquer sa disparition. La femme et l'homme ne seront plus : seuls resteront, immuables, le temps, la vie et l'univers – « Seguiré siendo el tiempo / y la vida / y el universo entero ». De ce fait, la prophétie d'Ana María Rodas ne semble guère plus optimiste quant à l'avenir de l'humanité que ne l'est Claribel Alegría dans « Clamor de Gaia ». Par contre, on rencontre des prophéties débordant d'espoir dans l'un des premiers recueils poétiques de Gioconda Belli :

Porque la fuerza de este amor
lo irá arrollando todo
y no quedará nada
hasta que no se ahogue el clamor de nuestro pueblo
y gritos de gozo y de victoria
irrumpan en las montañas,
inunden los ríos,
estremezcan las ramas de los árboles.

Entonces,
iremos a despertar a nuestros muertos
con la vida que ellos nos legaron
y todos juntos cantaremos
mientras conciertos de pájaros
repitan nuestro mensaje
en todos
los confines
de América.¹

Ce chant s'inscrit dans la veine révolutionnaire de *Línea de fuego*, recueil publié en 1978 après avoir reçu le prix « Casa de las Américas », soit peu avant le triomphe de la révolution sandiniste.² Il a donc été écrit en temps de guerre, mais se projette avec un certain volontarisme dans un avenir radieux, sous le signe du triomphe de l'amour – « la fuerza de

¹ BELLI, Gioconda, « Hasta que seamos libres », *Línea de fuego*, *op. cit.*, pp. 80-81: « Car la force de cet amour / emportera tout avec elle / et il ne restera rien / jusqu'à ce que la clameur de notre peuple se noie / et que des cris de joie et de victoire / retentissent dans les montagnes, / inondent les rivières, / fassent trembler les branches des arbres. // Alors, nous irons réveiller nos morts / avec la vie qu'ils nous ont léguée / et nous chanterons tous ensemble / tandis que des concerts d'oiseaux / répèteront notre message / dans tous / les confins / de l'Amérique. »

² BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale : étude de la poésie contemporaine : l'horreur et l'espoir*, *op. cit.*, p. 199 : « Quand Línea de fuego, de Gioconda Belli, obtient le prix Casa de las Américas, l'offensive finale des guérilleros et le processus d'insurrection populaire sont déjà déclenchés. Et enfin, après de longues années de lutte et de sacrifices, le « lendemain nouveau » dont parlait Edwin Castro est arrivé. » Notons que ce prix est attribué ex-æquo avec *Sobrevivo* de Claribel Alegría, voir sous-chapitre 1.1.1.

este amor / lo irá arrollando todo ». En effet, le « moi » lyrique décrit l'amour tel un bouleversement qui emporte tout sur son passage, avec la force des éléments : l'eau – « arrollando », « hasta que no se ahogue », « inunden los ríos » – le vent (l'air) – « se estremezcan las ramas ». La voix poétique se fait l'interprète d'autres voix qui résonnent en ces vers – « clamor de nuestro pueblo », « gritos de gozo y de victoria », « cantaremos », « conciertos de pájaros / repiten nuestro mensaje ». Ainsi, de nombreuses images sonores s'unissent aux métaphores visuelles, dans un tourbillon d'allégresse. L'espoir que chantent ces vers semble inébranlable, d'ailleurs, Dante Barrientos Tecún analyse que pour les poètes nicaraguayens de cette époque :

le lendemain où l'amour et la fraternité s'épanouiront n'est pas une utopie, mais une réalité qu'ils construisent en luttant aux côtés de leur peuple. C'est pourquoi l'espoir et la confiance, la joie de vivre se reflètent toujours dans leurs textes poétiques.¹

En effet, « la confiance » en l'avenir du « moi » lyrique de la Gioconda Belli de 1978 transparaît clairement dans sa prophétie, qui comporte une dimension politique évidente. Sa voix poétique traduit une énergie qui se veut particulièrement contagieuse, puisqu'elle doit parvenir à réveiller les morts – « iremos a despertar a nuestros muertos » – et à résonner d'un bout à l'autre du continent – « repiten nuestro mensaje / en todos / los confines / de América ». De plus, l'accent est mis sur le mouvement par une accumulation de verbes d'action souvent antéposés, ce qui renforce encore leur impulsion – « irrumpen en las montañas, / inunden los ríos, / estremezcan las ramas », « iremos », etc. Tout cela traduit une foi profonde en la force du mot, en la poésie et en son pouvoir incantatoire, ce qui apparaît encore plus clairement dans un autre poème du même recueil, « Inventaremos nuestro propio idioma » :

Inventaremos nuestro propio idioma,
mi amor,
y se nos crecerán los ojos.
Veremos cosas que nadie nunca ha visto:
caminos entre las nubes,
canciones en los trigales.
[...]
llenaremos de palabras y risa
las paredes del mundo
mientras vamos vertiendo el amor de nuestros cuerpos,
gorgojeando,
aguahablando,
cho
rre

¹ *Idem.*

án
do
nos
como las fuentes¹

Cette fois, la voix lyrique s'adresse à l'être aimé. Elle prophétise, comme dans le poème précédent, l'avènement d'un monde heureux. Le bonheur s'exprime par les images idéalisées et inspirées de la nature – « caminos entre las nubes, / canciones en los trigales. » Ces images disent toutes deux la légèreté et l'élévation, car la synesthésie du chant dans les blés évoque l'idée d'une chanson qui monte vers le ciel. Cette figure de style est déjà la marque d'un jeu avec la langue qui se poursuit tout au long du poème. La voix lyrique commence ainsi d'emblée à mettre en pratique l'invention qu'elle prédit, puisque le bonheur nouveau s'annonce à travers une révolution linguistique – « Inventaremos nuestro propio idioma, / mi amor ». De plus, cela semble entraîner une perception visuelle accrue – « y se nos crecerán los ojos. / Veremos cosas que nadie nunca ha visto ». Aussi ces vers reflètent-ils la même confiance en le pouvoir incantatoire des mots et de la poésie que le poème précédent – « Hasta que seamos libres ». En effet, le langage semble à la fois participer à la perception du monde – « y se nos crecerán los ojos » – et à sa création, puisque les murs peuvent se remplir de « mots et de rires » – « llenaremos de palabras y risa / las paredes del mundo ». Plus matériellement, cette image fait sans doute référence aux consignes que les révolutionnaires peignaient à l'époque sur les murs de Managua.

Les mots apparaissent donc ici comme la base d'un renouveau de la vie et de l'Histoire. Progressivement, la déconstruction du langage se matérialise par une réinvention lexicale et des jeux sur la forme du poème. En effet, la poétesse crée des néologismes – « gorgojeando », mélange de « gorgotear » et de « gorjear », dont la prononciation est elle-même un hybride entre le gazouilli et le gargouillement, ou « aguahablado » qui évoque un parlé aquatique, une voix claire comme de l'eau. Enfin, le poème se referme sur un calligramme faisant que le verbe « chorreándonos » ruisselle syllabe par syllabe sur la page du recueil. Cela reflète l'idée selon laquelle les mots façonnent la réalité et inversement. « La poésie est une arme chargée de futur » pour la révolution sandiniste, et les critiques ont maintes fois souligné le rôle clé qu'elle a joué au cours de la révolution nicaraguayenne ; les

¹ BELLI, Gioconda, « Inventaremos nuestro propio idioma », *Línea de fuego*, p. 122: « Nous inventerons notre propre langue, / mon amour, / et nos yeux s'agrandiront. / Nous verrons des choses que nul n'a encore jamais vu : / des chemins parmi les nuages, / des chansons dans les blés. / [...] / nous emplirons de mots et de rires / les murs du monde / tandis que nous verserons l'amour de nos corps, / en gargouzouillant, / en aquaparlant, / en / nous / ruis / se / lant / comme les fontaines. »

ateliers de poésie d'Ernesto Cardenal en sont l'exemple le plus probant.¹ Néanmoins, si nous avons déjà noté que l'idéalisme initial de Gioconda Belli s'est émoussé avec la désillusion des années 80-90, il n'en va pas ainsi dans l'œuvre de Luz Lescure, dont l'idéalisme semble traverser les âges sans faiblir et inonde les poèmes d'*El árbol de las mil raíces* :

Bajo mi sombra
se unirán el vacío
la música y el agua
se unirá la flor a la serpiente
y el eco a la luz

Bajo mi sombra
dormirá la lechuza
seres de todos los colores
– plumas, pieles, escamas –
gozarán el silencio
de todos los sonidos

Bajo mi sombra
descansará la luna
recobrará la tierra
su sonrisa perdida²

Dans ce poème – le dernier du recueil – la voix de l'arbre, qui jusqu'alors s'exprimait au présent et plus rarement au passé, se projette dans l'avenir – « se unirán », « se unirá », « dormirá », « gozarán », etc. Chaque strophe s'ouvre sur la formule « Bajo mi sombra » et tous les verbes sont antéposés, ce qui accentue le rythme régulier des vers et leur musicalité. Cela s'ajoute au ton solennel et déclamatoire de la voix lyrique pour lui conférer un caractère incantatoire. L'arbre se présente comme un point de rassemblement final : lui qui était point d'origine, plus avant dans le recueil, semble donc proposer de clore un cycle temporel.³ Il promet de réunir sous l'abri de son feuillage des éléments hétéroclites d'origine naturelle, céleste, humaine ou animale – « el vacío / la música y el agua », « la lechuza / seres de todos los colores », « la luna », « la tierra ». Telle une figure maternelle, l'arbre se propose d'embrasser et de protéger tout ce et ceux qui se réuniront sous ses branches, et la douceur de son chant parsemé d'assonances en « a » peut évoquer une berceuse. En effet, l'arbre semble

¹ CELAYA, Gabriel, « La poesía es un arma cargada de futuro », *Cantos iberos, op. cit.*, p. 53. Concernant les ateliers de poésie d'Ernesto Cardenal, voir le sous-chapitre 1.1.2.

² LESCURE, Luz, *El árbol de las mil raíces, op. cit.*, p. 44: « Sous mon ombre / s'uniront le vide / la musique et l'eau / la fleur s'unira au serpent / et l'écho à la lumière // Sous mon ombre / la chouette dormira / des êtres de toutes les couleurs / – plumes, peaux, écailles – / jouiront du silence / de tous les sons // Sous mon ombre / la lune se reposera / la Terre retrouvera / son sourire perdu ».

³ Voir sous-chapitre 2.1.1.

proposer que le monde, tel un enfant, s'endorme en souriant – « dormirá la lechuza », « gozarán el silencio / de todos los sonidos », « descansará la luna ». D'ailleurs, la chouette est un oiseau de nuit symboliquement reliée à la sagesse et à la mort.¹ Ce poème semble annoncer une fin, peut-être pas la mort, mais un endormissement suivi d'un nouveau cycle de vie. En effet, une prophétie hopi lui fait face et annonce :

« Crecerá un nuevo árbol, aún más glorioso que el que hoy dejo entre vosotros. Con ese nuevo amanecer, yo regresaré y, bajo la sombra del nuevo árbol, viviré con vosotros. Y se nos unirán no sólo las tribus rojas, sino también las blancas del Norte, las negras del Sur y las amarillas del Este. Las cuatro razas vivirán en armonía bajo las ramas del nuevo árbol.

La era que juntos conoceremos será la mejor que nunca ha existido. Todo lo que se había roto volverá a integrarse. Se restablecerá el Aro Sagrado. »²

En joignant cette retranscription d'une prophétie reconnue par la culture hopi à ses vers, la poétesse souligne le caractère prophétique de son œuvre ainsi que les liens existant entre les mythes de diverses cultures. De fait, l'association de couleurs primaires et de points cardinaux rappelle la représentation maya de l'arbre de la vie, où chaque branche de la croix possède également une couleur symbolique.³ Néanmoins, *El árbol de las mil raíces* n'est pas né de cette prophétie. Luz Lescure explique à ce sujet : « En réalité, la prophétie hopi est venue à moi à la fin, alors que j'avais déjà élaboré le recueil. Ça a été comme si je retrouvais, dans une sorte de prière, tout ce que je disais dans le recueil. »⁴ En effet, on retrouve dans ces deux prophéties l'idée de l'union du genre humain sous les branches d'un arbre protecteur et d'une ère d'harmonie à venir.

Hormis la réécriture du mythe de Cassandre par Luz Méndez de la Vega, qui concerne deux destins seulement – ceux de Cassandre et Agamemnon – les autres poèmes évoqués dans ce sous-chapitre se penchent sur l'avenir de l'humanité, qu'ils envisagent sous un jour plus ou moins lumineux. L'espoir chanté par Luz Lescure entre en résonance avec les poèmes prophétiques d'Amanda Castro – « Las Profecías » –, Claribel Alegría – « Casandra » – ou

¹ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1060 p., p. 246.

² LESCURE, Luz, *El árbol de las mil raíces*, *op. cit.*, p. 45 : « Un nouvel arbre poussera, plus glorieux encore que celui que je laisse parmi vous. Avec cette nouvelle aube, je reviendrai et, sous l'ombre du nouvel arbre, je vivrai avec vous. Et les tribus rouges s'uniront à nous, ainsi que les blanches du Nord, les noires du Sud et les jaunes de l'Est. Les quatre races vivront en harmonie sous les branches du nouvel arbre. / L'ère que nous connaîtrons sera la meilleure qui ait jamais été. Tout ce qui s'était brisé se réintégrera. Le cercle sacré se rétablira. »

³ LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, VAL JULIÁN, Carmen, *Los paradís de brume: mythes et pensée religieuse des anciens Mexicains*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997, 279 p., p. 203.

⁴ Entretien avec Luz Lescure, annexe n° 5 : « Realmente la profesía hopi me llegó ya al final, cuando tenía ya elaborado el poemario. Fue como encontrarme, en una especie de oración, todo lo que yo decía en el poemario. »

Gioconda Belli – « Hasta que seamos libres », « Inventaremos nuestro propio idioma ». Tous semblent accorder leur confiance en le pouvoir incantatoire du mot et de la poésie ; aussi la voix lyrique s’y fait-elle le porte-parole des espérances d’un peuple – « los seres de Maíz / recobrarán su sonrisa ». Cependant, l’idéalisme n’est pas toujours au rendez-vous des oracles. La voix lyrique de Gioconda Belli ne reflète plus la même espérance à partir des années 90, celle de Claribel Alegría lance un cri d’alarme écologique et voit venir la mort des humains – « Clamor de Gaia » – tandis que celle d’Ana María Rodas se démarque en composant une prophétie indifférente à leur sort – « Yo soy el tiempo ».

On retrouve donc ici quelque chose de la vision romantique du poète-prophète : les voix lyriques de ce corpus proposent une réflexion sur l’état du Monde et sur son avenir, et peignent à leur manière le destin de l’humanité. Elles envisagent ainsi l’évolution du cycle de la vie, depuis la création jusqu’à la mort et une éventuelle renaissance. Leurs poèmes évoquent donc les étapes principales du destin de l’être humain et plus particulièrement de la femme, depuis son origine – sa naissance et son contre-point mythique, la Création – jusqu’à sa mort, en passant par la jeunesse, la maternité et la maturité. Les poétesses abordent ces thèmes en les confrontant aux mythes qu’ils ont engendrés à travers le temps. Elles réinventent alors le mythe de la création, de la première femme, de la jeunesse, de la vieille femme et notamment de la sorcière, les multiples représentations mythiques de la mère – la Terre-mère, la mère Vierge Marie, la mère indigne, infanticide (Médée, la Llorona) ou incestueuse –, mais également les représentations mythiques de la mort et de la renaissance. Bien qu’elles s’emploient souvent à détourner les valeurs et les circonstances qui leurs déplaisent au sein de ces mythes, leur démarche est tout aussi créative que déconstructrice. En effet, leurs poèmes inventent un nouveau déroulement du mythe – la « Nueva teoría sobre el Big Bang » de Gioconda Belli fait de la Création le fruit d’un formidable orgasme –, ils présentent les figures mythiques sous un nouveau jour – la culpabilité de la « Médée » de Claribel Alegría rejaillit ainsi sur Jason – en créant des variantes qui viennent nourrir et réorienter le mythe originel. Les poétesses entraînent ainsi un renouveau du mythe, mais aussi de l’expression poétique, qui s’enrichit de leur liberté de ton et de l’originalité de leur vers, comme le fait valoir Luz Méndez de la Vega :

La nueva poesía femenina busca formas expresivas originales, incorpora nuevos objetos antipoéticos, renueva la lírica, pudiendo cantar – lo mismo que antes lo hacía a las flores y nubes – a su vientre o su sexo, o bien a los objetos de su entorno cotidiano, de su trabajo dentro y fuera del hogar. Es la poesía femenina, por lo escandalosa que resulta aún en estos días para la mayoría mojigata, la que presenta mayores

posibilidades de originalidad, ya que le permite encontrar temas, motivos, metáforas, imágenes totalmente inéditas para la poesía de mujer.¹

De fait, la réinterprétation du mythe – soit d'un discours possédant une dimension primordiale et sacrée – s'opère à travers le prisme de l'appropriation et de l'actualisation qui font que le mythe est souvent transposé à l'époque contemporaine et acquiert un caractère quotidien, profane. En outre, le détournement des mythes implique la subversion de certaines valeurs morales dont ils sont porteurs : la mère mariale devient ainsi une « nouvelle Rhéa » incestueuse chez Ana María Rodas. Cette forme de profanation du mythe et de détournement de son caractère exemplaire témoigne de la rébellion présente dans la poésie contemporaine des femmes de l'Isthme centre-américain. En effet, les poétesses de notre corpus ne se contentent pas de proposer des variations esthétiques à partir d'une tradition littéraire ; elles font évoluer cette tradition de l'intérieur. A travers la réinvention d'une tradition mythique et littéraire, c'est toute une construction sociale qui est remise en cause, et tout particulièrement le statut de la femme, celui de l'homme, et les relations qui les unissent, comme nous allons le voir dans la troisième partie de cette étude.

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Mujer, desnudez y palabras : antología de desmitificadoras guatemaltecas*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 2002, 272 p., p. 13: « La nouvelle poésie féminine recherche des formes d'expression originales, incorpore des objets antipoétiques, renouvelle le lyrisme, en pouvant chanter – de la même façon qu'elle chantait auparavant les fleurs et les nuages – son ventre ou son sexe, ou bien les objets de son entourage quotidien, son travail dans le foyer et en dehors de celui-ci. La poésie féminine, en raison du caractère scandaleux qu'elle revêt aujourd'hui pour la majorité prude, est celle qui présente les plus grandes possibilités d'originalité, car elle peut trouver des thèmes, des motifs, des métaphores totalement inédits pour la poésie de femme. »

TROISIEME PARTIE

**QUAND LA REINVENTION
DE MOTIFS ET FIGURES MYTHIQUES
REDEFINIT LES RELATIONS HOMME - FEMME**

3 QUAND LA REINVENTION DE MOTIFS ET FIGURES MYTHIQUES REDEFINIT LES RELATIONS HOMME - FEMME

3.1 LA SUBVERSION DE MYTHES BASES SUR DES ARCHETYPES FEMININS

3.1.1 *Du mythe de l'éternel féminin à celui de la femme sauvage*

En concluant son *Second Faust* par ces mots : « l'éternel féminin nous attire vers le haut ! », Goethe prend pour modèle de femme exemplaire la pieuse Marguerite, dont les prières rachètent l'âme que Faust avait pourtant vendue au diable.¹ Par la suite, l'expression et l'idée d'une essence immuable de la femme a fait florès au point de constituer un mythe moderne – au sens de représentation idéalisée – influencé par les valeurs de la religion chrétienne :

L'Éternel Féminin est entouré d'une aura mystique, vu comme mystère, instrument de la grâce et du salut. Mise sur un piédestal, toute auréolée de sa maternité ou de sa virginité, figure de la Vierge Marie, la femme n'est pas sujet doué de parole, n'est pas un vis-à-vis pour l'homme, une interlocutrice ; projetée dans un au-delà inaccessible, elle n'a pas part à l'égalité.²

Ainsi, tandis que la société patriarcale fait de l'éternel féminin un idéal à atteindre sur le modèle de la Vierge Marie, Simone de Beauvoir estime que « L'éternel féminin, c'est l'homologue de « l'âme noire » et du « caractère juif », c'est-à-dire un processus de justification d'une condition inférieure.³ Françoise Mies la rejoint lorsqu'elle affirme que la femme perçue sous le signe de l'éternel féminin « n'a pas part à l'égalité ». On retrouve le même constat chez Rosario Castellanos, qui crée l'œuvre dramatique *El eterno femenino* à la demande d'amis, pour traiter le thème de la femme mexicaine vivant « dans un monde conditionné par les hommes ». Elle y réinvente avec humour les figures mythiques d'Eve, de La Malinche, de Rosario de la Peña ou de Sor Juana Inés de la Cruz en revalorisant le rôle que ces femmes ont joué dans l'Histoire.⁴

¹ GOETHE, Johann Wolfgang von, NERVAL, Gérard de [trad.], *Faust et Le second Faust*, Paris, Éditions Garnier, 1962, 372 p.

² MIES, Françoise, *De l'autre – essai de typologie*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1994, 205 p., p. 94.

³ BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe 1, Les faits et les mythes*, op. cit., p. 24.

⁴ FOX-LOCKERT, Lucía, « El Eterno Femenino en la obra de Rosario Castellanos », en ligne sur le site « Cervantes Virtual », URL: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/07/aih_07_1_046.pdf (consulté le 18.11.10).

A tous ces personnages féminins elle attribue une indépendance d'esprit, une intelligence et une audace qui leur font prendre le pas sur des hommes aux portraits peu flatteurs. Ainsi, Eve mange la pomme en toute conscience, sans crainte, et clame que « l'Histoire vient de commencer », tandis qu'Adam croque le fruit par mégarde et se jette à genoux pour supplier Dieu de bien vouloir lui pardonner.¹ De même, la Malinche est présentée comme le stratège de la conquête de l'empire aztèque dominant intellectuellement un Hernán Cortés emporté et vaniteux.² Rosario Castellanos remodèle donc à sa guise les figures mythiques féminines sur lesquelles s'est construite au fil des siècles l'image de la femme mexicaine.³ En les revalorisant, en insistant sur leur indépendance d'action et d'esprit, cette pionnière du féminisme latino-américain invite les femmes à être fières de cet héritage et à se réinventer à leur tour. L'ironie, si présente dans la pièce, se projette également sur son titre. En modifiant l'Histoire officielle, le rôle que les femmes y ont joué et leur caractère, Rosario Castellanos démontre qu'il n'y a pas d'« éternel féminin » mais des femmes, différentes des idées préconçues nourries à leur égard. Par ailleurs, elle a souvent dénoncé le rôle réducteur que la société patriarcale laisse à la femme :

A lo largo de la historia (la historia es el archivo de los hechos cumplidos por el hombre y todo lo que queda fuera de él pertenece al reino de la conjetura, de la fábula, de la leyenda, de la mentira) la mujer ha sido más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito. [...] Así la mujer, a lo largo de los siglos, ha sido elevada al altar de las deidades y ha aspirado el incienso de los devotos. [...] El hábitat de la mujer bella no es el campo, no es el aire, no es la naturaleza. Es el salón, el templo donde recibe los homenajes de sus fieles con la impavidez de un ídolo.⁴

¹ CASTELLANOS, Rosario, *El Eterno Femenino* (1975), in *Obras II, Poesía, Teatro, Ensayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 1027 p., pp. 393-394: « L'Histoire vient de commencer ».

² *Idem*, pp. 396-397.

³ De fait, dans *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz insiste sur l'héritage laissé par la « trahison » de la Malinche dans l'âme mexicaine : « El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandonara para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. » (« Le symbole du fait de s'offrir à l'autre c'est la Malinche, l'amante de Cortés. Il est vrai qu'elle se donne volontairement au conquistador, mais celui-ci l'oublie dès qu'elle ne lui est plus utile. Doña Marina est devenue la figure qui représente les Indiennes, fascinées, violées ou séduites par les Espagnols. Et tout comme l'enfant ne pardonne pas à sa mère qui l'abandonne pour aller à la recherche de son père, le peuple mexicain ne pardonne pas sa trahison à la Malinche. ») PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad – Postdata – Vuelta al laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 350 p., p. 94.

⁴ CASTELLANOS, Rosario, « La mujer y su imagen » in *Obras II - Poesía, teatro y ensayo, op. cit.*, pp. 564-566, [Édition originale: prologue de FERNÁNDEZ, Sergio, *Retratos de fuego y de ceniza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, 309 p.]: « Tout au long de l'Histoire (l'Histoire, ce sont les archives des faits accomplis par l'homme et tout ce qui reste en-dehors de cela appartient au règne de la conjecture, de la fable, de la légende, du mensonge) la femme a été, plus qu'une composante de la société, plus qu'une créature humaine, un mythe. [...] Ainsi, la femme, au cours des siècles, a été élevée à l'autel des divinités et a respiré l'encens des

Rosario Castellanos dépeint ici, avec l'ironie qui la caractérise, le processus d'idéalisation de la femme qui aboutit à lui faire perdre son humanité pour la transformer en « une divinité », « un mythe ».¹ Cela dit, ce tableau s'applique avant tout à la haute société : rares sont finalement les femmes « recevant les hommages de leurs fidèles » dans leur salon. Néanmoins, la vision réductrice de la femme tendant à assimiler l'éternel féminin à une image d'Epinal, hybride de la Vierge Marie et de la « perfecta casada » chère à Fray Luis de León, concerne toutes les couches sociales et transparait dans notre corpus. Aussi Luz Méndez de la Vega fait-elle état de la distance qui sépare le mythe de la femme et la réalité de son quotidien dans « Tema Bíblico » :

Tres veces al día
– Marta –
sobre aluminios y cobres,
agua hirviente y jabones,
jadeo,
hasta dejar uñas y piel
en el milagro deslumbrador
de hacer que brillen
como soles y lunas
en el sitio del honor feminil
– condecorante –
de la atadura vitalicia
a estufa y fregadero
– María –,
entre lo sucio
condenada
a ver desaparecer,
por el desagüe,
pensamientos irrecuperables.²

L'épisode biblique où Jésus est accueilli chez Marthe sert d'hypotexte à ce poème. Selon l'évangile de Luc, lorsque Marthe se plaint d'accomplir toutes les tâches domestiques tandis que sa sœur reste assise à écouter Jésus, celui-ci lui répond que « Marie a choisi la

dévots. [...] L'habitat de la belle femme ce n'est pas la campagne, ce n'est pas l'air, ce n'est pas la nature. C'est le salon, le temple où elle reçoit les hommages de ses fidèles avec l'impassibilité d'une idole. »

¹ Cette idéalisation de la femme se reflète d'ailleurs dans la littérature : Joan Torres Pou montre comment les romans latino-américains du XIX^e siècle écrits par des auteurs masculins et dont le titre est un nom de femme ne peignent pas un portrait féminin mais une série d'obsessions masculines personnifiées par des femmes imaginaires. TORRES POU, Joan, *El e[x]terno femenino : aspectos de la representación de la mujer en la literatura latinoamericana del siglo XIX*, Barcelone, P.P.U., 1998, 215 p.

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Las voces silenciadas, op. cit.*, p. 65 : « Trois fois par jour / – Marthe – / sur de l'aluminium et du cuivre, / de l'eau brûlante et du savon / je m'essouffle, / jusqu'à laisser mes ongles et ma peau / dans le miracle éblouissant / de les faire briller / comme des soleils et des lunes / sur le site de l'honneur féminin / – digne d'une médaille – / de l'attachement à vie / à la gazinière et à l'évier / – Marie –, / parmi la saleté / condamnée / à voir disparaître, / par l'écoulement / des pensées irrecuperables. »

meilleure part : elle ne lui sera pas enlevée. »¹ Cependant, il n'y a pas dans ce poème de « bonne part » : le « moi » lyrique s'identifie tour à tour à Marthe et à Marie, et il semble astreint dans les deux cas à des corvées domestiques. En effet, Marthe se charge de la vaisselle – « sobre aluminios y cobres, / [...] / jadeo » – et si Marie semble moins active, tout comme dans le texte source, elle se trouve néanmoins cernée par les tâches à accomplir – « entre lo sucio », « por el desagüe ». La parole de Jésus n'apparaît pas dans ces vers, où domine la solitude. La voix lyrique féminine a pour seule compagnie son équipement ménager, auquel elle semble unie comme par les liens sacrés du mariage – « de la atadura vitalicia / a estufa y fregadero ».

De fait, la vie de femme au foyer apparaît ici comme un sacerdoce. En qualifiant le lavage de la vaisselle de « miracle éblouissant » et les casseroles de « soleils » et de « lunes », la voix poétique sublime le trivial avec ironie. Si le miracle fait écho à ceux réalisés par le Christ, celui du poème est de nature domestique et non divine, quotidienne et non exceptionnelle – « tres veces al día » – et ne s'accomplit pas sans peine – « jadeo / hasta dejar uñas y piel ». De même, la référence au Soleil et la Lune fait appel à des astres considérés comme des divinités dans de nombreuses mythologies, notamment précolombiennes ; il semble donc quelque peu excessif d'attribuer leur éclat à des ustensiles de cuisine. Cette survalorisation des tâches ménagères s'explique par leur appartenance aux devoirs de la parfaite épouse. La représentante de l'éternel féminin se doit d'être virginale et maternelle, mais également d'être un « ange du foyer », d'où le commentaire sarcastique de la voix lyrique – « en el sitio del honor feminil / – condecorante – ». Cette image évoquant l'attribution d'une récompense à la parfaite épouse pour ses qualités de ménagère souligne la vision réductrice et infantilissante de la femme au sein de la société patriarcale. De fait, le ton du poème est acerbe et les « pensamientos irrecuperables » du « moi » lyrique ébauchent un début de rébellion. Cela dit, ce poème peint l'abnégation qu'exige l'accomplissement du mythe de l'éternel féminin, comme le fait Amanda Castro, mais sous un jour plus sombre encore :

A NOSOTRAS NOS CRIARON PARA SER VÍCTIMAS
– cochinitos de navidad –
cuidémosla
que no salgan
que no se esfuerzen
que no se angustien

¹ *Biblia de las Américas, op. cit.*, Evangile de Saint Luc, 10, URL : <http://lbla.bibliaparalela.com/luke/10.htm> (consulté le 22. 11. 10) : « María ha escogido la parte buena, la cual no le será quitada ».

*que no hablen
que no piensen
que no pierdan la Virtud
para que el día de la Cena Ceremonial
– cuando celebremos la venida y la partida
del hijo de Dios –
podamos hundir nuestro garfio salvaje
extrayendo de sus cavidades nuestra
humanidad
salpicando las sábanas
en la consumación del amor¹*

La voix lyrique se fait tout d'abord le porte-parole d'un nous collectif féminin témoignant d'une histoire commune – « A nosotras nos criaron para ser víctimas ». Puis, elle retranscrit en italique un discours qui apparaît comme celui des dominants, assimilés à des bourreaux. Le sexe masculin est présenté comme un instrument de torture – « nuestro garfio salvaje » – et le « moi » poétique transmet une vision extrêmement pessimiste des rapports homme-femme. Le cynisme qu'elle attribue à la voix masculine est odieux, et les restrictions imposées à la femme semblent d'autant plus lourdes qu'elles sont listées et que la structure « que no » est antéposée et répétée à six reprises. L'application de tant d'interdits aboutirait à une déshumanisation que la poétesse résume par l'expression « cochinitos de navidad ». Si les majuscules du premier vers sont dûes à la mise en page du recueil, elles mettent tout de même en relief la dénonciation lancée par la voix lyrique. De fait, « la Virtud » et la « Cena Ceremonial » apparaissent également en majuscules pour souligner l'importance que la voix des bourreaux leur accorde. En effet, la virginité, l'institution du mariage et la religion font partie des valeurs fondamentales de la société patriarcale, dont elles assurent la perpétuation.

Or, ce poème présente la nuit de noce comme un sacrifice ou l'abattage d'un animal – « hundir nuestro garfio salvaje », « salpicando las sábanas ». Dans un tel contexte, le mot « amour » semble déplacé. Il n'apparaît d'ailleurs que depuis la perspective de sa « consommation » – « en la consumación del amor » –, sous un jour uniquement charnel et comme un acte achevé, à la fois « consommé », tel un bien de consommation, et « consommé », telle une chandelle dont la flamme se serait définitivement éteinte. D'ailleurs, le terme « humanidad » est situé en retrait du poème, comme pour suggérer que ce terme n'a pas non

¹ CASTRO, Amanda, *Quizás la sangre...*, op. cit., p. 26: « NOUS AVONS ETE ELEVEES POUR ETRE DES VICTIMES / – des petits cochons de Noël – / surveillons-les / qu'elles ne sortent pas / qu'elles ne fassent pas d'effort / qu'elles ne s'angoissent pas / qu'elles ne parlent pas / qu'elles ne pensent pas / qu'elles ne perdent pas la Vertu / pour que le jour du Dîner Cérémoniel / – quand nous célébrerons la venue et le départ / du fils de Dieu – / nous puissions plonger notre crochet sauvage / pour extraire de leurs cavités notre / humanité / en éclaboussant les draps / dans la consommation de l'amour ».

plus sa place dans un tel contexte. La colère qui gronde dans cette dénonciation de certains représentants masculins de la société patriarcale rend le poème particulièrement violent. Selon ces vers, obéir au mythe de l'éternel féminin c'est devenir un animal en route vers l'abattoir. La femme est déshumanisée, dépersonnalisée pour répondre aux besoins, aux valeurs et aux désirs de l'homme et de la société patriarcale. Une rage similaire éclate chez Ana María Rodas à ce sujet :

La gramática miente
(como todo invento masculino)
Femenino no es género, es un adjetivo
que significa inferior, inconsciente, utilizable,
accesible, fácil de manejar,
desechable. Y sobre todo
violable. Eso primero, antes que cualquier
otra significación preconcebida.¹

Ces vers jouent sur le double sens du mot « genre », perçu depuis la perspective sémantique du genre grammatical mais également depuis celle, fondée sur les rapports sociaux, de la question de genre. En effet, si la poétesse part d'une réflexion portant sur le langage – « la gramática miente » – elle dérive sans tarder vers des considérations humaines et sociales. Par l'accumulation de qualificatifs dénonçant la vision réductrice d'une femme objet – « inferior, inconsciente, utilizable, / accesible, fácil de manejar, / desechable. » – elle révèle la violence sociale parfois tapie au détour d'un mot. Ce poème illustre donc la relation factice pouvant exister entre le signifiant et le signifié. Le mot est « le phénomène idéologique par excellence », selon Bakhtine :² le langage n'est qu'un code, un ensemble de signes derrière lequel foisonne toute la complexité du réel, du sens, des idées.³

¹ RODAS, Ana María, *El fin de los mitos y los sueños in Poemas de la izquierda erótica, op. cit.*, p. 128: « La grammaire ment / (comme toute invention masculine) / Féminin n'est pas un genre, c'est un adjectif / qui signifie inférieur, inconscient, utilisable, / accessible, facile à mener, / jetable. Et surtout / violable. Cela en premier lieu, avant toute / autre signification préconçue. »

² BAKHTINE, Mikail, YAGUELLO, Marina [trad.], JAKOBSON, Roman [préface] *Marxisme et philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1977, [édition originale : 1929, sous le nom de Volochinov], 233 p., pp. 31-32 : « Le mot est le phénomène idéologique par excellence. L'entière réalité du mot est abordée par sa fonction de signe. Le mot ne comporte rien qui ne soit lié à cette fonction, rien qui n'ait été engendré par elle. [...] Il peut remplir des fonctions idéologiques de toutes sortes : esthétique, morale, religieuse. Cet aspect sémiotique et ce rôle continu de la communication sociale comme facteur conditionnant n'apparaît nulle part plus clairement et plus complètement que dans le langage. »

³ En tant que Docteur en Sociolinguistique, Amanda Castro s'est particulièrement intéressée à cette question. Voir l'entretien avec Amanda Castro, annexe n° 2: « Realmente creemos que el nombre concretiza las cosas, que el mundo es así. El mundo nombrado de esa forma es así, pero no nos damos cuenta de que el nombre no es más que un sistema de organización de lo que realmente no se puede concretar, de lo innombrable. [...] Pero me parece a mí que por lo general los humanos vivimos sin la consciencia de que no tiene sentido este mundo. Son pocos los que tienen conciencia de esto. Pero ser lingüista permite darse cuenta de la artificialidad del lenguaje, y del nombramiento, y de los símbolos, y de que todo es una red que se teje simplemente para dar sentido. Y para

Tout comme la grammaire et le langage, le « féminin » est une construction à laquelle les siècles ont donné une « signification préconçue ». La voix lyrique présente sa réflexion comme un simple constat, sur un ton faussement détaché : l'usage de la parenthèse semble ajouter un simple détail – « (como todo invento masculino) » – alors même qu'elle porte une accusation forte envers le genre masculin. En effet, la colère qui gronde dans ces mots se mobilise pour traduire un sentiment d'injustice face à la domination des hommes. Ainsi, le choix de réduire l'identité « féminine » à un adjectif n'est pas anodin. Grammaticalement, l'adjectif dépend du nom, il n'a pas pour rôle de nommer, d'identifier, mais simplement d'apporter des précisions. De ce fait, si sa fonction n'est pas qu'accessoire, elle peut sembler moindre par rapport à celle du nom ou du verbe, qui expriment l'essence et les actions des êtres et des choses. Dans une perspective structuraliste, soit en ramenant la construction sociale à celle du langage, on pourrait déduire de ce poème que l'homme représente le nom ou le verbe tandis que le rôle de la femme se réduit à celui, ornemental, de l'adjectif. Cependant, la poétesse attribue une majuscule à l'adjectif « Femenino », bien qu'il ne suive pas un point. Elle lui confère donc, de façon détournée, la qualité essentielle d'un nom propre, marquant ainsi par la forme son opposition à l'état de fait dénoncé. Sofia Kearns analyse à ce sujet que :

Lo provocador de este poema es el nombrar el sexismo prevalente en el lenguaje. Si la « gramática » (el lenguaje) es masculina y mentirosa, la voz desenmascara la mentira. Aquí revela lo que tradicionalmente el adjetivo « femenino » realmente significa, que es la posición de objeto de la mujer por su falta de poder y por su victimización.¹

En effet, Ana María Rodas attaque ici le sexisme en proposant son interprétation du sens dérobé derrière un mot en apparence anodin. De fait, dans la poésie traditionnelle, l'adjectif « féminin » tend à évoquer douceur, tendresse, séduction ou maternité, soit une vision éthérée et non moins réductrice de l'« éternel féminin ». Ce n'est pas le cas dans ces vers, qui mettent en évidence « la position d'objet de la femme » et donnent donc une

mí, el shamanismo o la poesía son las posibilidades de nombramiento que más sentido le dan al mundo, por lo menos le dan más sentido que la religión. » (« Nous croyons vraiment que le nom concrétise les choses, que le monde est ainsi. Le monde nommé de cette façon est ainsi, mais nous ne nous rendons pas compte que le nom est plus qu'un système d'organisation de ce qui ne peut pas se concrétiser réellement, de l'innommable. [...] Mais moi, il me semble qu'en général les humains vivent sans avoir conscience que ce monde n'a pas de sens. Peu sont ceux qui en sont conscients. Mais le fait d'être linguiste permet de se rendre compte du caractère artificiel du langage, de l'action de nommer, et des symboles, et du fait que le tout forme une toile tissée dans le simple but de donner du sens. Et pour moi, le shamanisme ou la poésie sont les formes permettant de nommer qui donnent le plus de sens au monde, en tout cas, elles lui donnent plus de sens que la religion. »)

¹ KEARNS, Sofia, « Ana María Rodas y la negociación con la tradición patriarcal », *Desde la zona abierta, op. cit.*, p. 33: « Ce que ce poème a de provoquant c'est qu'il nomme le sexisme qui prédomine dans le langage. Si la « grammaire » (le langage) est masculine et menteuse, la voix démasque le mensonge. Elle révèle là ce que, suivant la tradition, l'adjectif « féminin » signifie réellement, c'est-à-dire le statut d'objet de la femme dû à son manque de pouvoir et à son rôle de victime. »

définition du « féminin » diamétralement opposée à celle que chante la tradition poétique patriarcale. Derrière cette redéfinition du « féminin » se manifeste une volonté de bannir un déterminisme biologique qui aboutit à une vision réductrice et réifiante de la femme. La voix poétique démontre donc que l'identité féminine est le fruit d'une construction sociale, comme l'indique la fameuse sentence de Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme, on le devient. »¹ Tout comme la société patriarcale façonne la femme à sa mesure, la voix lyrique de Gioconda Belli reproche à l'homme de vouloir la modeler telle une statue, sans respecter sa nature, son humanité :

Reproche

Con tu cincel
de crítico descarnado y tenaz
has ido decantando
el barro de mis formas
limándome las imperfecciones
blandiendo tu martillo sin piedad.

Me reconozco en los trozos
desparramados en el suelo.
Odio la perfecta estatua
que tú adoras
sobre el pedestal.²

Ici, c'est la perfection physique de l'éternel féminin qui est en jeu, puisque, comme l'indique Luisa Ballesteros Rosas, « curieusement, bien que la vertu chez la femme ait toujours eu valeur d'exemple, elle a constamment été exaltée en relation avec le culte de la beauté, bien qu'il n'existe pas de lien nécessaire entre ces deux concepts. »³ Tel Pygmalion, le sculpteur a fait du « moi » lyrique la statue dont il rêvait, et le poème file la métaphore de son travail d'artiste – « tu cincel », « el barro de mis formas », « limándome », « blandiendo tu martillo », « estatua », « pedestal ». ⁴ Comme dans les poèmes précédents, l'homme façonne la

¹ BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, tome 1, *op. cit.*, p. 285.

² BELLI, Gioconda, « Reproche », *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos*, *op. cit.*, p. 23: « Reproche // Avec ton ciseau / de critique implacable et tenace / tu as fait tomber peu à peu / l'argile de mes formes / en limant mes imperfections / en brandissant ton marteau sans pitié. // Je me reconnais dans les morceaux / éparpillés sur le sol. / Je déteste la statue parfaite / que toi tu adores / sur son piédestal. »

³ BALLESTEROS ROSAS, Luisa, *La femme écrivain dans la société latino-américaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, 319 p., p. 147. L'auteur poursuit d'ailleurs en formulant l'hypothèse suivante : « Peut-être parce qu'au fond, comme le suggère une certaine vision catholique, c'est la beauté qui donne son véritable prix à la vertu car l'une et l'autre sont objet de convoitise de la part de l'homme qui sait les bafouer quand cela l'arrange. »

⁴ Claribel Alegría a également composé un poème où Galatée se déclare insatisfaite du travail de son créateur : ALEGRÍA, Claribel, « Galatea ante el espejo », *Variaciones en clave de mi*, in *Una vida en poemas*, *op. cit.*, p. 269.

femme à sa mesure, il l'adapte à ses envies en faisant d'elle un objet : c'est là le « reproche » implicite qu'annonce le titre du poème. Si la « statue parfaite » qu'a obtenue l'artiste représente sa vision de l'éternel féminin, le « moi » lyrique ne se reconnaît plus une fois dénué des imperfections qui faisaient son humanité. Au contraire, c'est dans les « morceaux / éparpillés sur le sol » que le modèle retrouve sa vraie nature. Ce qui faisait son identité est désormais brisé, répandu au sol dans l'attente d'un coup de balai. La voix lyrique dénonce donc l'exigence excessive de l'homme de ce poème – « crítico descarnado y tenaz », « sin piedad ». Elle avertit en cela des dangers de l'idéalisation de l'autre, du culte de la beauté ou de la perfection – « Odio la perfecta estatua / que tú adoras / sobre el pedestal ». L'adoration d'une femme réifiée fait écho au jugement de Rosario Castellanos lorsqu'elle estime que « la femme, au cours des siècles, a été élevée à l'autel des divinités et a respiré l'encens des dévots. »¹ De fait, si la métaphore de la statue illustre une exigence de perfection physique, elle va de pair avec l'idée du comportement attendu de l'éternel féminin : la femme se doit d'être discrète, de retenir ses sentiments, de restreindre ses mouvements. C'est d'ailleurs là l'idée sous-jacente dans le poème « Ars poética » de Claribel Alegría :

Yo,
poeta de oficio,
condenada tantas veces
a ser cuervo
jamás me cambiaría
por la Venus de Milo:
mientras reina en el Louvre
y se muere de tedio
y junta polvo
yo descubro el sol
todos los días
y entre valles
volcanes
y despojos de guerra
avizoro la tierra prometida.²

Le pronom personnel « Yo » ouvre le poème en soulignant l'implication personnelle de la voix lyrique, qui se confirme lorsqu'elle décline sa profession avec une certaine emphase – « poeta de oficio ». Ces mots indiquent un engagement, ils évoquent le début d'un

¹ Voir la citation en début de sous-chapitre.

² ALEGRÍA, Claribel, « Ars poética », *Variaciones en clave de mi in Una vida en poemas*, op. cit., p. 257. « Moi, / poétesse de métier, / condamnée tant de fois / à être corbeau / jamais je ne voudrais me changer / en la Vénus de Milo : / tandis qu'elle règne au Louvre / et qu'elle meurt d'ennui / et qu'elle accumule la poussière / moi je découvre le soleil / tous les jours / et entre les vallées / les volcans / et les dépouilles de la guerre / j'aperçois la terre promise. »

discours officiel, politique ou d'un serment. De plus, la force expressive du verbe « condamnée » – « condenada a ser cuervo » – pose l'engagement poétique du « moi » lyrique comme un devoir auquel sa conscience l'empêche de se soustraire. La solennité du ton semble donc annoncer une déclaration importante, mais celle qui survient prête à sourire par son caractère improbable – « jamás me cambiaría / por la Venus de Milo ». S'il semble difficilement envisageable que la poétesse vienne remplacer la statue sur son socle de marbre, la métaphore est néanmoins pleine de sens. Célébrée pour l'harmonie de ses traits et le mystère qui l'entoure – on ne connaît ni le nom du sculpteur, ni celui de la déesse ou de la femme qu'il a voulu représenter, ni la position originelle de ses bras disparus¹ – la Vénus de Milo est à jamais vouée à l'immobilité et au silence. De cette belle sans bras, et donc doublement incapable de mouvement, on ne peut plus admirer que les formes et la douceur froide du marbre blanc. Sa beauté va de pair avec un ennui mortel – « mientras reina en el Louvre / y se muere de tedio / y junta polvo » – qui rappelle, une fois encore, le sort réservé à la « belle femme » selon Rosario Castellanos – « El hábitat de la mujer bella no es el campo, no es el aire, no es la naturaleza. Es el salón, el templo donde recibe los homenajes de sus fieles con la impavidez de un ídolo. »² Ici, le musée remplace le salon, mais la mythification de l'éternel féminin est la même et l'ennui en est le fruit. Ce sentiment humanise la statue, qui n'est cependant représentée que comme un idéal esthétique, une œuvre faisant l'objet d'admiration, mais un objet, en somme. De fait, son statut d'objet d'art est minimisé par l'abandon – « junta polvo » – qui évoque le sort peu enviable d'une babiole exposée sur la tablette d'une cheminée.

Le « moi » lyrique oppose donc l'enfermement du destin de la Vénus de Milo à sa liberté de poétesse – « mientras reina en el Louvre / [...] / yo descubro el sol ». Tandis que l'immobilité répond à l'archétype de l'éternel féminin traditionnel, la lumière, l'action et l'espace aérien sont plus souvent attribués à la représentation de l'homme.³ Néanmoins, la

¹ Voir le site officiel du musée du Louvre, URL : http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673237785&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673237785&FO LDER%3C%3Efolder_id=9852723696500817 (consulté le 25. 11. 11).

² Voir la citation en début de ce sous-chapitre.

³ Dans *La psychanalyse du feu*, [Paris, Gallimard, 1949, 184 p., pp. 82-83], Gaston Bachelard cite le docteur Jean-Pierre Fabre, qui écrivait en 1636 : « Les femmes, à cause de ce tempérament froid et humide [sont] moins fortes que les hommes, plus timides et moins courageuses, à cause que la force, le courage et l'action viennent du feu et de l'air, qui sont les éléments actifs ; et partant les appelle-t-on mâles ; et les autres éléments, l'eau et la terre, éléments passifs et femelles. » Gaston Bachelard se penche sur ces propos ainsi que sur d'autres écrits du même type rédigés au cours des siècles suivants et démontre leur absurdité. Il affirme néanmoins que si « nous avons rompu avec les étymologies premières « l'inconscient ne détache pas le mot de la chose ». Aussi les

voix lyrique s'approprie ces valeurs et traverse des scènes de guerre – « y despojos de guerra » – traditionnellement liées à la sphère d'influence masculine. La poétesse choisit donc d'être l'antithèse d'une femme de salon : une femme d'action ayant la liberté d'un oiseau, même s'il s'agit d'un oiseau de mauvais augure – « condenada a ser cuervo ». L'allitération en « v » – « valles / volcanes », « avizoro » – et la proximité immédiate des substantifs « valles / volcanes » donne une impression de vitesse, de paysages défilant sous les yeux du « moi » lyrique. Finalement, l'allusion au mythe biblique de la « terre promise » évoque la possibilité d'un paradis sur Terre, d'une félicité qu'on ne peut atteindre depuis son salon.

La poétesse semble ainsi démontrer que, si la beauté suscite l'admiration des hommes – « reina » – elle ne compense en rien la perte de la liberté. Mieux vaut embrasser la réalité, même sombre – « despojos de guerra » – que vivre cloîtrée à l'abri d'un cocon d'ennui. Libre, le « moi » lyrique s'élève vers le ciel et la lumière en découvrant de nouveaux horizons – « yo descubro el sol / todos los días ». A l'inverse et comme dans le poème antérieur, la statue représente la maîtrise de soi, de ses sentiments, de son apparence et de son instinct, maîtrise que la société patriarcale attend de l'éternel féminin. Ces exigences aboutissent selon Simone de Beauvoir à enfermer la femme dans un carcan qu'elle dénonce sans ambages dans *Le deuxième sexe* :

Les coutumes, les modes, se sont souvent appliquées à couper le corps féminin de sa transcendance : la Chinoise aux pieds bandés peut à peine marcher, les griffes vernies de la star d'Hollywood la privent de ses mains, les hauts talons, les corsets, les paniers, les vertugadins, les crinolines étaient destinés moins à accentuer la cambrure du corps féminin qu'à en augmenter l'impotence. Alourdi de graisse, ou au contraire si diaphane que tout effort lui est interdit, paralysé par des vêtements incommodes et par les rites de la bienséance, c'est alors qu'il apparaît à l'homme comme sa chose. Le maquillage, les bijoux, servent aussi à cette pétrification du corps et du visage.¹

On retrouve dans la métaphore de la pétrification l'image de la statue, qui affleure déjà à travers l'image de la paralysie et aboutit à l'idée d'une femme objet dont l'homme fait « sa chose ». Face aux freins imposés à la liberté de mouvement, d'action et de pensée des femmes, les poétesses de notre corpus optent pour l'irrévérence en démontrant leur capacité de réflexion avec causticité ;² en outre, elles choisissent de revaloriser l'instinct animal et la nature sauvage de la femme. Ainsi, la voix lyrique de Claribel Alegria incarne un corbeau

symboles et archétypes demeurent-ils gravés dans notre subconscient. De même, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, [op. cit., p. 113], Gilbert Durand évoque une « misogynie de l'imagination ».

¹ BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe 1, Les faits et les mythes*, op. cit., p. 24.

² Nous reviendrons sur ce point dans le sous-chapitre suivant – 3.1.2. – en abordant la place et le rôle du rire dans notre corpus.

dans le poème précédent comme dans *Umbrales* – « Ojo de cuervo » – où elle devient également « coyota » et « abeja-reina ». ¹ De même, dans un recueil poétique au titre révélateur – *Añoranza Animal* – Luz Lescure invite hommes et femmes à retrouver leur instinct animal :

*Los animales no hacen guerras
ni matan por placer.*

Dejemos salir al animal
que va por dentro
dejémoslo saltar como conejo
y retozar al sol
con sonrisa de piel
como un cachorro.
Hagamos el amor a través suyo
nosotros, seres de espuma
parecidos al sol
y a Dios
puros, nobles, salvajes. ²

Dès l'exégèse de ce poème, pour laquelle nous n'avons pas recensé de source précise, Luz Lescure expose sa perception valorisante du monde animal. Selon la voix lyrique, c'est de l'homme et non de l'animal que vient la cruauté, le fait de donner la mort de façon systématique, par la guerre, ou même « par plaisir ». De fait, c'est autour de l'injonction lancée dans ce poème – « Dejemos salir al animal / que va por dentro » – que se structure la pensée développée dans *Añoranza Animal*. ³ Luz Lescure y exprime une sorte de nostalgie mythico-biblique des origines, la soif d'un retour aux temps primordiaux où les humains suivaient leur instinct animal. Le recueil convoque tout un bestiaire révélant, dans une première partie peuplée d'oiseaux, la foi de la poétesse en l'amour dans la sphère intime. Dans la seconde partie, plus tournée vers des préoccupations humaines et sociales, la voix lyrique chante la disparition des dinosaures, ou le vol des vautours sur l'immense décharge à ciel ouvert où s'affairent les *guajeros* de la zone 3 de Ciudad de Guatemala. ⁴ Ce sont les

¹ ALEGRÍA, Claribel, *Umbrales*, *op. cit.*

² LESCURE, Luz, *Añoranza animal*, *op. cit.*, p. 51: « Les animaux ne font pas la guerre / et ne tuent pas par plaisir. // Laissons sortir l'animal / qui est en nous / laissons-le bondir comme un lapin / et s'ébattre au soleil / avec un sourire de peau / comme un tout jeune animal. / Faisons l'amour à travers lui / nous, êtres d'écume / semblables au soleil / et à Dieu / purs, nobles, sauvages. »

³ GONDOUIN, Sandra, « Le bestiaire d'*Añoranza Animal* (1995) de la poétesse Luz Lescure (1951, Panama) », sous presse aux actes du Colloque international de l'Université de Poitiers, « Le bestiaire latino-américain », 14 - 16 octobre 2009.

⁴ Selon la Municipalité de Ciudad de Guatemala, quelques 1300 personnes – les *guajeros* – travaillent dans la décharge de la Zone 3 de la ville, comme « Claudia », jeune fille donnant son nom à un poème de Luz Lescure (*Añoranza Animal*, *op. cit.*, p. 56). Ils y trient les ordures qui s'étendent sur quelques 45 000 m², parmi les

motifs animaux et leur symbolique qui confèrent au recueil sa cohésion : ils sont la clé de voûte de son architecture et posent la question de l'humanité des hommes et des femmes. Paradoxalement, seule l'animalité semble permettre d'atteindre cette qualité selon la poétesse.

Luz Lescure subvertit donc le traditionnel conflit entre civilisation et barbarie, qui veut que l'homme acquière à travers la civilisation une humanité supérieure à celle dont il fait preuve à l'état sauvage, obéissant à ses instincts « barbares ». Au contraire, la voix lyrique prône une sexualité animale – « Dejemos salir al animal / [...] / Hagamos el amor a través suyo » – qu'elle envisage comme libérée, joyeuse et légère – « retozar », « sonrisa de piel », « espuma ». La comparaison « como un cachorro » invite à redécouvrir l'érotisme avec l'innocence de la jeunesse, à goûter un plaisir naturel et libéré de toute culpabilité. L'image du lapin – « saltar como conejo » –, connu pour sa prolificité, est lié à la luxure dès l'antiquité gréco-romaine, et à la lune, la pluie et la fertilité chez les Mayas.¹ Il vient tendre ici vers le divin – « nosotros, seres de espuma / parecidos al sol / y a Dios / puros, nobles, salvajes. » – de fait, le lapin a donné son nom à un souverain maya, le « 18 Conejo ».²

La voix lyrique interprète ici à sa convenance le précepte selon lequel « Dieu créa l'homme à son image ». En effet, Luz Lescure renverse la dialectique traditionnelle homme/animal, civilisation/barbarie en associant le fait d'être « sauvage » avec la noblesse et la pureté. Aussi les humains semblent-ils devoir passer par le retour à l'instinct animal pour s'élever vers le divin. En somme, l'appel lancé dans ce poème invite la femme à s'assumer comme l'antithèse de l'éternel féminin, traditionnellement voué à l'espace domestique, à la

émanations de gaz toxiques. GARCÍA, Fernando et DUQUE, Vilma, *Guatemala Trabajo Infantil en los Basureros, una evaluación rápida*, Genève, Organización Internacional del Trabajo: Programa Internacional para la Erradicación del Trabajo Infantil (IPEC), 2002, 71 p., URL: http://white.oit.org.pe/ipecc/documentos/gu_basuras_ras.pdf (consulté le 18.09.09).

¹ TERVARENT, Guy, *Attributs et symboles dans l'art profane (1450-1600) : dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, Droz, 1997 [édition originale : 1958], 535 p., p. 287. L'auteur considère que le lièvre et le lapin symbolisent l'amour charnel : « Aristote (liv. VI, 33) Elien (liv. XIII, chap. 12) et Pline (liv. VIII, 55) classent ces animaux parmi les plus prolifiques. Ils deviennent aussi symbole de l'amour et de la luxure. Valeriano les dit très enclins à la chose de Vénus (XIII, « De lepore, Fecunditas »). » WESTHEIM, Paul, *Obras maestras del México antiguo*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2000, 273 p., p. 226 : « El conejo, cuya imagen figura en el disco solar, por ser un animal sumamente prolífico, es símbolo de los dioses del pulque ; se encuentra dentro de una olla que tiene forma de media luna. Es la misma olla en que la anciana diosa de la Luna recoge el agua, para derramarla luego en forma de lluvia sobre la tierra. » (« Le lapin – dont l'image figure sur le disque lunaire – parce qu'il s'agit d'un animal extrêmement prolifique, est le symbole des dieux du pulque [boisson rituelle alcoolisée réalisée à base d'agave] ; il se trouve dans une casserole qui a la forme d'une demi-lune. C'est dans cette même casserole que l'ancienne déesse de la Lune recueille l'eau, pour la verser ensuite sous forme de pluie sur la Terre. »)

² Ce nom a d'ailleurs inspiré celui de la « mara 18 » : entretien avec Ana María Rodas, annexe n° 4, la poétesse et journaliste mentionne « La « mara 18 » qui est celle des Honduriens, d'après le nom du « 18 conejo ». (« la mara 18 que es la de los Hondureños, por el « 18 conejo ». »)

contemplation et à des croyances religieuses plus orthodoxes que celles qui affleurent dans ces vers. De fait, une tendance similaire se fait jour dans « Retorno » de Luz Méndez de la Vega :

Hoy he vuelto a ser
la bestezuela simple
que respira,
come,
defeca,
fornica, y,
engendra
sin importarle
de donde ha venido
ni para donde camina.

La bestezuela libre
sin temor a castigos
ni terrores divinos
y que sólo tiembla
frente al peligro cierto
que acecha
oculto
entre las hojas¹

Parvenue à la fin du recueil *Eva sin Dios*, la voix lyrique célèbre l'aboutissement d'une quête métaphysique parfois douloureuse et le « retour » à la simplicité, à l'instinct, à l'animalité – « Hoy he vuelto a ser / la bestezuela simple ». En effet, tout au long de cet ouvrage, le « moi » poétique de Luz Méndez de la Vega exprime ses doutes quant à l'existence du Dieu des chrétiens ou d'une autre divinité, dans une quête existentielle qui l'amène à se poser les questions qu'elle parvient finalement à oublier dans ce poème – « sin importarle / de donde ha venido / ni para donde camina ». Ces vers font écho à la réflexion sur la condition humaine et l'exclamation par laquelle Rubén Darío clôt le recueil *Cantos de vida y de esperanza* : « y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos !... ».² Ils apparaissent comme le résultat d'une démarche intellectuelle et spirituelle. L'animalité constitue donc un choix assumé par la voix lyrique, qui se réjouit de la liberté d'action – « come, / defeca, / fornica, y, / engendra / sin importarle / de donde ha venido » – et d'esprit – « sin temor a castigos / ni terrores divinos » – qui en découle. En qualifiant le danger « qui guette / tapi /

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Retorno », *Eva sin Dios*, *op. cit.*, p. 100 : « Aujourd'hui je suis redevenue / la petite bête simple / qui respire, / mange, / défèque, / fornique, et, / engendre / sans s'inquiéter / d'où elle vient / ni d'où elle va. // la petite bête libre / qui ne craint ni châtements / ni terreurs divines / et qui tremble seulement / face au danger certain / qui guette / tapi / parmi les feuilles. »

² DARÍO, Rubén, « Lo fatal », *Cantos de vida y de esperanza*, in *Azul...- Cantos de vida y de esperanza*, *op. cit.*, p. 259 : « et ne pas savoir où l'on va, / ni d'où on vient !... ».

parmi les feuilles » de « certain » la voix lyrique présente implicitement le châtement divin, qu'elle lui oppose, comme un danger incertain, voir faux.

Comme chez Luz Lescure, la sexualité envisagée sous le signe de l'instinct animal semble simple, légère et naturelle – « fornicar, y, / engendra » – détachée de tout sentiment de culpabilité inhérent à la culture judéo-chrétienne. Comme Claribel Alegría ou Luz Lescure, Luz Méndez de la Vega valorise la liberté qu'offre à la femme la découverte de sa nature sauvage, animale. Gioconda Belli les rejoint d'ailleurs sur ce point, comme on peut le constater à travers cette célébration poétique d'un « Secret de femme » :

A cierta hora del día
ciertos días
la noción de ser hembra
emerge como espuma
y sube hacia los contornos de mi cuerpo.
[...]
Desde los tobillos
un efluvio circular asciende a los sentidos
como si habitada por el antiguo poder de lo femenino
dejara de ser yo material y limitada
para transmutarme en el ala del ave
que, tensando los músculos,
vuela íngrima y absorta hacia el sol.¹

Dès le titre, ce poème s'entoure d'une sensation de mystère. Les expressions « A certaines heures du jour / certains jours » la renforcent en notant que le phénomène décrit ne s'accomplit qu'à un moment précis, tels les rites de magie ou de sorcellerie. Le « secret de femme » que révèle ce poème est celui de sa sensualité et de sa puissance ancestrale, dont l'expression passe par l'isotopie du corps – « los contornos de mi cuerpo », « los tobillos », « los sentidos », « los músculos ». Comme dans les poèmes précédents de Claribel Alegría et Luz Lescure, la sensualité s'accompagne d'une impression de légèreté – « emerge como espuma », « sube », « asciende », « vuela » – et d'un mouvement tendant vers le ciel et le soleil – « vuela íngrima y absorta hacia el sol. » Le « moi » lyrique met également en avant la nature animale de la femme, en choisissant le terme « hembra » puis en peignant sa métamorphose – « transmutarme en el ala del ave ». L'image d'une femme entourée d'un « effluve circulaire », « habitée par le pouvoir ancestral des femmes », puis se dématérialisant

¹ BELLI, Gioconda, « Secreto de mujer », *Mi íntima multitud*, op. cit., pp. 72-73: « A certaines heures du jour / certains jours / la notion d'être femelle / émerge comme une écume / et monte le long des contours de mon corps / [...] / Depuis mes chevilles / un effluve circulaire s'élève vers mes sens / comme si habitée par le pouvoir ancestral des femmes / je cessais d'être moi, matérielle et limitée / pour me métamorphoser en l'aile de l'oiseau / qui, en bandant ses muscles, / vole solitaire et absorbée vers le soleil ».

pour se transformer en l'aile d'un « oiseau » et s'envoler, évoque immanquablement la figure mythique de la sorcière. La femme est donc peinte comme dépositaire d'une force occulte débordante. D'ailleurs, la suite du poème indique qu'elle se doit de la maîtriser pour ne pas éveiller les soupçons :

¿Quién dijo que soy débil?
¿Quién se atrevió a compadecerme?
En esos momentos
del impúdico goce de saber qué soy
pienso que debería, por decoro, taparme el rostro
el brillo sostenido, directo, de los ojos
para que ni los hombres,
ni los animales domésticos del vecindario
intuyendo mi olor a pájara o semilla germinada
salieran en pos de mí
queriendo poseer la esencia de mi fuerza.
Como toda mujer que se precia de serlo,
cierro con un candado de llaves imposibles
la secreta noción de mi poder
y aparezco ante los demás
sin delatarme.¹

Selon la voix lyrique de Gioconda Belli, la nature sensuelle et animale de la femme fait sa puissance, son « odeur d'oiselle » est liée à « l'essence de [sa] force. ». Loin du modèle de la femme vulnérable, elle revendique sa vigueur et son autonomie en interpellant de façon menaçante quiconque oserait la remettre en question – « ¿Quién dijo que soy débil? / ¿Quién se atrevió a compadecerme? ». Cependant, si le pouvoir de la femme émane de sa sensualité, il lui faut enfermer ce secret à double tour – « cierro con un candado de llaves imposibles / la secreta noción de mi poder ». Ainsi, l'isotopie de la dissimulation traverse ce poème – « taparme el rostro », « cierro con un candado », « la secreta noción », « sin delatarme ». De ce fait, le « moi » lyrique inverse les coutumes des sociétés patriarcales, qui imposent à la femme des restrictions quant à leur comportement ou à leur tenue vestimentaire dans un souci de « décence ». Ici, la femme envisage elle-même de s'imposer ces restrictions – « pienso que debería, por decoro, taparme el rostro / el brillo sostenido, directo, de los ojos ». Cependant, ce n'est là qu'une pensée : le « moi » lyrique n'en arrive pas à se couvrir le visage. Au contraire, son but n'est pas de restreindre sa liberté, mais de préserver la puissance de sa

¹ *Idem* : « Qui a dit que j'étais faible? / Qui a osé avoir pitié de moi? / Dans ces moments / du plaisir impudique à savoir ce que je suis / je pense que je devrais, par décence, cacher mon visage / la lumière intense, directe, de mes yeux / pour que ni les hommes / ni les animaux domestiques du voisinage / pressentant mon odeur d'oiselle ou de graine germée / ne partent à ma poursuite / désireux de posséder l'essence de ma force. / Comme toute femme qui se respecte, / j'enferme avec un cadenas aux impossibles clefs / la secrète notion de mon pouvoir / et j'apparais devant les autres / sans me trahir. »

sensualité de ceux qui voudraient la lui dérober – « para que ni los hombres, / ni los animales [...] salieran en pos de mí / queriendo poseer la esencia de mi fuerza ». En valorisant l'instinct, la nature sauvage et le mystère féminins, Gioconda Belli crée un nouveau mythe de la femme. Sorcière et animale, forte, fascinante et débordant de sensualité, cette nouvelle figure mythique est l'antithèse d'un éternel féminin pétrifié, froid et poli comme le marbre d'une statue. Ce faisant, comme l'affirme Dante Barrientos Tecún :

[Gioconda Belli] mine le stéréotype que, d'ailleurs, la poésie féminine traditionnelle dans la région s'est chargé de produire : la femme comme un être doux, angélique, pur, mère sans faille, assujettie à la volonté des hommes, interdite de jouissance sur le plan amoureux, incapable de s'assumer elle-même. Bref, un personnage de second plan.¹

De fait, ce « stéréotype » faisant de la femme un « personnage de second plan » correspond à la figure mythique de l'éternel féminin telle que nous l'avons conçue dans ce sous-chapitre. A l'instar de Gioconda Belli, les poétesses de notre corpus s'attachent à démythifier cette icône de la société patriarcale en lui opposant des modèles féminins totalement divergents. La douceur angélique et l'abnégation font alors place à l'instinct animal et à l'image d'une femme désirante, sensuelle, puissante. Une telle transformation est justement celle que la psychanalyste Clarissa Pinkola Estés appelle de ses vœux dans *Mujeres que corren con los lobos*, où elle invite chacune à réveiller la « Femme Sauvage » qui est en elle :

Cualquiera que sea la cultura que haya influido en una mujer, ésta comprende intuitivamente las palabras « mujer » y « salvaje ». Cuando las mujeres oyen estas palabras, despierta y renace en ellas un recuerdo antiquísimo. Es el recuerdo de nuestro absoluto, innegable e irrevocable parentesco con lo femenino salvaje, una relación que puede haberse convertido en fantasmagórica como consecuencia del olvido, haber sido enterrada por un exceso de domesticación y proscrita por la cultura circundante, o incluso haberse vuelto ininteligible. Puede que hayamos olvidado los nombres de la Mujer Salvaje, [...] pero en lo más profundo de nuestro ser la conocemos, ansiamos acercarnos a ella; sabemos que nos pertenece y que nosotras le pertenecemos.²

¹ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine – l'horreur et l'espoir*, op. cit., p.577.

² PINKOLA ESTÉS, Clarissa, MENINI, Antonia [trad.], *Mujeres que corren con los lobos*, Barcelona, Ediciones B, 2005 [édition originale: *Women Who Run With the Wolves*, 1992], 726 p., p. 16: « Quelle que soit la culture qui ait exercé son influence sur une femme, celle-ci comprend intuitivement les mots « femme » et « sauvage ». Quand les femmes écoutent ces mots, un souvenir extrêmement ancien se réveille et renaît en elles. C'est le souvenir de notre absolue, indéniable et irrévocable parenté avec le féminin sauvage, une relation qui a pu devenir fantasmagorique en conséquence de l'oubli, être enterrée par un excès de domestication et proscrite par la culture environnante, ou même devenir inintelligible. Il se peut que nous ayons oublié les noms de la Femme Sauvage, [...] mais au plus profond de notre être nous la connaissons, et nous brûlons de nous en rapprocher ; nous savons qu'elle nous appartient et que nous lui appartenons. »

Clarissa Pinkola Estés se base sur des mythes, des légendes et des contes populaires dont elle déchiffre le sens profond, afin d'inciter les femmes à mieux se comprendre et à retrouver la force originelle de leur nature sauvage. Elle compose, en ce sens, un mythe valorisant, celui de la femme sauvage – ce qualificatif étant entendu comme le propre d'un être « conforme à l'état de nature », « qui vit en liberté » et « qui n'est pas domestiqué ».¹ Le constat selon lequel cette parenté originelle a été « enterrée par un excès de domestication et proscrite par la culture environnante » se manifeste aussi dans notre corpus. A la sphère de la *domus*, les voix lyriques de nos poétesses préfèrent l'évasion. Face à la domestication de l'instinct, elles proposent la redécouverte érotique de la nature sauvage de la femme.² En ce sens, la valorisation de l'animalité semble répondre à une quête de liberté. Sur le plan pratique, la récupération de l'instinct animal s'oppose donc à l'enfermement domestique, que Luz Méndez de la Vega évoque par une vision asservissante des tâches ménagères dans « Tema bíblico ».

En outre, l'animalité rime avec une sexualité libérée et joyeuse, en témoignant l'appel lancé par Luz Lescure – « Dejemos salir al animal / que va por dentro » – ou la sensualité débordante peinte par Gioconda Belli dans « Secreto de mujer ».³ D'autre part, sur le plan théorique, la valorisation de la femme sauvage tend à détruire les constructions sociales réduisant la femme à des rôles d'intérieurs et subalternes. En effet, on constate l'ampleur de la colère qui gronde à ce sujet dans les poèmes où Amanda Castro et Ana María Rodas dénoncent les mécanismes patriarcaux de déshumanisation et de réification des femmes – « A nosotras nos criaron para ser víctimas » et « La gramática miente ». En outre, le thème de la femme-objet se dessine dans « Reproche » de Gioconda Belli et « Ars poética » de Claribel

¹ « Sauvage », *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/sauvage> (consulté le 26.11.08).

² Cette tendance peut être illustrée par ce poème: RODAS, Ana María, *La insurrección de Mariana*, *op. cit.*, p. 68 : « De que estoy hecha ? / De deseo y de ira / de gritos y de desgarraduras, de sudor y de sangre / de odio y carne burbujeante / de lavas contenidas en los pechos, de uñas crecidas rojas / de hogueras muy antiguas / de animales de pelambre azul oscuro / de olores a manada, aullidos triunfales. / Aullidos / loba / eso eres. » (« De quoi suis-je faite ? / De désir et de colère / de cris et de déchirures, de sueur et de sang / de haine et de chaire bouillonnante / de laves contenues dans mes seins, de longs ongles rouges / de très anciens foyers / d'animaux au pelage bleu sombre / d'odeurs de meute, de hurlements triomphaux. / Des hurlements / une louve / c'est ce que tu es. »)

³ De fait, l'œuvre poétique de Gioconda Belli valorise à de nombreuses reprises l'appel à l'instinct animal dans les ébats amoureux, notamment dans « Sortilegios contra el frío » [*Apogeo*, *op. cit.*, pp. 108-109] : « Te dije que hiciéramos el amor / como felinos / rugiendo. / Como pareja de libélulas / copulando en el aire. / Como cebras, como venados. » (« Je t'ai proposé de faire l'amour / comme des félins / en rugissant. / Comme un couple de libellules / qui copulent dans l'air. / Comme des zèbres, comme une biche et un cerf. »)

Alegría, où les deux poétesses choisissent le motif de la statue pour critiquer la beauté de marbre, vénérée à travers le mythe de l'éternel féminin.

Idéalisée, mythifiée, la femme placée sur un piédestal n'a d'autre alternative que l'immobilité ou la chute. Par leur approche ironique de ces modèles sans vie, Gioconda Belli et Claribel Alegría font descendre l'idéal de la beauté figée de son socle paralysant pour célébrer le mouvement et la pensée, l'élan vital, le sentiment, la liberté. Par ailleurs, le motif de l'oiseau, qui symbolise souvent l'amour dans *Añoranza animal* (Luz Lescure), qui survole les champs de bataille dans « Ars poética » (Claribel Alegría) et en lequel se métamorphose le « moi » lyrique de « Secreto de Mujer » (Gioconda Belli), semble avoir les faveurs des poétesses. C'est sans doute que son vol symbolise la liberté, la légèreté et l'indépendance à laquelle elles aspirent.

Enfin, si l'idéal patriarcal de l'éternel féminin n'est pas reconnu pour ses capacités intellectuelles, les poétesses choisissent ici de tourner le manque de réflexion souvent attribué à la nature féminine à leur avantage. Las de chercher des réponses à des questions métaphysiques, le « moi » lyrique de Luz Méndez de la Vega choisit dans « Retorno » de redevenir une « petite bête simple » et « libre » afin de jouir de la vie. De même, dans *Añoranza Animal*, Luz Lescure invite les humains à retrouver l'innocence et la joie pure d'un jeune animal. Ces poétesses semblent ainsi rejeter la pensée intellectuelle pour une quête plus hédoniste que métaphysique. Pour autant, la réflexion – sur l'existence, la mort, la condition humaine, mais aussi l'Histoire, l'écriture, la poésie, le statut de la femme et de l'homme, etc. – demeure une part importante de leur œuvre. C'est, bien sûr, à travers une recherche esthétique et existentielle que les poétesses de notre corpus détrônent des archétypes féminins dans lesquels elles ne se reconnaissent pas, mais c'est également par l'esprit et notamment grâce à une arme irrésistible : l'humour. En effet, si les larmes sont souvent perçues comme une manifestation émotionnelle féminine et l'humour comme l'apanage des hommes, nous allons voir que les poétesses centre-américaines contemporaines renversent ces codes avec une irrévérence réjouissante.

3.1.2 Lorsque les poétesses s'emparent du rire : l'adieu aux larmes ?

« Avec le culte de la Vierge, l'adoration des larmes est arrivée dans le monde », estime Gustave Flaubert.¹ En effet, ce modèle féminin par excellence que représente la Vierge Marie dans les sociétés judéo-chrétiennes apparaît bien souvent sous les traits éplorés de la *Mater Dolorosa*. Objets d'« adoration » à travers elle, les larmes de Marie font des pleurs une caractéristique féminine. Cependant, cela n'est pas uniquement le fait du culte marial : depuis l'Antiquité, le rôle de la pleureuse est attribué aux femmes. Mercedes Madrid souligne d'ailleurs, en s'appuyant sur la réflexion d'Hélène Monsacré, que les larmes des hommes et des femmes sont perçues de façon différente dans la société hellène :

en la epopeya homérica las mujeres y varones lloran por igual y así, a lo largo de [la *Iliada* y la *Odisea*], las mujeres no cesan de derramar lágrimas y de lamentarse, y lo mismo ocurre con los varones siempre que les aflige alguna pena o las cosas no van como desean. Sin embargo, como H. Monsacré ha demostrado (1984:166-170), el llanto de varones y mujeres tiene distintos significados y es necesario distinguir entre las lágrimas masculinas, que son la manifestación del carácter fuerte y enérgico de los héroes e impelen el combate, y los prolongados sollozos y los inútiles gemidos femeninos, que son lágrimas de consunción y pasividad y prueba de su impotencia como mujeres.²

Ainsi, sans être exclusivement féminines – tout au moins dans l'antiquité grecque – les larmes dénoteraient néanmoins la faiblesse des femmes, leur « passivité » et leur « impuissance » à agir. Or, la représentation des larmes au cours des siècles est un phénomène révélateur de l'évolution des mentalités au sein d'une société.³ Si l'homme de la Grèce Antique pouvait pleurer sans que sa virilité en soit affectée, ce n'est pas le cas aujourd'hui

¹ FLAUBERT, Gustave, « Lettre à Louise Colet – 12 avril 1854 », *Correspondance*, tome 2, Paris, Gallimard, 1988, 1542 p., p. 549.

² MADRID, Mercedes, *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra, 1999, 367 p., p. 47: « Dans l'épopée homérique, femmes et hommes pleurent tout autant, ainsi, le long de [*Iliade* et *Odyssée*], les femmes ne cessent de verser des larmes et de se lamenter, et il en va de même pour les hommes chaque fois qu'ils sont affectés par une peine ou que les événements ne se déroulent pas comme ils le souhaitent. Cependant, comme H. Monsacré l'a démontré (1984 : 166-170), les pleurs des hommes et des femmes ont une signification différente et il est nécessaire de distinguer les larmes masculines, qui sont la manifestation du caractère fort et énergique des héros et qui les poussent au combat, des sanglots prolongés et des inutiles gémissements féminins, larmes passives qui les consomment et sont la preuve de leur impuissance en tant que femmes. » [MONSACRÉ, Hélène, *Les larmes d'Achille: le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, Albin Michel, 1984, 253 p., pp. 166-170].

³ VINCENT-BUFFAULT, Anne, *Histoire des larmes XVIII^e-XIX^e siècles*, Marseille, Rivages, 1986, 260 p. Anne Vincent-Buffault expose qu'en France, les larmes semblent également partagées entre hommes et femmes jusqu'au XVII^e siècle, mais que les deux sexes cessent d'avoir en commun le « langage des larmes » après la Révolution.

dans les sociétés occidentales, et notamment en Amérique Latine, où il semble communément accepté qu'« un homme ne pleure pas ». ¹ Les larmes sont mieux acceptées chez les femmes, dont la sensibilité est traditionnellement valorisée. Cependant, Anne Vincent-Buffault analyse que, si la conception d'une nature féminine associée à l'humide excuse les larmes au XVIII^e siècle – elles sont même valorisées par le désir chrétien d'expiation – au cours du XIX^e, les sanglots finiront par évoquer la figure de l'hystérique. ² En effet, les travaux de Sigmund Freud et de Joseph Breuer sur l'hystérie, alors décrite comme une pathologie exclusivement féminine, ont marqué la représentation de la femme en Europe mais également sur le continent américain. ³ Or, la dévalorisation des larmes féminines et les théories freudiennes à ce sujet suscitent l'ironie des poétesses centre-américaines, notamment d'Ana María Rodas :

Complejo de castración

A Herr Freud no le gusta que llore.

Expone

que ya soy una niña grande:

puedo subir sola al bus

amarrarme los zapatos

sonarme la nariz.

Cómo sonarme la nariz si no lloro primero?

Qué bus voy a tomar para ir a dónde?⁴

Si le titre de ce poème fait référence à la théorie si souvent commentée, reprise ou contestée du « complexe de castration », les vers semblent s'en écarter pour glisser vers le

¹ CABALLERO BATISTA, Ángela, « Autoestima y conciencia de género en la formación cultural de la mujer cubana actual », FORGUES, Roland, *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, op. cit., p. 94: « el hombre debe ser fuerte, « bien macho », porque así es más hombre, le corresponden las actividades de mayor diligencia, las vinculadas con la calle, los negocios, el control de los sentimientos, porque « los hombres no lloran », eso es cosa de mujeres y por supuesto las actitudes violentas y el liderazgo familiar y a él se le está permitida la infidelidad. » (« L'homme doit être fort, « bien macho », car ainsi il est plus homme, les démarches qui nécessitent le plus d'énergie lui reviennent, celles liées à l'extérieur, aux affaires, au contrôle des sentiments – car « les hommes ne pleurent pas », c'est bon pour les femmes – et bien sûr les attitudes violentes et la direction de la famille, et pour lui, l'infidélité est permise. ») Si cette analyse se penche sur le cas de Cuba, elle correspond également à la situation centre-américaine. Nous reviendrons sur le thème du machisme et de ses représentations sociales et poétiques dans le sous-chapitre 3.2.2.

² VINCENT-BUFFAULT, Anne, *Histoire des larmes XVIII^e-XIX^e siècles*, op. cit.

³ ALARCÓN, Renato, *Identidad de la psiquiatría latinoamericana: voces y exploraciones en torno a una ciencia solidaria*, México, Siglo XXI, 1990, 660 p., p. 286: « La influencia de Freud, de sus seguidores y disidentes (Fromm, Sullivan, Jung, por ejemplo) se expandió rápidamente a toda América Latina. » (« L'influence de Freud, de ses adeptes et de ses dissidents (Fromm, Sullivan, Jung, par exemple) s'étend rapidement à toute l'Amérique latine. »)

⁴ RODAS, Ana María, *El fin de los sueños y los mitos*, op. cit., p. 219: « Complexe de castration // Herr Freud n'aime pas que je pleure. / Il expose / que je suis une grande fille maintenant : / je peux monter toute seule dans le bus / nouer mes lacets / me moucher le nez. // Comment me moucher si je ne commence pas par pleurer ? / Quel bus vais-je prendre et pour aller où ? »

terrain des larmes féminines. La voix lyrique compose un Freud désapprouvant les larmes – « no le gusta que llore » – peut-être parce que les crises de larmes sont parfois perçues comme une manifestation hystérique. Cependant, le docteur est tourné en dérision. En effet, son dogmatisme – souligné par la grandiloquence du verbe « exposer » et renforcé par la marque de respect « Herr » – contraste avec la teneur du discours que lui prête le « moi » lyrique. Ainsi, la révérence de la voix poétique envers Sigmund Freud se révèle vite ironique. Celui-ci se voit attribuer un discours infantilisant, où la femme est considérée comme une enfant : on utilise l'expression « ya eres una niña grande » pour flatter les petites filles ou, au contraire, pour leur signifier qu'elles doivent mûrir. De même, les actions citées font partie de l'apprentissage enfantin – « subir sola al bus / amarrarme los zapatos / sonarme la nariz ». Le « moi » lyrique se place donc face à une figure paternelle qui considère la femme de façon caricaturale et réductrice.

Depuis sa « Carta a los padres que se están muriendo » il ne subsiste aucun doute quant au sentiment que nourrit Ana María Rodas envers les figures parentales normatives et machistes. La poétesse veut suivre son propre chemin, s'écarter d'un discours ressenti comme aliénant, dont elle souligne l'absurdité en le confrontant à une logique pragmatique – « Cómo sonarme la nariz si no lloro primero? / Qué bus voy a tomar para ir a dónde? ». La voix lyrique ne rejette pas les pleurs, au contraire, elle les assume et les poétise dans son œuvre.¹ Cependant, loin d'apparaître comme la marque de l'hypersensibilité ou de l'hystérie féminine, les larmes y sont souvent peintes dans son œuvre comme le résultat d'une Histoire proche insoutenable.² C'est dans un sourire que la poétesse les évoque ici, et avec l'irrévérence qui la caractérise. Son ironie s'exerce aux dépens d'une autorité ayant participé à définir une identité féminine dans laquelle les féministes ne se reconnaissent pas. Ainsi, le critique guatémaltèque affirme à ce sujet :

La mayoría de las feministas detestan a Freud o por lo menos lo ven por encima del hombro. No lo han leído o no lo entienden. ¿Por qué lo vituperan las feministas? Porque él habló del complejo de castración de la mujer y dijo que ese sentimiento radicaba en la envidia del pene. El falo es el símbolo del macho y el macho hasta ahora ha sido quien tiene el cetro y lo blande desafiante... ¿No sería que Freud quiso

¹ Ana María Rodas poétise les phases dépressives qu'elle a traversées dans *El fin de los mitos y los sueños*. Elle consacre notamment aux larmes un poème intitulé « H2O + NaCl », pp. 204-205 : « Están ahí esperando / a que no me fije en ellas / que deje de silbar / o de ir al cine / [...] / En todo caso jamás las reprimía. Venían cayendo de estos ojos / atorados ahora / y no sentía vergüenza de ellas / ni de la nariz rojiza ni de los párpados / hinchados. » (« Elles sont là à attendre / que je ne fasse plus attention à elles / que je cesse de siffler / ou d'aller au cinéma / [...] / En tout cas je ne les ai jamais réprimées. Elles tombaient de ces yeux / maintenant obstrués / et je n'avais pas honte d'elles / ni de mon nez rouge ni de mes paupières / gonflées. »

² Voir sous-chapitre 3.1.2.

decir que la mujer envidiaba el poder del hombre cuyo símbolo es el pene y no el pene en sí? No lo podría probar pero intuyo que es así.¹

On remarque une certaine condescendance à prétendre que « la plupart des féministes détestent Freud » car elle ne l'ont « pas lu » ou « pas compris ». Cela semble d'autant plus déplacé que l'auteur avoue lui-même ne pas pouvoir prouver ce qu'il affirme, sa lecture reposant sur l'intuition – « No lo podría probar pero intuyo que es así ». Dans cet article, Mario Alberto Carrera réfute les accusations de machisme portées à l'œuvre du père de la psychanalyse, considérant au contraire qu'il aurait permis aux femmes en général, et donc aux écrivaines centre-américaines, de dépasser les tabous sexuels. Selon Mario Alberto Carrera, « Freud, indirectement, est le vrai libérateur de la femme ».² Loin de nous l'idée de discuter ici du rôle qu'a pu jouer l'œuvre freudienne dans la libération féminine en Amérique centrale, ou de déterminer la part de machisme de son œuvre. Cela nous amènerait à dépasser le cadre de notre projet, aussi notre réflexion se fonde-t-elle avant tout sur le corpus poétique de cette étude, et sur la façon dont Freud y est peint. De fait, celui-ci y est bel et bien perçu comme un représentant du machisme et comme le créateur de mythes donnant une vision faussée de la femme. D'ailleurs, la réflexion de Mario Alberto Carrera permet de penser que la réaction d'Ana María Rodas face aux théories freudiennes n'est pas isolée, mais qu'elle s'inscrit dans un courant de pensée féministe qui traverse le Guatemala dans les années 80. Luz Méndez de la Vega montre en effet la même ironie que sa compatriote dans « Sobre el diván azul » :

Sin embargo, he de decirte,
con toda franqueza,
maestro Freud, que a mí
el reverendo falo
me estorbaría entre las piernas,
porque, al revés de lo que supones,
yo y las otras,

¹ CARRERA, Mario Alberto, « Ana María Rodas, la sociología de la literatura y Freud », *El Gráfico*, Ciudad de Guatemala, 09.09.81 : « La plupart des féministes détestent Freud ou tout du moins le regardent de haut. Elles ne l'ont pas lu ou ne le comprennent pas. Pourquoi les féministes le vitupèrent-elles ? Parce qu'il a parlé du complexe de castration de la femme et qu'il a dit que ce sentiment provient de l'envie du pénis. Le phallus est le symbole du mâle et c'est le mâle, jusqu'à présent, qui tient le sceptre et le brandit dans un geste de défi... Freud n'aurait-il pas voulu dire que la femme enviait le pouvoir de l'homme, dont le symbole est le pénis, et non le pénis lui-même ? Je ne pourrais pas le prouver, mais j'ai l'intuition que c'est le cas. ». L'auteur de ces lignes a été le compagnon de Luz Méndez de la Vega pendant de nombreuses années. (Voir l'entretien avec la poétesse en annexe n° 1 : « Luego, quien me obligó a sacar *Eva sin Dios* fue Mario Alberto Carrera, con quien viví 25 años; y se lo dediqué. » (« Ensuite, celui qui m'a obligée à publier *Eva sin Dios*, c'est Mario Alberto Carrera, avec qui j'ai vécu pendant 25 ans ; et je lui ai dédié ce recueil. ») Elle lui consacre d'ailleurs, après leur rupture, les « Epigramas a Narciso » que nous évoquerons dans la sous-partie 3.2.2.

² *Idem* : « Freud indirectamente es el verdadero liberador de la mujer ».

sabemos instintivamente
y sin textos,
que todo el frenesí
del miembro perforador erecto
es sólo un intento frustrado
de regresar al sitio
– deleitoso inaccesible –
del vientre materno;
al que sólo puede llegar
su flagelado germen
y quedarse ¡únicamente!
si encuentra
nuestro fértil óvulo dispuesto
a convertirlo dentro,
en otro dormido Edipo¹

En prenant place « Sobre el divan azul », le « moi » lyrique de Luz Méndez de la Vega incarne une patiente venue consulter le psychanalyste. D'emblée, la mention de la couleur « bleu » du divan est une réinvention historique, car le fameux meuble était revêtu d'une toile aux motifs persans et à dominante rouge.² On peut y voir une certaine ironie, car la couleur bleu symbolise bien souvent le rêve, la fantaisie et l'illusion – dans le recueil *Azul* de Rubén Darío, notamment – soit l'inverse de la science. La poétesse construit donc la scène à sa façon, en lui donnant les couleurs et le ton qui lui conviennent. Loin de recréer l'échange formel et la distance de rigueur entre un psychanalyste et son patient, elle choisit le tutoiement. En outre, l'expression « con toda franqueza » donne le ton d'une discussion entre camarades et annule la relation d'autorité entre médecin et patient. La voix lyrique s'oppose ainsi au respect traditionnellement accordé à l'autorité intellectuelle. D'ailleurs, le terme de respect « maître », qui rappelle le « Herr Freud » d'Ana María Rodas, révèle également l'ironie de la voix lyrique par son contraste avec la familiarité du reste du discours lyrique. Le même jeu d'opposition entre respect et trivialité est en œuvre dans l'expression ironique « venerable phallus ». Comme Ana María Rodas, Luz Méndez s'attaque avant tout à la théorie du « complexe de castration », selon laquelle les femmes ressentiraient un manque, un « désir de pénis » et les hommes la crainte de la castration. Cette théorie induit que le sexe de

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Sobre el diván azul », *Las voces silenciadas, op. cit.*, pp. 47-50 : « Cependant, il me faut te dire, / en toute franchise, / maître Freud, que moi / le venerable phallus / m'encombrerait entre les jambes, / car, à l'inverse de ce que tu supposes, / moi et les autres, / nous savons instinctivement / et sans texte, / que toute la frénésie / du membre perforateur dressé / n'est qu'une tentative infructueuse / de revenir sur le lieu – délectable, inaccessible – / du ventre maternel ; / auquel seul peut parvenir / votre semence flagellante / et y rester à une seule condition ! / trouver notre ovule fertile disposé / à faire d'elle depuis l'intérieur / un nouvel Œdipe endormi. »

² Ce divan est exposé au Freud Museum de Londres. Il se trouve également en photo sur le site du musée, URL : <http://www.freud.org.uk/> (consulté le 15.12.10).

l'homme est inconsciemment plus souhaitable que celui de la femme, dont Freud donne une représentation particulièrement inquiétante, en le comparant à « la tête de Méduse » :

La tête de Méduse se substitue à la figuration de l'organe féminin. [...] Si les cheveux de Méduse sont si souvent figurés par l'art comme des serpents, c'est que ceux-ci proviennent à leur tour du complexe de castration et, chose remarquable, si effroyables qu'ils soient en eux-mêmes, ils servent pourtant en fait à atténuer l'horreur, car ils se substituent au pénis dont l'absence est cause de l'horreur [du petit garçon face à l'angoisse de la castration.]¹

A travers la figure mythique de Méduse et l'image des serpents, Sigmund Freud peint une féminité néfaste, un sexe féminin « effroyable », quand celui de l'homme est enviable et rassurant.² Luz Méndez de la Vega, quant à elle, inverse cette polarité : le « phallus » fait l'objet d'une valorisation négative – « me estorbaría », « el frenesí / del miembro perforador erecto », « su flagelado germen » – s'opposant à la valorisation positive des attributs sexuels féminins – « fértil óvulo », « regresar al sitio / – deleitoso inaccesible – / del vientre materno ». De même, La voix lyrique renverse le rôle, traditionnellement conçu comme passif, de la femme dans la conception. En effet, la poétesse présente la grossesse comme le fruit d'une décision de l'organisme féminin – « y quedarse ¡únicamente! / si encuentra / nuestro fértil óvulo dispuesto / a convertirlo / en otro dormido Edipo ». En outre, l'assonance en « o » de ces vers semble évoquer l'arrondissement du ventre maternel. Ce poème célèbre l'instinct de la femme, qui lui donnerait une meilleure compréhension de son rapport à l'homme que celle proposée par les théories livresques de Freud – « sabemos instintivamente / y sin textos ». De plus, si le « complexe de castration » implique une frustration féminine, Luz Méndez de la Vega fait passer la frustration du côté des hommes – « es sólo un intento frustrado / de regresar al sitio / [...] / del vientre materno ».

Enfin, en reprenant à son compte la théorie du complexe d'Œdipe, le « moi » poétique subtilise à son savant interlocuteur le rôle du théoricien et inverse leurs rôles. Il s'en faut de peu que Sigmund Freud ne fasse alors l'objet d'une étude psychanalytique de la part du « moi » lyrique. Par ces jeux de renversements, Luz Méndez de la Vega subvertit l'héritage freudien et ses mythes en ce qu'elle y voit de machiste, par la provocation et l'irrévérence. Le ton ironique du poème prête à sourire, mais la colère et l'indignation ne sont pas loin. Ce mélange de sentiments et la teneur de cette réponse au Docteur Freud rappelle la voix

¹ FREUD, Sigmund, LAPLANCHE, Jean [trad.], « La tête de Méduse », *Résultats, idées, problèmes, II*, Paris, P.U.F., 1985 [Édition originale : 1922], pp. 49-50.

² Nous reviendrons sur le mythe de la Méduse et sur le thème de la féminité néfaste dans la sous-partie 3.1.3.

d'Hélène Cixous lorsque, dans *Le rire de la Méduse*, elle conteste la théorie qui assimile la sexualité féminine à un « continent noir » :

Le « Continent noir » n'est ni noir ni inexplorable : il n'est encore inexploré que parce qu'on nous a fait croire qu'il était trop noir pour être explorable. Et parce qu'on veut nous faire croire que ce qui nous intéresse c'est le continent blanc, avec ses monuments au Manque. Et nous avons cru. On nous a figées entre deux mythes horribles : entre la Méduse et l'abîme.¹

L'image du « Manque » et de « la Méduse » font référence au « complexe de castration » et à l'article où Sigmund Freud analyse le symbole de la Gorgone au regard pétrifiant ; quant à « l'abîme », il évoque l'idée du « continent noir ». Selon Hélène Cixous, ces deux théories sont des mythes qui donnent une image horrifiante de la femme et qui la « figent ». Cette idée de fixité est doublement révélatrice. D'une part, elle dit la liberté que ces conceptions machistes enlèvent à la femme : la liberté de se définir elle-même, de se penser, de se rêver autrement que comme un être obscur ou incomplet. D'autre part, c'est justement le propre de la Méduse que de figer celui qui la regarde, or, Hélène Cixous opère un renversement en considérant que c'est la femme qui reste finalement privée de mouvement. Ce n'est donc pas le regard de Méduse qui change en pierre ceux qui l'observent, c'est le regard que la société patriarcale porte sur les femmes qui les dissuade d'aller à la découverte d'elles-mêmes, de leur propre « continent ». Cette inversion des rôles fait écho aux jeux de subversion souvent utilisés par les poétesses de notre corpus. De fait, Hélène Cixous affirme dans *Le rire de la Méduse* qu'« il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire – de son propre mouvement ».² Elle invite donc les femmes à explorer l'éventail de leurs possibilités et à se réinventer en déconstruisant les « mythes horribles » qui les immobilisent.³ Pour cela, Hélène Cixous fait appel au rire depuis le titre de son ouvrage. Néanmoins, la colère gronde dans sa voix, comme dans celle de Luz Méndez de la Vega précédemment, ou lorsqu'elle s'en prend à Arthur Schopenhauer :

maestro insigne Shopenhauer,
si pudieras enterarte
te sorprendería saber
que a nuestros largos cabellos
– al perfumarlos – anudamos
ingeniosas frases contra ti
y los jerarcas del sexo

¹ CIXOUS, Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, Paris, 1975, p. 47.

² *Idem*, p. 39.

³ « Le rire de la Méduse » subvertit le caractère mortifère que la tradition mythique a attribué à la Gorgone, comme nous le verrons dans la sous-partie suivante.

que valoran más su corto pene
y sus eróticas hazañas,
que todas las ideas
– cortas o largas –
que les crecen
en sus calvas cabezas.¹

On retrouve dans cette interpellation du philosophe allemand par Luz Méndez le même ton accusateur que face à Sigmund Freud. Là non plus, le tutoiement et la formule de politesse affectée – « maestro insigne » – n'indiquent ni respect, ni proximité, mais bien l'ironie de la voix lyrique. La poétesse détourne ces mots, si souvent cités et attribués à Schopenhauer : « La femme est un animal aux cheveux longs et aux idées courtes. »² Dans la réécriture subversive et prolixe de ce proverbe, ce ne sont plus les idées des femmes qui sont courtes, mais le pénis des « dignitaires du sexe ». Cette remarque semble tout aussi arbitraire que celle du texte source ; elle fait simplement changer le sourire de camp. Il semblerait d'ailleurs que ce sourire ait été contagieux puisqu'on peut entendre dans le documentaire « Texto y contexto de Luz Méndez de la Vega » que « Cabellos Largos » figure parmi ses poèmes les plus lus.³ Le portrait des « dignitaires du sexe » – parmi lesquels la poétesse ferait sans nul doute figurer Sigmund Freud – est peu flatteur et constitue le contre-point de celui que Schopenhauer a pu faire des femmes. En effet, les « cheveux longs » font place à la calvitie – « sus calvas cabezas » – et peu importe l'envergure de leurs idées puisqu'elles ne constituent apparemment pas leur priorité – « valoran más su corto pene / y sus eróticas hazañas ». Si ces vers ne sont pas dénués d'humour, ils jouent sur le même mode que celui qu'utilise le philosophe dans son *Essai sur les femmes*, soit le dénigrement de l'autre sexe :

Le seul aspect de la femme révèle qu'elle n'est destinée ni aux grands travaux de l'intelligence, ni aux grands travaux corporels. Elle paie sa dette à la vie non par l'action mais par la souffrance, les douleurs de l'enfantement, les soins inquiets de l'enfance ; elle doit obéir à l'homme, être une compagne patiente qui le rassérène. [...] Les femmes sont le *sexus sequior*, le sexe second à tous les égards, fait pour se tenir à l'écart et au second plan. [...] Il serait à souhaiter qu'en Europe on remit à sa place

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Sobre el divan azul », *Las voces silenciadas*, op. cit., p. 42: « Eminent maître Schopenhauer, / si tu pouvais l'apprendre / tu serais surpris de savoir / que dans nos longs cheveux / – lorsque nous les parfumons – nous tressons / d'ingénieuses phrases contre toi / et les dignitaires du sexe / qui accordent plus de valeur à leur court pénis / et à leurs prouesses érotiques, / qu'à toutes les idées / – courtes ou longues – / qui poussent / dans leurs têtes chauves. »

² Il s'agirait en réalité d'un proverbe illyrien que Schopenhauer aimait citer, voir RIBOT, Théodule, *La philosophie de Schopenhauer*, Paris, F. Alcan, 1898, 174 p., p. 12.

³ TOBAR ÁGUILAR, Gladys, RAMÍREZ DE DAETZ, Conchita, *Informe final del proyecto « Texto y contexto de Luz Méndez de la Vega »*, op. cit., p. 24.

naturelle ce numéro deux de l'espèce humaine et que l'on supprimât la *dame*, objet des railleries de l'Asie entière, dont Rome et la Grèce se seraient également moquées.¹

Si la réponse poétique de Méndez à Schopenhauer peut ne pas sembler constructive, on peut en comprendre l'emportement à la lecture de ce florilège de misogynie. De fait, bien que Luz Méndez se base sur le célèbre aphorisme du philosophe – et donc sur la vision la plus « populaire » et nécessairement réductrice d'une œuvre qui, par ailleurs, ne manque pas de génie – il y a fort à parier que cette passionnée de philosophie connaît la pensée de Schopenhauer plus en détail, tout comme elle connaît celle de Freud, à l'instar d'Ana María Rodas. Néanmoins, toutes deux choisissent d'appuyer leurs critiques sur ce qui, pour le plus grand nombre, symbolise le mieux le machisme d'Arthur Schopenhauer et Sigmund Freud : le rapport idées/chevelure chez la femme chez l'un, la théorie du « complexe de castration » chez l'autre. C'est donc à travers ces motifs devenus populaires que les poétesses remettent en question la pensée de ceux qu'elles considèrent comme des autorités patriarcales. Leur ironie s'adresse donc au plus grand nombre et vise l'inconscient collectif, cette terre fertile où s'enracinent les symboles et les mythes. En outre, la provocation, la liberté de ton et l'ironie choisies par Luz Méndez de la Vega ou Ana María Rodas instaurent une complicité avec le lecteur tout en transgressant des siècles de tradition. N'oublions pas, à ce sujet, les conseils avisés de Pilar Sinués de Marco :

La que ansía la reputación de chistosa, será muy fácil que adquiera la de maldiciente; porque de la sátira a la murmuración, es tan rápido el declive, que no basta la débil inteligencia de la mujer para que la conduzca por él sin despeñarla.

La madre, que ambicione la felicidad de su hija, hágalo entender, desde que su tierna inteligencia se lo permita, que es mejor pasar por mujer modesta que por mujer vivaz y chistosa.

A estas últimas se las teme.²

Qu'on se le tienne pour dit, l'humour ne convient pas à la figure mythique du doux ange du foyer. Pourtant, dès le XIX^e siècle, au Guatemala, María Josefa García Granados

¹ SCHOPENHAUER, Arthur, BOURDEAU, Jean [trad.], « Essai sur les femmes », *Parerga et Paralipomena*, Paris, Actes Sud, 1987, 45 p., pp. 21-35.

² SINUÉS DE MARCO, María del Pilar, *El ángel del hogar; estudios morales acerca de la mujer*, op. cit., p. 563. « La femme qui désire une réputation de femme d'esprit obtiendra très facilement celle de médisante ; car de la satire aux murmures, la pente est si abrupte que la faible intelligence de la femme ne suffit pas à l'y conduire sans qu'elle chute. / Que la mère recherchant le bonheur de sa fille lui fasse comprendre, dès que sa tendre intelligence le lui permettra, qu'il vaut mieux passer pour une femme modeste que pour une femme vive et adepte des traits d'esprits. / Ces dernières sont redoutées. » Comme nous l'avons écrit dans la sous-partie 1.3.3., Pilar Sinués de Marco considère que l'humour doit être réservé à l'homme : « El chiste sienta bien algunas veces al hombre, pero jamás a la mujer porque es consecuencia de la desenvoltura. » (« Une blague peut parfois être appréciable chez l'homme, mais jamais chez la femme, car c'est une conséquence de la désinvolture. »).

écrivait avec José Batres Montúfar un sermon satirique extrêmement osé pour l'époque, une invitation au sexe qui a dû en faire rire plus d'un(e), mais qui aurait fait se pâmer d'horreur la respectable Pilar Sinués de Marco.¹ De fait, le poème fit scandale. Cela dit, c'est avant tout pour le « Sermón » que « Pepita » Granados est restée dans les mémoires, en s'inscrivant comme une pionnière parmi les poétesses centre-américaines, par son audace, son traitement décomplexé du sexe et son humour.² En effet, si le rire est subversif, le rire féminin l'est doublement : raison de plus pour que les poétesses de cette étude s'en emparent. Gioconda Belli, par exemple, manie l'humour avec adresse, et cela transparaît tout particulièrement dans *Apogeo* :

Verdades estadísticas

Digámoslo de una vez.
Las mujeres vivimos más que los hombres.
Las estadísticas no engañan.
La razón por la que es más usual
ver mujeres jóvenes
con hombres maduros
es la innata sabiduría del género femenino
que sabe ver la belleza
por debajo de la piel.

Los hombres jóvenes
que hicieran uso de esa misma sabiduría
tendrían las de ganar.

Ciertamente se quedarían viudos más tarde.³

Ce poème propose une démonstration logique menée sur un ton décidé – « Digámoslo de una vez ». La brièveté des vers et la présence de nombreux mots portant un accent tonique – presque un dans chaque vers – dynamisent le rythme du poème. C'est avec un sérieux

¹ GARCÍA GRANADOS, María Josefa, BATRES MONTÚFAR, José, « Sermón para José María Castilla », en ligne sur « La página de la Literatura Guatemalteca », URL: <http://www.literaturaguatemalteca.org/mjgarciagranados1.html>, (consulté le 16.12.10.). Luz Méndez de la Vega analyse la poésie de María Josefa García Granados dans *Poetisas desmitificadoras guatemaltecas*, *op. cit.*

² Ana María Rodas est souvent présentée comme l'héritière de María Josefa García Granados, mais c'est avant tout pour leur attitude iconoclaste et le fait que toutes deux brisent des tabous sexuels : au-delà de quoi leur esthétique est très différente. De fait, dans un entretien entre Ana María Rodas et Aída Toledo, les deux poétesses débattent des points communs existant ou non entre l'œuvre d'Ana María Rodas et le « Sermón », et Rodas penche nettement pour la différence. TOLEDO, Aída, « Diálogo con Ana María Rodas : Yo estoy, yo soy, y no necesito nada más », *op. cit.*

³ BELLI, Gioconda, « Verdades estadísticas », *Apogeo*, *op. cit.*, p. 70 : « Vérités statistiques // Disons-le une bonne fois pour toute. / Les femmes vivent plus longtemps que les hommes. / Les statistiques ne trompent pas. / La raison pour laquelle il est plus courant / de voir de jeunes femmes / avec des hommes mûrs / est la sagesse innée du genre féminin / qui sait voir la beauté / sous la peau. // Les jeunes hommes / qui feraient usage de cette même sagesse / auraient tout à y gagner. // Ils se retrouveraient certainement veufs plus tard. »

apparent que la voix lyrique pose un constat à la fois scientifique et sociologique – « Las mujeres vivimos más que los hombres. / Las estadísticas no engañan. » Elle s'appuie ainsi sur des données qu'elle présente comme indéniables pour élaborer une théorie assez personnelle. D'emblée, l'observation selon laquelle il existe plus de couples d'hommes d'âge mûr et de jeunes femmes que l'inverse semble plus populaire que scientifique. Par ailleurs, les grandes différences d'âge au sein d'un couple sont souvent critiquées ou considérées avec cynisme, particulièrement si la femme est l'aînée, car elles s'écartent des normes sociales actuelles. Au contraire, le « moi » lyrique porte un jugement positif sur les jeunes femmes choisissant de s'unir à des hommes plus âgés qu'elles, et salue leur capacité à percevoir la beauté intérieure – « es la innata sabiduría del género femenino / que sabe ver la belleza / por debajo de la piel ». Cet avis s'inscrit dans le mouvement de valorisation des femmes qui parcourt notre corpus, mais le « moi » lyrique n'en reste pas là. En effet, sa réflexion se transforme bientôt en un conseil implicite à l'égard des jeunes hommes : choisir des femmes mûres. Il s'agirait là de faire preuve de « sagesse », en formant des unions dont la longévité serait supérieure à celle des couples où la femme est moins âgée que l'homme – « tendrían las de ganar. / Ciertamente se quedaría viudos más tarde ».

Bien entendu, ce conseil s'oppose aux normes de la société patriarcale, où l'autorité de l'homme dans le couple s'asseyait également sur le nombre des années. De ce fait, Gioconda Belli prend ses distances par rapport aux coutumes défendues par ses pères. Faisant mine de revenir à une « vérité scientifique », elle propose une interprétation très personnelle des conséquences des statistiques. Sa valorisation des choix féminins insinue même une certaine supériorité morale des femmes, qui sauraient voir la beauté sous les rides, tandis que les hommes privilégieraient l'attrait d'une peau juvénile. Aussi, par ses conseils avisés, le « moi » lyrique se propose-t-il de renverser une tendance sociale. Le comique réside ici en ce que la voix poétique fait mine de signaler aux hommes leur propre intérêt, tandis qu'elle prêche pour sa paroisse. En effet, au sein d'un recueil qui chante la maturité comme l'« apogée » de la vie d'une femme, ce poème évoque le désir féminin de connaître des hommes plus jeunes. Au contraire, la société patriarcale considère que la sexualité des femmes doit s'éteindre une fois passée la jeunesse et survenue la maternité.¹ C'est donc dans un sourire que Gioconda Belli renverse cette vision des choses en affirmant ses propres « Vérités statistiques ». Ce faisant, elle brise le tabou du désir des femmes mûres et promeut un schéma social que la société

¹ Voir sous-chapitre 2.2.3.

patriarcale réprouve. Ces vers évoquent donc en filigrane, et sous couvert d'objectivité, la recherche du plaisir charnel. Il en va de même dans un poème de Claribel Alegría, « Dionisos », où la voix lyrique maquille une réflexion sur le rire, les larmes et le plaisir sous les traits d'un constat innocent :

Dionisos
Me recuerdas a Cristo.
Tú,
coronado de hojas
Él,
de espinas
dispensadores ambos
del amor
y el vino.¹

L'ironie se glisse ici derrière une analogie apparemment incontestable : le Christ et Dionysos sont bel et bien tous deux symboliquement liés à l'amour et au vin. Partant de là, Claribel Alegría propose une interprétation de ces deux figures mythiques propre à scandaliser tout défenseur ardent de la religion chrétienne ou tout adepte des bacchantes. En effet, sur le plan symbolique, la représentation du Dieu des chrétiens s'oppose diamétralement à celle de Dionysos. Pour les Grecs anciens, ce dernier est lié à la fécondité des animaux et des humains, de la végétation et particulièrement de la vigne et du lierre. Il est le Dieu de la fête et de la transgression.² Le vin qui le célèbre est celui de l'ivresse, des réjouissances et de l'excès, alors même que celui de l'eucharistie symbolise pour les Chrétiens le sang du Christ, sang du sacrifice. Ainsi, l'amour dionysiaque est charnel, orgiaque, quand l'amour chrétien est spirituel, condamnation du plaisir et de la chair. De même, les feuilles de lierre qui ceignent le front de Dionysos symbolisent la vigueur du végétal, tandis que la couronne d'épines est l'un des symboles de la passion du Christ – « Tú, / coronado de hojas / Él, / de espinas ». Alors que la plupart des représentations antiques de Dionysos le montrent riant à gorge déployée, Jésus crucifié à la nef des Eglises, le front blessé et la plaie au côté, exprime la souffrance et invite au repentir. De fait, Jacques Le Goff considère que Jésus n'a pas ri une seule fois dans sa vie et montre comment l'Eglise condamne le rire au cours du Moyen Âge.³

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Dionisos », *Soltando Amarras*, op. cit., p. 18 : « Dionysos // Tu me rappelles le Christ. / Toi, / couronné de feuilles / Lui, / d'épines / dispensant tous deux / l'amour / et le vin. »

² DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op. cit., pp. 511-524.

³ LE GOFF, Jacques, « Rire au Moyen Âge », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, mars 1989, en ligne, <http://ccrh.revues.org/index2918.html>, (consulté le 18.12.10) : « En gros, le rire est avec l'oisiveté le second grand ennemi du moine ; dans les diverses règles du haut Moyen Âge, l'insertion du passage condamnant

En comparant Dionysos au Christ, Claribel Alegría donne un sens païen à l'amour chrétien. Au-delà de similitudes apparentes – « dispensadores ambos / del amor / y el vino » –, elle fait converger deux divinités que tout oppose. Chaque niveau de la comparaison lyrique constitue un parallèle subversif sur le plan herméneutique, et donc un double détournement de la figure du dieu grec et de celle de Jésus. La poétesse propose donc une réflexion en rupture avec la tradition religieuse chrétienne, dont les valeurs participent aux fondations de la société patriarcale. Sous un ton apparemment innocent, la force subversive de l'ironie dont fait preuve Claribel Alegría interpelle, amuse et invite à la réflexion sur le thème du plaisir, du rire et des larmes. Cette opposition entre tristesse et gaieté a également inspiré Luz Lescure, qui ne l'aborde pas à travers des figures divines, mais en repensant la représentation du clown :

Más-caras
a Charlie Rivel
in memoriam

Andamos tras lo ajeno de la risa
tras el canto del cisne
y el alegre sonido, la palabra feliz
– ellos como nosotros –.
[...]
Amo a los payasos
pues un poeta es un payaso triste
los payasos son los poetas de la risa
y, a veces, la poesía
es la risa de un payaso que llora.¹

Luz Lescure dédie ce poème au clown catalan Jossep Andreu i Lasserre, mieux connu sous son nom de scène, hommage à Charlie Chaplin – « Charlie Rivel ».² La voix lyrique reprend l'analogie entre clown et poète étudiée par Jean Starobinski dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*.³ Starobinski considère que « Depuis le romantisme, le bouffon [...] et le

le rire dans le sous-chapitre consacré à telle ou telle vertu, tel ou tel principe de conduite, montre à la fois une certaine mobilité et une certaine évolution. Dans les premières règles monastiques, celles du V^e siècle, le rire apparaît en général au sous-chapitre sur le silence, la *taciturnitas*. Le rire est la façon la plus horrible, la plus obscène, de rompre le silence ; par rapport à ce silence monastique qui est une vertu existentielle, fondamentale, le rire est une rupture d'une extraordinaire violence. »

¹ LESCURE, Luz, « Más-caras », *Añoranza Animal*, op. cit., p. 58: « Nous sommes à la recherche de ce que le rire a d'étranger / du chant du cygne / et du son joyeux, du mot heureux / – eux comme nous –. / [...] / J'aime les clowns / car un poète est un clown triste / les clowns sont les poètes du rire / et, parfois, la poésie / est le rire d'un clown qui pleure. »

² Voir entretien télévisé entre Charlie Rivel et Bernard Guillaume-Gentil, en ligne, URL : <http://archives.tsr.ch/player/personnalite-rivel>.

³ STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Editions A. Skira, 1970, 143 p.

clown ont été les images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art ». ¹ Néanmoins, la voix lyrique ne semble pas tant privilégier l'aspect hyperbolique du jeu du clown que son rapport au rire et aux larmes, qu'elle présente comme semblable à celui du poète. En effet, la première strophe donne la parole à un « nous » réunissant clowns et poètes, où la voix lyrique mêle l'isotopie de la gaieté – « risa » répété à trois reprises, « alegre sonido », « feliz » – à celle de la tristesse – « triste », « llora », « el canto del cisne ». Cette dernière expression peut être perçue comme une oxymore, le chant étant souvent une manifestation d'allégresse, tandis que celui du cygne est un prélude à la mort. Par ailleurs, le chant du cygne peut désigner la dernière œuvre d'un poète ou d'un musicien, soit l'aboutissement d'une vie de recherche esthétique. Cela fait écho à la quête artistique et existentielle évoquée dans ce poème – « Andamos tras lo ajeno de la risa / [...] / y el alegre sonido, la palabra feliz ».

C'est donc également autour de la thématique du rire et des larmes que poète et clown s'entrecroisent, dans l'enchevêtrement d'un chiasme – « pues un poeta es un payaso triste / los payasos son los poetas de la risa » –, un jeu de miroir où l'un et l'autre se ressemblent derrière leurs expressions souriantes ou éplorées. Cela évoque les maquillages gais des clowns rouges ou mélancoliques des clowns blancs dans un écho au jeu de mots du titre (« Máscaras »). Les masques ou les différents visages ainsi dessinés permettent de traduire des sentiments contradictoires. En effet, rire peut permettre de dissimuler ses larmes : « y, a veces, la poesía / es la risa de un payaso que llora ». Ce dernier vers trace l'image d'un clown triste, d'un Pierrot lunaire auquel le « moi » lyrique s'identifie. Jean Starobinski considère d'ailleurs que le clown, comme le poète, « est le révélateur qui porte la condition humaine à l'âmère conscience d'elle-même » ², d'où, peut-être, cette mélancolie parfois présente sous la plume de Luz Lescure. Néanmoins, chaque poète, chaque artiste exprime et assume à sa manière la conscience de la condition humaine. Aussi Roque Dalton clame-t-il que le poète ne doit pas être un clown :

Sea cual sea su calidad, su nivel, su finura, su capacidad creadora, su éxito, el poeta para la burguesía sólo puede ser : SIRVIENTE, PAYASO o ENEMIGO. El payaso es un sirviente « independiente » que nada maneja mejor que los límites de su propia « libertad » y que un día llegará a enrostrarle al pueblo el argumento de que la burguesía « sí tiene sensibilidad ».³

¹ *Idem*, p. 7.

² *Idem*, p. 105.

³ DALTON, Roque, *Poemas clandestinos*, San José, EDUCA, 1980, 110 p., pp. 7-8. Cité dans BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine – L'horreur et l'espoir*, op. cit., p. 220 :

Bien sûr, la représentation du clown qui sous-tend ce jugement n'est pas la même que celle que conçoit Luz Lescure. Selon le poète salvadorien, le rire du clown est circonscrit au mince espace d'« indépendance » que lui accordent ceux qu'il amuse, sa « liberté » est donc illusoire. C'est que Roque Dalton, guérillero et chantre d'une poésie radicalement engagée, considère ici le clown-poète dans son rapport à la bourgeoisie, dans un rôle d'amuseur, de bouffon au service des puissants. Il se conçoit comme l'« ennemi » d'une bourgeoisie dont il subvertit les normes, notamment par le rire : Claire Pailler écrit que « Tous ceux qui ont eu l'occasion de rencontrer Roque Dalton et de parler avec lui gardent le souvenir unanime de son humour, de son rire, de sa conversation blagueuse ».¹ Cet humour traduit une aspiration à une totale liberté de ton qui est également manifeste chez les poétesses auxquelles est consacrée cette étude.

De fait, les voix lyriques de notre corpus s'emparent de l'ironie comme d'une arme de choix afin de réinventer les mythes fondés sur des archétypes féminins dépassés. L'ironie permet ainsi à Luz Méndez de la Vega ou à Ana María Rodas de s'affranchir des mythes machistes transmis par des autorités telles que Sigmund Freud ou Arthur Schopenhauer – le mythe du complexe de castration ou de la femme comme un « animal aux cheveux longs et aux idées courtes ». Leur irrévérence à l'égard de ces pères de la pensée occidentale prête à sourire et contribue à redéfinir les relations homme-femme au sein de la société patriarcale. De même, le « moi » poétique de Claribel Alegría semble esquisser un sourire au moment de rapprocher sur un ton innocent la figure du Christ et celle de Dionysos. Le détournement des valeurs du christianisme qui en découle témoigne d'une irrévérence manifeste : assimiler Jésus à Dionysos, c'est s'écarter du *pathos* que valorise la religion chrétienne, c'est substituer le rire aux larmes et le plaisir à l'abnégation. L'humour et la recherche du plaisir l'emportent également lorsque Gioconda Belli propose sa propre lecture des statistiques concernant la longévité féminine et masculine. Sa réflexion l'amène à subvertir le mythe de la femme mûre,

« Quelle que soit sa qualité, son niveau, sa finesse, sa capacité créatrice, son succès, le poète ne peut être pour la bourgeoisie que : SERVANT, CLOWN ou ENNEMI. Le clown est un servant « indépendant » qui ne gère rien mieux que les limites de sa propre « liberté » et qui en arrivera un jour à exposer au peuple l'argument selon lequel la bourgeoisie « a bien une sensibilité ». »

¹ PAILLER, Claire, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, op. cit., p. 137: « Todos los que tuvieron ocasión de encontrarse con *Roque Dalton* y de conversar con él recuerdan unánimes su humor, su risa, su plática dicharachera. » La chercheuse cite à ce propos Manuel Galich, Juan Gelman, José Roberto Cea, Víctor Casaus ou Julio Cortázar. Claire Pailler rapporte notamment ces mots de Julio Cortázar : « En Roque la risa era uno de sus mensajes más directos y más hermosos, se reía como un niño, echándose hacia atrás... » [CORTÁZAR, Julio, *Casa de las Américas*, n° 94, La Havane, enero-febrero 1976, p. 21.], (« Le rire était l'un des messages les plus directs et les plus francs de Roque, il riait comme un enfant, en se penchant en arrière... ».)

détachée du désir, en lançant aux jeunes hommes un appel à choisir des femmes plus âgées qu'eux. Ce faisant, le « moi » lyrique déplace les bornes que la tradition patriarcale a données au désir féminin. Gioconda Belli s'affranchit alors, dans un sourire,³ des normes sociales en vigueur.

Plus qu'à de grands éclats de rire, notre corpus se prête à des sourires complices et souvent ironiques. L'ironie invite à comprendre le contraire de ce qui est écrit, à reconstruire le sens profond d'un propos : dans ce jeu d'inversions, les larmes sont parfois la source d'un sourire. Tel le clown, le poète peut (sou)rire – et faire (sou)rire – de ce qui l'attriste. Cela dit, si les poétesses contemporaines de l'Isthme ont su s'approprier l'humour au cours des dernières décennies du XX^e siècle, elles n'ont pas pour autant pu lancer un adieu aux larmes. Face à la violence des années 60 à 90, leurs poèmes ont souvent des sanglots dans la voix : survivre dans la tourmente, c'est laisser derrière soi ceux qui n'ont pas eu cette chance, c'est devenir une « survivante », héberger d'innombrables morts au creux de sa mémoire.¹ Aux séquelles morales des guerres centre-américaines s'ajoutent l'abîme des disparités sociales, économiques, et des régimes politiques manquant encore de stabilité – comme en témoigne le coup d'Etat de 2009 au Honduras, contre lequel Amanda Castro a protesté avec véhémence.² Parmi les « naufragés d'Esquipulas », nombreux sont encore les sans voix et les sans droit, notamment parmi les plus humbles, les indigènes et les femmes.³ Si les choses changent, si

¹ Voir sous-chapitre 2.3.2.

² Amanda Castro s'opposa activement au coup d'Etat de 2009, par la véhémence de ses écrits diffusés sur le blog du projet « Siguapate » notamment, en organisant une grève de la faim sur la Place Morazán – en plein cœur de Tegucigalpa –, en prenant la parole sur cette même place pour dénoncer les violences en cours. Elle mit également en place des actions collectives de solidarité et de réflexion. Voir <http://proyectosiguapate.blogspot.com/> (consulté le 18.12.10). Le projet y est présenté en ces mots: « Siguapate = Medicina de Mujer. Proyecto Siguapate es un espacio en el cual las mujeres convocamos nuestra creatividad para lograr una vida digna. » (« Siguapate = Médicament pour Femme. Projet Siguapate est un espace où les femmes font appel à leur créativité pour parvenir à une vie digne. ») Ainsi, dans un courrier électronique du 07 octobre, Amanda Castro annonce: « EL PROYECTO SIGUAPATE estará realizando ayuno acompañado de Meditación y Taller creativo « POESIA POR LA MATRIA: HONDURAS NO VA A CAMBIAR SI NO CAMBIO YO », a partir del 15 de septiembre en su sede « El Siguapatiyo », [...] / A las mujeres interesadas en ayunar con nosotras les informamos que tenemos a su disposición lo siguiente: El local céntrico y seguro para acomodar unas 25 mujeres, nosotras ponemos agua, café, té, jugos, música, incienso, copal, salvia, meditaciones y actividades de taller creativo. Tenemos 15 sillas y dos mesas grandes, computadora con internet portátil, servicio sin ducha. / NECESITARIAMOS: Colchonetas y/o petates para acomodarnos y mantas para dormir. » (« LE PROJET SIGUAPATE organise un jeûne accompagné de Méditation et d'un Atelier Créatif « POESIE POUR LA MATRIE: LE HONDURAS NE CHANGERA PAS SI JE NE CHANGE PAS », à partir du 15 septembre à son siège « El Siguapatiyo », [...] / Nous informons les femmes souhaitant jeûner avec nous que nous mettons à leur disposition : un local central et sûr pour loger 25 femmes, de l'eau, du café, des infusions, des jus de fruit, de la musique, de l'encens, du copal, de la sauge, de la méditation et des ateliers créatifs. Nous avons 15 chaises et deux grandes tables, un ordinateur portable avec internet, un cabinet de toilette sans douche. / NOUS AURIONS BESOIN : de petits matelas et/ou de nattes où nous allonger et de couvertures pour dormir. »)

³ LEMOINE, Maurice, *Amérique centrale: les naufragés d'Esquipulas*, op. cit.

des témoignages amérindiens ont reçu un écho sans précédent, si les femmes évoluent peu à peu d'un espace marginal vers le centre des cercles de la culture, reste la douleur ; celle de Gioconda Belli ou Amanda Castro s'adressant à leurs pays respectifs – « ¿Qué sos, Nicaragua / para dolerme tanto? », « Te convertimos en espiral de odio » – ou d'Ana María Rodas déclarant « me habita un cementerio ».¹ Toutes portent la déchirure de ces années de sang, toutes versent dans leurs poèmes des larmes de peine ou de colère. Leurs pleurs n'ont donc rien à voir avec le mythe de l'émotivité ou de l'hystérie féminine tels qu'on a pu les concevoir jusqu'au milieu du XX^e siècle. Si leurs larmes expriment une souffrance personnelle, elles sont aussi l'expression de la douleur d'un peuple ou d'une partie de la population. Elles disent également la difficulté qu'il y a à être femme et cherchent à échapper à des mythes sclérosants. Hélène Cixous estime à ce sujet que le mythe de la femme comme un « continent noir » inexplorable, ou du sexe féminin comme une représentation symbolique de la Méduse auraient « de quoi faire éclater de rire la moitié de l'humanité, si ça ne continuait pas. »² De fait, aux côtés de Méduse, les figures mythiques de la femme fatale sont légion et demeurent gravées dans l'imaginaire collectif, d'où le mouvement d'appropriation qu'entreprennent les poétesses de notre corpus à leur égard.

¹ BELLI, Gioconda, « ¿Qué sos, Nicaragua? », *Línea de fuego*, in *El ojo de la mujer*, *op. cit.*, p. 82; CASTRO, Amanda, *Poemas de amor propio y de propio amor*, *op. cit.*, p. 63; RODAS, Ana María, *La insurrección de Maríana*, *op. cit.*, p. 25.

² CIXOUS, Hélène, « Le rire de la Méduse », *op. cit.*, p. 47.

3.1.3 L'appropriation du mythe de la femme fatale

L'archétype de la femme fatale prend sa source à des mythes ancestraux mettant en scène des femmes « envoyée[s] par le destin pour perdre, ou plus communément, séduire ceux qui [les] approchent ».¹ Le *fatum*, cette « force divine, occulte, qui règle d'avance et de manière irrévocable le destin des humains, présidé par les Parques »², marque de son sceau la destinée de la femme fatale et des hommes qu'elle séduit. Victimes de sa beauté ou de sa sensualité, ceux-ci trouvent la mort ou rencontrent un destin tragique lorsqu'ils tombent sous son charme. Dans une étude qu'il consacre à la figure biblique de Salomé, Carlos Primo Cano estime que la présence de la femme fatale culmine dans la littérature occidentale de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e, notamment dans le courant moderniste en ce qui concerne le contexte hispanique.³ Néanmoins, sa représentation s'adapte à chaque époque et s'inspire de différents types de figures mythiques :

La figura de la mujer fatal, « belle dame sans merci » – en terminos de Keats – o, bajo su forma francesa más extendida, la *femme fatale*, adoptó [...] una multiplicidad de máscaras que se inscribían tanto en la contemporaneidad – bailarinas, aristócratas, prostitutas – como en un pasado remoto y prestigioso. Figuras lascivas o malignas procedentes de la Historia antigua, de la literatura o la mitología (Cleopatra, Judith, Diana o Bilitis constituyen algunos ejemplos conspicuos) poblarán obsesivamente obras pictóricas, musicales y literarias de esta época.⁴

De fait, cette multitude de représentations de l'archétype de la femme fatale la relie à différentes acceptions du terme de mythe. En effet, les figures provenant de la mythologie ancestrale grecque – telles Circé ou les Sirènes – répondent à la première acception du « mythe », en tant que récit fictif inscrit dans un temps primordial.⁵ Pour leur part,

¹ « Fatale », *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/fatale> (consulté le 02.02.11).

² PAPIN, Yves Denis, *Connaître les personnages de la mythologie*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2003, 252 p., p 115.

³ PRIMO CANO, Carlos, « La flor y la sierpe: variaciones orientalistas en torno a Salomé », *Analecta Malacitana, AnMal Electrónica* 28, 2010, pp. 129-180. Article en ligne depuis le site de dialnet, URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3223633> (consulté le 02.02.11).

⁴ *Idem* : « La figure de la femme fatale, « belle dame sans merci » – selon les mots de Keats – ou, sous sa forme française, plus courante, la « femme fatale » a adopté [...] une multiplicité de masques qui s'inscrivaient tant dans la contemporanéité – danseuses, aristocrates, prostituées – que dans un passé reculé et prestigieux. Des figures lascives ou malignes provenant de l'Histoire ancienne, de la littérature ou de la mythologie (Cléopâtre, Judith, Diane ou Bilitis en sont quelques illustres exemples) peupleront de façon obsessive des œuvres picturales, musicales et littéraires de cette époque. » Carlos Primo Cano reprend ici le fruit de ses recherches de doctorat sur le thème : « Arquetipos de la crueldad femenina en la pintura y la literatura de entresiglos (1870-1930) », à l'Universidad Complutense de Madrid.

⁵ Pour une approche plus complète de cette définition, voir sous-chapitre 1.2.1.

« Cléopâtre, Judith » et « Bilitis » constituent respectivement des figures mythiques de source historique, biblique et littéraire. Quant aux représentations contemporaines de la femme fatale sous les traits de « danseuses, aristocrates ou prostituées » – en littérature, mais aussi en peinture, au théâtre, à l'opéra ou au cinéma – elles s'inscrivent dans le domaine du mythe conçu en tant que « représentation idéalisée et parfois fausse ».¹ Dans le cas de la femme fatale, le mécanisme d'idéalisation ne concerne que sa beauté, sa sensualité ou la fascination qu'elle exerce, son être étant marqué d'un signe tragique et néfaste. De ce fait, elle s'oppose à la femme vertueuse ou angélique, dans une polarité manichéenne qui a inspiré au fil des siècles toute une galerie de personnages mythiques féminins, comme le constate Alicia Ostriker :

At first thought, mythology seems an inhospitable terrain for a woman writer. There we find the conquering gods and heroes, the deities of pure thought and spirituality so superior to Mother Nature; there we find the sexually wicked Venus, Circe, Pandora, Helen, Medea, Eve, and the virtuously passive Iphigenia, Alcestis, Mary, Cinderella. It is thanks to myth we believe that woman must be either « angel » or « monster ».²

L'écrivaine réunit ici des figures mythiques ancestrales et de source historique, biblique ou littéraire. Elle embrasse de ce fait une vaste période historique et constate que la mythologie a contribué à classer les femmes en deux catégories – « anges » ou « monstres » – en fonction de leur rapport à la sexualité – « sexually wicked », « virtuously passive ». Selon Alicia Ostriker, le caractère excessif d'une telle catégorisation fait a priori de la mythologie un « terrain inhospitalier pour une écrivaine ». Néanmoins, l'essayiste invite les femmes à investir cette terre afin d'en faire évoluer l'imaginaire et de « se redéfinir ».³ Par ailleurs, dans un article intitulé « Un canto a la rebeldía : Heroidas y demás en la última literatura escrita por mujeres », Francisca Noguero Jimenez s'appuie sur le constat d'Alicia Ostriker pour démontrer que les écrivaines contemporaines désactivent la polarité femme fatale / femme

¹ Voir sous-chapitre 1.3.2. concernant cette acception du mythe.

² OSTRIKER, Alicia, « The thieves of language: Women Poets and Revisionist Mythmaking », *Signs*, vol. 8, n° 1, automne 1982, pp. 68-90, p. 71 : « A première vue, la mythologie apparaît comme un territoire inhospitalier pour une écrivaine. C'est là qu'on trouve les dieux et les héros conquérants, les divinités consacrées à la pensée et à la spiritualité tellement supérieures à la Mère Nature ; les sexuellement malveillantes Vénus, Circé, Pandore, Hélène, Médée, Eve, et les vertueusement passives Iphigénie, Alceste, Marie, Cendrillon. C'est grâce au mythe que l'on croie que la femme doit être soit un « ange », soit un « monstre ». Article en ligne sur le site « Jstore », URL : <http://www.jstore.org/stable/3173483>, (consulté le 06.02.02.).

³ *Idem*, p. 72: « Here I want to look at larger poetic structures and suggest the idea that revisionist mythmaking in women's poetry may offer us one significant means of redefining ourselves and consequently our culture. » (« Je veux cette fois considérer des structures poétiques plus générales et suggérer l'idée que la révision créative de mythes dans la poésie de femmes pourrait nous offrir un moyen puissant de nous redéfinir et par là même de redéfinir notre culture. »).

angélique à travers la révision des mythes grecs. Plus précisément, elle définit cette opposition en ces termes :

la ideología patriarcal ha dado lugar a una serie de personaje femeninos separados en dos claras categorías : las mujeres fatales, fagocitadoras de la masculinidad por su insoportable libertad tanto en el terreno intelectual como sexual, y las mujeres angelicales, pasivas y dependientes del varón, a las que se atribuyeron las convencionales virtudes femeninas de fidelidad y castidad.¹

Francisca Noguerol Jiménez construit sa réflexion autour de trois figures mythiques féminines de l'*Odyssee* : Circé et les Sirènes du côté des femmes fatales, Pénélope dans le rôle de la femme angélique, exemple de « fidélité et de chasteté ». Ces figures mythiques sont toutes évoquées dans le corpus qu'étudie cette thèse, où elles donnent également lieu à des jeux de réécriture modifiant l'opposition manichéenne entre femme angélique et femme fatale – « ange ou monstre » selon Alicia Ostriker. Nous allons voir cependant que cette « désactivation de polarités » n'a rien de systématique. L'archétype de la femme fatale donne lieu à un large éventail de représentations, mais pas nécessairement à une « dépoliarisation » de la féminité néfaste. Cela peut arriver, lorsque Claribel Alegría rend justice à la Malinche, par exemple : si l'amante de Cortés a souvent été considérée comme une traîtresse envers son peuple, la poétesse renverse les rôles en soulignant les trahisons dont la jeune femme a elle-même été victime.² D'ailleurs, Claribel Alegría fait parfois jouer ce mécanisme de réciprocité lorsqu'elle interprète des figures mythiques féminines que la tradition patriarcale a marquées du sceau de la fatalité. Ces femmes sont nombreuses à revivre dans son œuvre lyrique ; Circé est l'une d'entre elles, et voici ce qu'elle chante:

Circe es mi nombre
me llaman bruja
y maga
y hechicera.
[...]
Nunca amé a un mortal
ni siquiera a Ulises
pude amar.
[...]
Siempre fui fiel a mi destino
me impulsaba

¹ NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, « Un canto a la rebeldía: Heroidas y demás en la última literatura escrita por mujeres », *Taller de letras*, n°43, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008, p. 92 : « l'idéologie patriarcale a donné lieu à une série de personnages féminins séparés en deux catégories bien distinctes: les femmes fatales, qui phagocytent la masculinité par leur insupportable liberté tant dans le domaine intellectuel que sexuel, et les femmes angéliques, passives et dépendantes de l'homme, auxquelles on a attribué les vertus féminines conventionnelles de fidélité et de chasteté. »

² Voir sous-chapitre 1.3.1.

jugaba con los hombres
caían aturridos
en mis redes
los convertía en bestias
los volvía a su forma
y seguían amándome
y tejían guirnaldas para mí.¹

Tandis que dans l'*Odyssée* l'épisode de Circé est narré par Ulysse, c'est la magicienne qui prend ici la parole et revient sur son existence. Elle commence par confronter son nom, et à travers lui son identité, à sa réputation – « me llaman bruja / y maga / y hechicera. » L'anaphore de la conjonction « y » souligne l'accumulation des jugements négatifs des hommes à l'encontre de Circé. De fait, cela n'est pas sans fondement, puisque Homère raconte que la belle avait pour habitude de changer en bêtes les hommes qui abordaient aux rivages de son île.² L'*Odyssée* présente Circé comme une « déesse » – c'est-à-dire comme une magicienne plutôt qu'une sorcière – mais sa figure mythique est ambiguë dès l'Antiquité. En effet, Michaël Martin montre qu'elle est à la fois maléfique et bénéfique, dans l'œuvre d'Homère comme dans la tradition gréco-romaine.³ Les écrivaines d'aujourd'hui jouent donc de cette ambiguïté. Dans « Un canto a la rebeldía », Francisca Noguerol Jiménez montre comment des poétesses anglo-saxonnes et latino-américaines – Margaret Atwood ou Luisa Futoranski, par exemple – redéfinissent la figure mythique de la magicienne.⁴ Leurs voix

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Circe », *Mitos y delitos*, op. cit., pp. 22-23 : « Circé est mon nom / on m'appelle la sorcière / et la magicienne / et l'ensorceleuse. / [...] / Je n'ai jamais aimé un mortel / je n'ai pas même pu / aimer Ulysse. / [...] / J'ai toujours été fidèle à mon destin / il me poussait / je jouais avec les hommes / ils tombaient abasourdis / dans mes filets / je les changeais en bêtes / et je leur redonnais leur forme / et ils continuaient à m'aimer / et ils tressaient des guirlandes pour moi. »

² HOMÈRE, BERARD, Victor [trad.], *Odyssée*, Paris, Gallimard, 1979, 597 p., p. 217 : « Ils trouvent dans un val, en un lieu découvert, la maison de Circé aux murs de pierres lisses et, tout autour, changés en lions et en loups de montagne, les hommes qu'en leur donnant sa drogue, avait ensorcelés la perfide déesse ».

³ Selon Michaël Martin, la sorcière est une simple mortelle à l'influence néfaste, tandis que la magicienne est d'origine divine et peut être bénéfique pour ceux qu'elle choisit d'aider. Voir *Sorcières et magiciennes dans le monde gréco-romain*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2004, 526 p. Quant à l'ambiguïté de la figure de Circé, voir pp. 42-47.

⁴ NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, « Un canto a la rebeldía: Heroidas y demás en la última literatura escrita por mujeres », op. cit., pp. 93-95. La Circé de Margaret Atwood est une « femme de boue » – « woman of mud » – exploitée sexuellement par les hommes et qui accuse Ulysse de sa perpétuelle fuite en avant (« Circe / Mud Poems », *You Are Happy*, New York, Harper & Row, 1974, 96 p., pp. 45-70.) La Circé de Luisa Futoranski est une femme forte, indépendante et indifférente à Ulysse, qu'elle rejette avec une ironie provocatrice – « En cuanto a Ulises, ése, de Itaca, / díganle que de áspides, sapos / y mastodontes como él / tengo llena la sartén. » (« Quant à Ulysse, celui-là, d'Ithaque, / dites-lui que ma poêle est pleine / de vipères, de crapauds et de mastodontes comme lui. »), « Cicería », *De donde son las palabras*, Barcelona, Plaza y Janéz, 1998, 88 p., p. 19. Le titre de ce recueil s'inscrit lui-même un processus de réécriture puisqu'il fait écho au roman du cubain Severo Sarduy, *De donde son los cantantes* (1967).

lyriques établissent de nouveaux rapports entre Circé et Ulysse, comme dans ce poème de Claribel Alegría.

En effet, dans *L'Odyssee*, Circé invite Ulysse à partager son lit dès lors qu'elle le voit résister à ses philtres. Bien que le séjour d'Ulysse sur l'île dure un an, l'épisode narratif est relativement bref et les sentiments de la déesse envers le héros ne sont pas précisés.¹ Néanmoins, une fois son alliance avec Ulysse scellée, elle traite son hôte et ses hommes avec tous les égards et n'apparaît pas comme un être insensible.² Par contre, la Circé de Claribel Alegría est d'une parfaite indifférence aux hommes, bien qu'elle suscite l'amour chez ceux dont elle se joue – « Nunca amé a un mortal / ni siquiera a Ulises / pude amar », « jugaba con los hombres ». Une certaine ironie transparaît d'ailleurs dans l'image de ces soupirants s'adonnant à la composition de guirlandes de fleurs – « y seguían amándome / y tejían guirnaldas para mí », car cet ouvrage traditionnellement féminin contraste avec leur statut de guerriers et inverse les rôles homme/femme. D'autre part, l'usage de l'imparfait – « jugaba », « caían », « los convertía », « los volvía », « seguían », « tejían » – instaure la répétition dans le quotidien de Circé. Si le fait de rendre aux hommes leur forme originelle semble habituel dans le poème – « los volvía a su forma » – il constitue une exception dans *L'Odyssee*. En effet, Circé n'y consent qu'à la demande d'Ulysse, redonnant forme humaine aux guerriers devenus pourceaux. Or, avec la répétition vient l'ennui :

Me cansé de mi juego
era pueril
los expulsé a todos
de una vez
me quede sin esclavos
ni efebos
sin bestias
sola
en mi isla sepulcral
yo sola frente al mar
con los alisios
condenada a mí misma
y a la paz.
Mis recuerdos son tersos

¹ HOMERE, BERARD, Victor [trad.], *Odyssee*, op. cit., p. 225: « Jusqu'au bout de l'année, chez Circé, nous restons, vivant dans les festins : on avait du bon vin, des viandes à foison ! Mais au bout de l'année, quand revient le printemps, mes braves compagnons m'appellent pour me dire : / LE CHŒUR. – Malheureux ! Il est temps de songer au pays. »

² *Ibidem* : Circé fait notamment preuve de compassion et de générosité envers les hommes d'Ulysse, après leur avoir rendu forme humaine : « CIRCE. – Allons, ne poussez plus tant de gémissements !... Oh ! je sais tous les maux que vous avez soufferts sur la mer aux poissons ou, par la cruauté des hommes, sur la côte ! Mais prenez de ces mets et buvez de ce vin, afin de retrouver en vous le même cœur qui, jadis, vous a fait quitter le sol natal, votre rocher d'Ithaque... »

tengo dura y vacía
la mirada
mirada de gaviota
o de albatros.
Quizá si hubiese amado
algún dardo heriría mi memoria.¹

La solitude qui domine cette seconde partie du poème est à la fois choisie – « los expulsé a todos » – et subie – « condenada a mí misma ». La paix régnant sur l'île préfigure la mort – « condenada », « mi isla sepulcral ». Seule face à l'immensité, Circé se déshumanise, et, ironie du sort ou des Dieux, s'animalise – « tengo dura y vacía / la mirada / mirada de gaviota / o de albatros. » La belle est prise à son propre jeu : son incapacité à aimer se retourne contre elle et la condamne à l'animalité, à l'absence, à un ennui auquel serait préférable même la douleur d'un amour déçu – « Quizá si hubiese amado / algún dardo heriría mi memoria ». Bien que néfaste pour les hommes qu'elle ensorcelle, Circé n'est pas entièrement coupable de la situation. Le *fatum* pèse sur cette femme fatale, poussée par son destin – « Siempre fui fiel a mi destino / me impulsaba. ». Le poème joue sur un mécanisme de réciprocité : la déshumanisation affecte le bourreau autant que la victime, la fatalité touche celle qui en est l'instrument tout autant que ses proies. La voix lyrique que Claribel Alegría prête à Circé invite le lecteur à écouter et à comprendre cette femme fatale. Il ne s'agit pas de prendre la magicienne en pitié : elle apparaît comme une femme forte. En effet, si c'est Ulysse qui décide de partir selon le chant d'Homère, c'est au contraire Circé qui décide de congédier tout son monde dans le poème d'Alegría – « los expulsé a todos ». Il s'agit donc plutôt de considérer cette figure mythique depuis un nouvel angle de vue – le sien – en prenant en compte la réciprocité du *fatum*. Cela se vérifie également lorsque la poétesse donne la parole aux Erinyes², à Arachné³, ou à Phèdre, comme dans le poème suivant :

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Circe », *Mitos y delitos*, op. cit., pp. 22-23 : « Je me suis lassée de mon jeu / c'était puénil / je les ai tous expulsés / d'un seul coup / je me suis retrouvée sans esclave / ni éphèbe / sans bête / seule / sur mon île sépulcrale / moi seule face à la mer / avec les alizés / condamnée à moi-même / et à la paix. / Mes souvenirs sont lisses / j'ai le regard / dur et vide / un regard de mouette / ou d'albatros. / Peut-être que si j'avais aimé / quelque flèche blesserait ma mémoire. »

² ALEGRÍA, Claribel, « Destinos », *Soltando amarras*, op. cit., pp. 32-34 : « Cumplimos un destino / ¿pero quién lo fraguó? / [...] / ¿Quién habló de piedad? / Sólo el destino existe / ese destino-abismo / que nos tumba / nos succiona / nos lanza / no nos deja escapar. » (« Nous obéissons à un destin / mais qui l'a forgé? / [...] / qui a parlé de pitié? / Seul le destin existe / ce destin-abîme / qui nous renverse / nous aspire / nous lance / ne nous laisse pas nous échapper. ») Ici encore c'est la cruauté du destin et de ses hypothétiques auteurs qui est en cause. Le destin est d'ailleurs personnifié par l'utilisation de verbes d'action, des actions face auxquelles mêmes les Erinyes sont impuissantes.

³ « Aracné », *Idem*, pp. 2-4 : « He tejido con mi vida un laberinto / soy la araña en el centro / [...] / se me secó la baba / y me quedé sin hilo : / una araña sin hilo / extraviada en su dedalo. » (« J'ai tissée un labyrinthe avec ma vie / je suis l'araignée en son centre / [...] / ma bave a séché / et je me suis retrouvée sans fil : / une araignée sans

Colgado de un dintel
encontrarán
Hipólito
mi cuerpo
[...]
Te escribí una misiva
confesando mi amor
y tú la rechazaste
será cruel mi venganza
le escribiré a Teseo
diciéndole que tú
su hijo amado
me habías ultrajado.
[...]
pagarás con la vida
tu desprecio¹

Ici encore, la voix lyrique interprète le mythe en adoptant la perspective de la femme fatale. En quelque vers, le poème reprend fidèlement les mythes de la tradition classique : la passion de Phèdre pour Hippolyte, l'envoi d'une lettre d'amour à celui-ci, son rejet, le suicide de Phèdre et sa vengeance *post-mortem* sous forme d'accusation mensongère de viol.² Dans cette réécriture poétique, Phèdre s'adresse à Hippolyte et lui expose son projet de se donner la mort. Le chant s'élève en traçant dans l'air l'image d'un corps sans vie, dont l'identité est repoussée au quatrième vers. Cela crée un effet de suspens qui accentue l'aspect tragique de la scène – « Colgado de un dintel / encontrarán / Hipólito / mi cuerpo ». La voix lyrique est celle d'une femme blessée rendue dangereuse par la douleur – « será cruel mi venganza », « pagarás con la vida / tu desprecio ». L'usage du futur confère à ces affirmations une tonalité prophétique. De fait, ces sentences sont conformes à la tradition mythique hellène et rappellent l'impossibilité d'échapper au *fatum*. Phèdre apparaît donc bien comme une femme fatale, mais, comme dans le cas de Circé, Claribel Alegría esquisse un portrait permettant de comprendre les raisons de ses actes :

te amo
y te maldigo
mi cazador
mi auriga

fil / perdue dans son dédale. ») Dans ce poème, Arachné enfermée dans son labyrinthe est prise, telle Circé, à son propre piège.

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Fedra », *Mitos y delitos*, op. cit., pp. 73-74 : « Pendu à un linteau / on trouvera / Hyppolite / mon corps / [...] / Je t'ai écrit une missive / en te confessant mon amour / et toi tu l'a rejetée / cruelle sera ma vengeance / j'écrirai à Thésée / en lui disant que toi / son fils adoré / tu m'avais outragée. / [...] / tu payeras de ta vie / ton dédain »

² GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, op. cit., pp. 378-383. DESAUTELS, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op. cit., pp. 252-254.

tus brazos y tus piernas
y tu torso bruñido.
Te amo con pasión
de nuevo te maldigo
te amo con la furia
de los ojos del ciego
que no verán la luz.¹

Cette représentation de l'être aimé en chasseur et conducteur de char – « mi cazador / mi auriga » – rappelle le caractère farouche d'Hippolyte. L'alliance des phonèmes explosifs [b], [p], [t], du grondement des « r » et du sifflement des « s » dans les vers « tus brazos y tus piernas / y tu torso bruñido » entrave leur prononciation. Ces sonorités semblent traduire l'explosion de la passion et son caractère impossible, tandis que la description du corps sculptural du jeune homme – le terme « bruñido » évoque le bronze d'une statue – exprime le désir de Phèdre. Pour sa part, Hippolyte refuse la compagnie des femmes et, voué au culte d'Artémis, se consacre à la chasse.² De cette exclusivité naît le courroux d'Aphrodite – Hippolyte refusant d'honorer la déesse, elle se venge en inspirant à Phèdre un amour coupable envers son beau-fils. La contradiction est donc au cœur de ces vers : Phèdre est précisément attirée par ce qui rend Hippolyte inaccessible. De même, sa déclaration est empreinte de sentiments contraires – « te amo / y te maldigo », « te amo con pasión / de nuevo de maldigo ». Ces vers tracent les lignes de force qui s'affrontent dans l'âme de Phèdre, si violemment qu'elle n'entrevoit d'autre issue que la mort. En effet, la métaphore des trois derniers vers laisse entendre que Phèdre s'apprête à renoncer à la vie, à la lumière du jour – « te amo con la furia / de los ojos del ciego / que no verán la luz ».

Claribel Alegría dessine une Phèdre tragique et passionnée, conformément à la tradition mythique, mais en insistant sur la force dévorante de sa passion et sur son déchirement. Le « moi » lyrique pourrait se présenter comme l'instrument du châtement d'Aphrodite, mais il ne le fait pas. A l'instar de Circé, Phèdre demeure dans ce poème une

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Fedra », *Mitos y delitos*, op. cit., pp. 73-74: « Je t'aime / et te maudis / mon chasseur / mon aurige / tes bras et tes jambes / et ton torse poli. / Je t'aime passionnément / à nouveau je te maudis / je t'aime avec la fureur / des yeux de l'aveugle / qui ne verront pas la lumière. »

² DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op. cit., pp. 244-245. Dans la tragédie d'Euripide, Hippolyte fait preuve d'une misogynie presque comique, comme en témoigne cette tirade faisant suite à la déclaration d'amour de Phèdre : « - Ô Zeus, qu'as-tu mis parmi nous ces êtres frelatés, les femmes, mal qui offense la lumière ? Si tu voulais perpétuer la race humaine il ne fallait pas la faire naître d'elles. Nous n'avions qu'à déposer dans les temples de l'or, de l'argent ou du bronze pesant pour acheter des semences d'enfants, en proportion du don offert. Ainsi dans les maisons l'on aurait vécu libéré des femmes. Tout au rebours nous en sommes à nous ruiner pour faire entrer chez nous cette disgrâce. » EURIPIDE, MARTINON, Philippe [trad.], *Hippolyte*, in *Les drames d'Euripide I : Alceste, Hécube, Hippolyte*, Paris, Albert Fontemoing, 1907, 97 p., v. 616-626.

femme fatale dont la dangerosité et la part de responsabilité ne sont pas niées, au contraire. De la même manière, la voix lyrique que Claribel Alegría offre à Clytemnestre exhorte les Erinyes à poursuivre Oreste sans pitié et à lui donner une mort cruelle.¹ Il ne s'agit donc pas, pour la poétesse, d'édulcorer l'image de la femme fatale : la face inquiétante de la féminité que véhiculent les mythes s'exprime sans tabou dans son œuvre poétique. Cette dangerosité féminine, Luz Méndez de la Vega ne la renie pas non plus, bien au contraire :

Cuando duermes,
Hércules,
eres tan indefenso
[...]
Confiado, Hércules,
– Sansón u Holofernes –
débil niño, ahora,
al que mi perfumada mano
puede,
como Dalila
cortarle el pelo
o como Judith,
la cabeza;
en vez de este
leve beso
– que no sientes –
y que yo deposito,
irónica
¿tijera o espada?
sobre tu cuello.²

La poétesse réunit dans un même espace spatio-temporel un héros de la mythologie gréco-romaine et des personnages de la Bible. Tant Hercule que les deux « couples » bibliques sont devenus des figures mythiques par les nombreuses réécritures ou interprétations picturales qu'ils ont suscitées. Luz Méndez de la Vega n'entreprend pas ici de réinventer ces figures, mais les évoque en tant que références dans le cadre d'une réflexion contemporaine – un vers non cité ci-dessus fait référence à un « osito de felpa ». ³ La voix lyrique est celle

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Clitemnestra », *Mitos y delitos*, op. cit., pp. 93-94: « acudan a la cita / mis airadas Erinias / les ofrezco la sangre / de mi hijo / de esa víbora sorda / que puso de rodillas / a mi orgullo. / Persíganlo / persíganlo / hasta los confines / de la tierra / que sea cruel su muerte. / Y no descansa. » (« venez au rendez-vous / mes furieuses Erinyes / je vous offre le sang / de mon fils / cette sourde vipère / qui a mis à genoux / mon orgueil. / Poursuivez-le / poursuivez-le / jusqu'aux confins / de la terre / que sa mort soit cruelle. / Et qu'il n'ait pas de repos. »)

² Luz Méndez de la Vega, *Tríptico*, op. cit., s. p. : « Quand tu dors, / Hercules, / tu es si vulnérable / [...] / Si confiant, Hercule, / – Samson ou Holopherne – / faible enfant, à présent, / auquel ma main parfumée / peut, / comme Dalila / couper les cheveux / ou comme Judith, / la tête ; / au lieu de ce / baiser subtil / – que tu ne sens pas – / et que je dépose, / ironiquement, / ciseaux ou épée ?, / sur ton cou. »

³ L'ours en peluche serait apparu au tout début du XX^e siècle, URL : <http://www.oursement-votre.com/histoire.mv>, (consulté le 26.01.11).

d'une femme qui, dans une situation quotidienne – elle regarde son compagnon endormi – nourrit des pensées meurtrières. Elle s'appuie sur l'expérience connue de Judith et de Dalila pour ironiser sur l'ambivalence possible de son comportement envers un homme vraisemblablement solide – d'où le surnom d'« Hercule » – que le sommeil a rendu vulnérable – « débil niño, ahora ». Ces vers reposent donc sur le mytheme central de chaque mythe évoqué : la force d'Hercule, le fait que Dalila ait provoqué la mort de Samson en lui faisant raser la tête, et que Judith soit parvenue à trancher le cou d'Holopherne – « puede, / como Dalila / cortarle el pelo / o como Judith, / la cabeza ». Le « moi » lyrique s'identifie à ces deux femmes fatales ayant provoqué la mort d'un homme puissant par la ruse et la séduction, et s'imagine suivant leur exemple.¹ Judith et Dalila apparaissent alors presque comme des modèles. Pourtant, si Judith a pour but, en assassinant Holopherne, de protéger son peuple, Dalila ne cherche à tuer Samson que par vénalité : leurs motifs ne se valent pas, mais les raisons sont entièrement gommées de ce poème. L'acte meurtrier semble donc répondre à un enjeu de pouvoir, chercher à montrer une femme potentiellement dangereuse et maîtresse de la situation. L'image de la « main parfumée » condense l'idée d'une séduction meurtrière : la main qui attire par son parfum, la main qui caresse, peut tout aussi bien frapper. La douceur, alors, est un choix – « este / leve beso / – que no sientes – / y que yo deposito / irónica ». L'ironie qu'affiche le « moi » lyrique se manifeste à travers l'alternative finale entre la méthode de Dalila ou celle de Judith – « ¿ tijera o espada ? » –, une fausse alternative ne laissant d'autre issue que la mort.

A travers ce poème, Luz Méndez de la Vega alimente le mythe de la femme fatale en donnant à Judith et à Dalila une héritière contemporaine. Entre l'ange et le monstre, la poétesse montre une femme dont la douceur peut sembler angélique – « este leve beso » – et les pensées monstrueuses, soit un être ambigu, un être humain. A travers l'exemple de ces deux figures mythiques, Luz Méndez de la Vega valorise la puissance féminine. Elle montre une femme d'aujourd'hui, dans une situation quotidienne, comme une femme fatale en puissance. De fait, la femme fatale contemporaine est un motif récurrent dans notre corpus poétique. Ainsi, dans l'œuvre lyrique d'Ana María Rodas, l'amour est souvent lié à l'érotisme

¹ De fait, Claribel Alegría a également interprété ces deux figures mythiques en s'incriminant dans un même mouvement. ALEGRÍA, Claribel, « Dalila », *Mitos y delitos*, op. cit., pp. 76–77: « Eras fuerte / Sansón / pero qué ingenuo / creíste en mis palabras / en mi fingido amor / posaste tu cabeza / en mis rodillas / y yo te adormecí / con mis arrullos. / Tuviste tu venganza / [...] », (« Tu étais fort / Samson / mais quelle naïveté / tu as cru en mes paroles / en mon amour feint / tu as posé ta tête / sur mes genoux / et je t'ai endormi / en te berçant. / Tu as eu ta vengeance / [...] »). Concernant la figure mythique de Judith et sa réinvention par Claribel Alegría, voir le sous-chapitre 1.2.3.

et au plaisir, mais également à la souffrance et à la mort. Cette union entre Eros et Thanatos transparait dans le poème suivant ; la séduction y est décrite comme un jeu dangereux où la femme n'a rien d'un ange :

Mira,
con estas manos jugué a las muñecas
y juego a ser mujer.

Las uso para comer o desnudarme.

Para estrechar
con pasión y ternura
tus testículos
– dos mundos de misterio –
tu pelo y tu silencio.

Pero también me sirven
para hundirte los ojos
para rasgar tu carne
y para hacer cicatrices profundas
en tu cerebro.¹

Les mains du « moi » lyrique servent de fil conducteur à ce poème. Elles font le lien entre son enfance, sa vie d'adulte – « con estas manos jugué a las muñecas / y juego a ser mujer. » – et ses diverses activités – « Las uso para comer o desnudarme », « Pero también me sirven », etc. La voix lyrique montre une femme traversée par des sentiments contradictoires. Si elle conserve le souvenir de la petite fille qu'elle a été, l'insouciance des jeux de l'enfance contraste avec ceux de l'âge adulte – « jugué a las muñecas / y juego a ser mujer ». Le poème suit une gradation des pulsions du « moi » poétique. L'amusement du jeu enfantin laisse place à une activité quotidienne, neutre – « comer » –, puis plus suggestive – « desnudarme » –, pour glisser vers l'érotisme – « estrechar / con pasión y ternura / tus testículos » – et finalement, vers la violence – « hundirte los ojos », etc. De fait, le motif de la main est riche d'une vaste symbolique :

Symbole de politesse, de tendresse, mais aussi de conquête, de maîtrise, de pouvoir, et premier grand outil d'agrippement, la main préside habituellement à tous les gestes introductifs, elle administre tous les commencements. C'est une partie du corps très surdéterminée socialement et culturellement.²

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 35: « Regarde, / avec ces mains j'ai joué aux poupées / et je joue à être femme. // Je les utilise pour manger ou me déshabiller. / Pour serrer / avec passion et tendresse / tes testicules / – deux mondes de mystère – / tes cheveux et ton silence. // Mais elles me servent aussi / à t'enfoncer les yeux / à déchirer ta chair / et faire de profondes cicatrices / dans ton cerveau. »

² BRULOTTE, Gaëtan, *Œuvres de chair: figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan, 1998, 509 p., p. 42. Il suffit par ailleurs d'observer dans un dictionnaire la quantité d'expressions créées autour du mot « main » pour se convaincre de la portée symbolique de cette partie du corps.

Objet de « tendresse » mais aussi de « maîtrise et de pouvoir », la main peut concentrer pulsions érotiques et meurtrières. D'ailleurs, dans le poème cité précédemment, le « moi » lyrique de Luz Méndez de la Vega met en avant le pouvoir assassin de « [su] perfumada mano ». Ici, les mains caressantes et aimantes – la vision poétique des testicules comme « deux mondes de mystère » semble traduire un intérêt amoureux envers l'autre – deviennent en quelques vers l'instrument d'une grande violence – « para hundirte los ojos / para rasgar tu carne / y para hacer cicatrices profundas / en tu cerebro. » La barbarie des actes mentionnés est inattendue. Elle l'est plus encore si l'on considère le ton de la poésie de femme à l'époque où ce poème a été publié (1973)¹, mais la violence est l'une des caractéristiques de l'expression lyrique d'Ana María Rodas. Dante Liano l'explique en considérant que « les choix extrêmes doivent passer par des formes extrêmes ».² Le combat que mène la poétesse guatémaltèque contre le machisme passe donc par la représentation de femmes sexuées et dangereuses, l'inverse de douces « créatures qui subsistent par des soupirs ».³ En dessinant une séductrice cruelle capable de provoquer la mort de son amant, la voix lyrique donne à la figure mythique de la femme fatale une forme contemporaine. Il en va de même lorsqu'Ana María Rodas réinvente le mythe de Rhéa ou interprète la voix d'une mère incestueuse.⁴ Pour reprendre l'alternative théorisée par Alicia Ostriker, entre l'ange et le monstre, Ana María Rodas choisit ici le monstre. Cela dit, ses poèmes ne font pas toujours entendre une voix insensible, le « moi » lyrique de Rodas apparaît souvent comme vulnérable et affecté par la violence du quotidien.⁵ La femme fatale n'est que l'une des multiples facettes

¹ Voir sous-chapitre 1.1.

² LIANO, Dante, « La poesía de Ana María Rodas », TOLEDO, Aída, *Desde la zona abierta*, op. cit., p. 54: « Las escogencias extremas necesitan formas extremas. Si la forma poética elegida no es también de ruptura, de escándalo y de lucha, probablemente su contenido escandaloso se atenúa, se domestica, se acomoda. Quizá por eso, la poesía guatemalteca se estremeció hasta sus cimientos con la publicación, en 1973, de los *Poemas de la izquierda erótica*, de Ana María Rodas. » (« Les choix extrêmes doivent passer par des formes extrêmes. Si la forme poétique choisie n'est pas également une forme de rupture, de scandale et de lutte, il est probable que le contenu scandaleux en soit atténué, domestiqué, aménagé. C'est peut-être pour cela que la poésie guatémaltèque a tremblé jusque dans ses fondations lors de la publication des *Poemas de la izquierda erótica*. »)

³ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 19: « No somos criaturas / que subsisten con suspiros ».

⁴ RODAS, Ana María, *El fin de los mitos y los sueños*, op. cit., p. 169: « Nueva Rea, jamás di a mi marido / más que piedras / envueltas en frazadas. / Me los guardé a todos / y los fui desvirgando uno a uno. ». (« Nouvelle Rhéa, je n'ai jamais donné à mon mari / autre chose que des pierres / enveloppées dans des couvertures. / Je les ai tous gardés pour moi / et je les ai dépucelés un par un. ») Cette réécriture ainsi que le thème de la mère incestueuse sont commentés au sous-chapitre 2.2.2.

⁵ *Idem*, p. 210: « Cinco años de castración, treinta y siete de ceguera / y rebeldía alternando / El dentista me hizo daño / pero no grité lo suficiente / Por eso estoy aquí ahora, entre cuatro paredes / amarrada a un monstruo de metal que me alimenta / quiera o no quiera / con vitaminas, glucosa y un antidepresivo de esos maravillosos/

de la féminité que présentent les poétesses de notre corpus, mais une facette riche de sens. De fait, cette figure mythique est récurrente dans l'œuvre de Gioconda Belli, qui cultive tout particulièrement le motif de la séduction et de la puissance féminine :

Un cuerpo de mujer es también un acertijo siniestro
donde puedes estallar.
Podrías sucumbir antes de ascender la última colina
y caer de bruces sobre el ombligo.

Las posibilidades son innumerables.

Sin embargo enuncio mi promesa:
Si te atreves autonauta
sobre mis iluminadas autopistas,
aún cuando me lo implores
no temas, no te lo concederé.

Hombre. Hombrecito mío.
Te doy mi palabra.
No te mataré.¹

Le titre de ce poème – « Manual para conducir » – indique la métaphore que file la voix lyrique : le corps de la femme est un paysage plein de promesses mais dont il faut apprendre à parcourir les routes. Ces vers développent une isotopie du pari: « acertijo », « posibilidades », « si te atreves », « no temas ». En outre, l'expression du possible et du risque se manifeste par l'usage de temps indiquant une projection dans l'avenir – conditionnel et subjonctif présent, indicatif futur – « podrías », « cuando me lo implores », « no te lo concederé », « no te mataré ». Le « moi » poétique est celui d'une femme soufflant le chaud et le froid, à la fois menaçante et rassurante – « puedes estallar », « Podrías sucumbir » / « no temas », « Te doy mi palabra ». Cette femme ambiguë se veut maîtresse du destin de l'homme auquel elle s'adresse et qu'elle met au défi de la conquérir – « Si te atreves autonauta / sobre mis iluminadas autopistas ». Le néologisme « autonauta » fait écho à l'ouvrage de Julio Cortázar et Carol Dunlop, *Los autonautas de la cosmopista*, ouvrage ludique retraçant le

inventados para mujeres como yo. » (« Cinq années de castration, trente-sept à alterner / entre aveuglement / et rébellion / Le dentiste m'a fait mal / mais je n'ai pas crié assez fort / C'est pourquoi je suis là à présent, entre quatre murs / attachée à un monstre métallique qui m'alimente / que je le veuille ou non / de vitamines, glucose et d'un de ces merveilleux antidépresseurs / inventés pour des femmes comme moi. ») Ces vers, tout comme les cinq poèmes qui les suivent ainsi que le prologue du recueil montrent un « moi » lyrique en proie à la dépression.

¹ BELLI, Gioconda, « Manual para conducir », *Mi íntima multitud*, op. cit., pp. 24-25: « Un corps de femme c'est aussi une énigme funeste / dans laquelle tu peux t'écraser. / Tu pourrais succomber avant de monter la dernière colline / et tomber la tête la première sur son nombril. // Les possibilités sont innombrables. / Cependant j'énonce ma promesse : / Si tu te risques, autonaute / sur mes autoroutes illuminées, / même quand tu m'imploreras / n'aie crainte, je ne te l'accorderai pas. // Homme. Mon petit homme. / Je te donne ma parole. / Je ne te tuerai pas. »

voyage de ce couple d'écrivains entre Paris et Marseille.¹ Cependant, si les motifs du jeu et de l'autoroute sont également au centre du poème de Gioconda Belli, ils ne structurent pas un voyage complice mais un jeu dangereux et déséquilibré. En effet, la voix lyrique de ce poème est dominatrice – « aún cuando me lo imploras / no temas, no te lo concederé ». Elle envisage d'emblée la reddition de l'homme avec tendresse et un brin de condescendance – « Hombrecito mío » – et se présente comme investie d'un droit de vie ou de mort sur celui-ci – « No te mataré. » Le « moi » lyrique de ce poème, dont le pouvoir de séduction peut mener l'homme à sa perte, reprend donc le mythe de la femme fatale. De fait, la poétesse nicaraguayenne cultive ce mythe dans son œuvre lyrique, notamment à travers l'image des sirènes² ou de Méduse :

Mi mente está apenas en el apogeo de su juventud
Soy una Medusa
Y en cada hebra de mi pelo
Antenas
Finos sentidos
Captan el mundo a mi alrededor
Y lo engullen con lujuriosa ferocidad
No estoy lista para la muerte³

Le « moi » lyrique de Gioconda Belli s'approprie ici la figure mythique de la gorgone Méduse, à laquelle elle s'identifie. La poétesse reprend le trait mythique des cheveux zoomorphes – « Y en cada hebra de mi pelo / Antenas / Finos sentidos » – mais en l'adaptant. En effet, l'image de ces antennes sensorielles fait penser à un insecte et non aux serpents de la mythologie grecque. La voix lyrique évoque aussi la luxure qui caractérise généralement les femmes fatales – « lujuriosa ferocidad ». Selon la tradition mythique hellène, Méduse était une belle jeune fille, qui, s'étant offerte à Poséidon dans le temple de Pallas Athéna, fut

¹ DUNLOP, Carol, CORTÁZAR, Julio, *Los aeronautas de la cosmopista : o un viaje atemporal Paris-Marsella*, Barcelona, Muchnik, 1983, 314 p. Le jeu retracé dans cet ouvrage par Carol Dunlop et Julio Cortázar consistait à aller de Paris à Marseille en s'arrêtant à chaque aire d'autoroute, à raison de deux par jour (la première pour déjeuner, la seconde pour dormir.) Leur périple moderne est narré à la manière d'un récit d'aventure à la Jules Verne.

² BELLI, Gioconda, « Amor de peces », *Apogeo*, op. cit., p. 106: « Nuestros cuerpos de peces / se deslizan uno al lado del otro. / [...] / Después de larga lenta danza / en la pereza-pecera de la madrugada, / despertamos mamíferos, / abandonamos el agua. // Le doy gracias a Darwin / cuando me despojo / de las impenetrables / extremidades de sirena. » (« Nos corps de poissons / se glissent l'un à côté de l'autre. / [...] / Après une longue lente danse / dans l'aquarium et la paresse de l'aube, / nous nous éveillons mammifères, / nous abandonnons l'eau. // Je remercie Darwin / lorsque je me défais / des mes impénétrables / extrémités de sirène. ») La figure mythique de la sirène semble ici liée au monde nocturne et à la sensualité.

³ BELLI, Gioconda, « Morir soñando », *Fuego soy, Apartado y espada puesta lejos*, op. cit., pp. 49-50 : « Mon esprit a tout juste atteint l'apogée de sa jeunesse / Je suis une Méduse / Et à chaque mèche de mes cheveux / Des antennes / Des sens affinis / Captent le monde autour de moi / Et l'engloutissent avec férocité luxurieuse / Je ne suis pas prête à mourir ».

changée en monstre par la déesse.¹ Néanmoins, dans la mythologie grecque, Méduse n'apparaît pas comme un symbole de luxure après sa métamorphose. Si sa vue pétrifie ceux qui l'approchent, elle ne les séduit pas. Contrairement à la plupart des femmes fatales, Méduse n'attire pas par sa beauté – ou, comme les sirènes, par l'harmonie de leur chant –, elle sidère par sa monstruosité. Le résultat est le même, car Méduse mène les hommes qui l'approchent à leur perte, mais la poétesse modifie néanmoins la trame mythique originale.

En effet, le mytheme de l'attraction qui affleure dans le poème – « Captan el mundo a mi alrededor » – y est lié à la luxure – « lo engullen con lujuriosa ferocidad ». En cela, la poétesse offre une vision contemporaine de la figure mythique de Méduse, une adaptation faisant notamment écho aux théories freudiennes.² En effet, les mots « Medusa », « antenas », « lujuriosa ferocidad », « engullen », « muerte » tissent un réseau de sens montrant la sexualité féminine comme un danger. Le « moi » lyrique semble alors tendre à la fois vers la gorgone et la mante religieuse. Cependant, la poétesse modifie l'objet de la voracité de cette Méduse-mante religieuse, qui ne convoite pas seulement les hommes mais le monde tout entier. Ce poème traduit avant tout un désir de profiter pleinement de la vie : Méduse se sent guettée par la mort plutôt qu'elle ne la donne – « Mi mente está apenas en el apogeo de su juventud », « No estoy lista para la muerte ». Il participe donc à la réflexion que mène Gioconda Belli au sujet de la maturité et de la mort dans ses derniers recueils lyriques.³ Dans ce contexte, la poétesse se chante telle une Méduse, qui, tout en gardant une part de férocité et de luxure, ne semble plus assoiffée de mort mais de vie. Or, cette réinvention du mythe de la femme fatale s'inscrit chez Gioconda Belli dans une expérience existentielle et un processus de pensée qu'elle expose dans ses mémoires :

Por esa época, probando antiguas estrategias de seducción, intenté recuperar la noción de mí misma, de mi poder de mujer [...]. Los hombres dejaron de sorprenderme. Comprobé que bastaban ciertos gestos, cierta tibieza de ojos abiertos, liberar la sensualidad con la adecuada dosis de atrevimiento o delicadeza para que me siguieran

¹ OVIDE, *Métamorphoses*, vol. 2, *op. cit.*, p. 83 : Persée raconte : « Espoir de mille amans, jadis le croiriez-vous ? / Méduse posséda les charmes les plus doux. / On admirait surtout sa belle chevelure, / Des grâces de son front séduisante parure. / Neptune qui la vit, épris de ses appas, / Osa les profaner au temple de Pallas. / La déesse, à l'abri de l'égide céleste, / couvrit en rougissant son visage modeste ; / et vengeant ses autels par Méduse souillés, / Hérissa ses cheveux d'hydres entortillés. / De ce monstre crée pour imprimer la crainte, / Depuis sur son égide elle a gravé l'empreinte. »

² Dans son article « La tête de Méduse », – *Résultats, idées, problèmes, II, op. cit.* – Sigmund Freud établit un parallèle entre l'aspect effrayant de Méduse et la sidération du petit garçon face au sexe féminin. Voir, à ce sujet, le sous-chapitre précédent.

³ Le motif de la maturité est particulièrement présent dans les trois derniers recueils poétiques de Gioconda Belli : *Apogeo* (1997), *Mi íntima multitud* (2003) et *Fuego soy, Apartado y espada puesta lejos* (2007). Voir à ce sujet le sous-chapitre 2.2.3.

tal como si fuera el flautista de Hamelin. Aprendí qué costuras sutiles penetrar para que se tornaran dúctiles y dóciles. Decidí descifrar las mitologías que atribuían a mi género el caos, el fin de la racionalidad, la capacidad de provocar guerras y cataclismos universales con el mordisco a una manzana o el desatar de una sandalia.¹

Gioconda Belli se décrit elle-même comme une femme fatale selon une acception contemporaine et affaiblie du terme, à la manière des héroïnes du cinéma. Si elle ne provoque pas la mort de ceux qui tombent en son « pouvoir de femme », elle exerce à leur égard une séduction irrésistible. De fait, l'allusion au flutiste d'Hamelin suggère l'idée de fatalité, puisque la légende raconte qu'on ne revit jamais les enfants qui le suivirent. La narratrice se présente ici comme manipulatrice et condescendante : les qualificatifs de « dúctiles y dóciles » pourraient tout aussi bien se référer à des animaux dressés. De fait, l'œuvre littéraire de Gioconda Belli témoigne d'un désir assez marqué de s'imposer par la séduction, qui se dessine très nettement dans ses mémoires. L'auteur y retrace ses expériences personnelles – amoureuses ou de séduction – et en tire des implications théoriques, notamment l'envie de « déchiffrer les mythologies qui attribuaient à [son] genre le chaos ». Cette recherche semble aboutir à une volonté de revaloriser l'image de la femme, de l'acquitter de sa culpabilité mythique et historique.² En effet, si elle comprend de nombreux poèmes d'amour envers l'homme, son œuvre est avant tout un chant d'amour envers la nature féminine.³ De même, la fierté et le plaisir d'être femme sont des motifs récurrents chez Luz Lescure, particulièrement dans *Volvería a ser mujer*. La poétesse panaméenne a d'ailleurs choisi le titre de cet ouvrage suite à une conversation avec un homme affirmant que s'il pouvait vivre une autre vie, la pire des choses qu'il pourrait lui arriver serait de naître femme.¹

¹ BELLI, Gioconda, *Memorias de amor y de guerra: El país bajo mi piel*, op. cit., p. 199 : Ce fragment narratif se réfère à l'année 1976, alors que Gioconda Belli est en exil au Costa Rica et tente de se remettre d'une déception amoureuse : « A cette époque, mettant à l'épreuve d'anciennes stratégies de séduction, j'essayai de reprendre conscience de moi-même et de mon pouvoir de femme [...]. Les hommes cessèrent de me surprendre. Je me rendis compte qu'il suffisait de certains gestes, de la tiédeur d'yeux grands ouverts, de libérer ma sensualité avec la dose adéquate d'audace ou de délicatesse pour qu'ils me suivent tel le joueur de flûte d'Hamelin. J'appris quelles fines coutures pénétrer pour qu'ils deviennent accommodants et dociles. Je décidai de déchiffrer les mythologies qui attribuaient à mon genre le chaos, la fin de la rationalité, la capacité à provoquer des guerres et des cataclysmes universels en mordant dans une pomme ou en détachant une sandale. »

² Voir le sous-chapitre concernant la réinvention du mythe de la première femme, 2.1.2.

³ Voir, par exemple le poème « Y Dios me hizo mujer », BELLI, Gioconda, *Sobre la grama*, op. cit., p. 9 : « Y Dios me hizo mujer / de pelo largo, / ojos, / nariz y boca de mujer. / Con curvas / y pliegues / suaves hondonadas / y me cavó por dentro, / me hizo un taller de seres humanos. » (« Et Dieu m'a faite femme / avec les cheveux longs, / des yeux, / un nez et une bouche de femme. / Avec des courbes / et des plis / de douces cavités / et il m'a creusée à l'intérieur, / il m'a fait un atelier d'êtres humains. ») Ce poème est commenté au sous-chapitre 2.1.3.

C'est pour contredire ces propos machistes que la poétesse composa le recueil, dont provient ce poème intitulé « Si naciera de nuevo » :

II

Volvería a ser mujer.
Bajo el vientre poseo mi propia entrada
al universo inmenso que llevamos dentro
a la oscuridad de un mundo
remoto e intenso.
[...]
Soy ave, soy camino,
manantial
y sirena de las profundidades:
un goce inexplicable se concentra en mi cuerpo.
Soy la fuerza mayor.

III

Aunque naciera en siglos de tinieblas
y terminara ardiendo en una hoguera,
volvería a ser mujer.²

La première strophe de ce fragment lyrique évoque ce sexe que Freud comparait à la tête de Méduse et que la poétesse décrit comme l'entrée d'un monde mystérieux – « universo inmenso », « mundo / remoto e intenso ». Si ce mystère rejoint la théorie freudienne du « continent noir » – le « moi » poétique parle précisément d'« obscurité » – la sexualité féminine est présentée sous un jour positif : celui du plaisir – « un goce inexplicable se concentra en mi cuerpo ». De même, la comparaison avec la sirène – monstre vorace aux pattes d'oiseau selon la mythologie grecque³ – apparaît ici comme valorisante. En accord avec cette inversion de polarité, l'image de la sirène est entourée de motifs possédant une connotation positive : l'« oiseau » ou le « chemin » évoquent la liberté, tandis que la « source », lieu d'origine, est chargée de promesses – « soy ave, soy camino, / manantial / y

¹ Luz Lescure explique à ce sujet: « En realidad, *Volvería a ser mujer* nació de un intercambio con un cubano que me dijo: « Si tuviera otra vida, yo no podría ser mujer, es lo peor que le puede pasar a uno: las mujeres tienen problemas hormonales, tienen que parir, etc. » Pues yo reaccioné escribiendo este poemario. » Voir l'entretien avec la poétesse en annexe n° 5.

² LESCURE, Luz, « Si naciera de nuevo » (« Si je naissais à nouveau »), *Volvería a ser mujer, op. cit.*, pp. 12-14: « II / Je serai femme à nouveau. / Je possède en-dessous du ventre ma propre entrée / vers l'univers immense que nous portons en nous / vers l'obscurité d'un monde / reculé et intense. / [...] / Je suis un oiseau, je suis un chemin, / une source / et une sirène des profondeurs : / un plaisir inexplicable se concentre dans mon corps. / Je suis la force majeure / III / Même si je naissais au cours de siècles de ténèbres / et que je finissais brûlée sur un bûcher, / je serai femme à nouveau. »

³ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs, op. cit.*, p. 357. *L'Odyssée*, chant XII : « Elles charment tous les mortels qui les approchent, dit Circé à Ulysse. Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants ! Jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour : car, de leurs fraîches voix, les Sirènes le charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent... »

sirena de las profundidades. » Quant à l'image du bûcher, elle n'est pas sans rappeler la sorcière, mais ce châtement est montré comme injuste car dû à un manque de discernement – « siglos de tinieblas ».

En se disant prête à subir les persécutions autrefois réservées à celles que la tradition patriarcale considérait comme dangereuses, la voix lyrique présente l'identité féminine comme un idéal. La formule « Volvería a ser mujer », titre du recueil et *leitmotiv* du poème, illustre la détermination du « moi » poétique à conserver son identité de femme. C'est justement par des traits correspondant à l'archétype de la femme fatale que la poétesse représente ici la féminité. En effet, la voix lyrique valorise précisément les aspects du genre féminin que la tradition patriarcale considère comme effrayants : le sexe de la femme, son mystère, son pouvoir et les figures de femmes fatales que représentent la sirène ou la sorcière. Si dans l'imaginaire collectif « la femme fatale est la fauteuse du déluge et de la mort, de la folie du héros, de sa dévirilisation », comme l'affirme Gilbert Durand¹, c'est que la tradition mythique, littéraire et culturelle occidentale a été écrite par des hommes. Eugenia Houvernaghel expose à ce sujet que :

el propio arquetipo de la mujer fatal es una creación masculina y la perspectiva que se adopta en dichas historias sobre la femme fatale también suele ser masculina. El miedo del hombre por los poderes de la mujer parece constituir el núcleo subconsciente de la tradición de la mujer fatal: se trata en efecto de un mito eterno que interpreta a la mujer como amenaza al dominio del varón sobre el mundo.²

Le mythe de la femme fatale serait donc le fruit d'une lutte de pouvoir entre l'homme et la femme. Il semble alors intéressant de constater que les poétesses ne démentent pas ce mythe. Elles ne tentent pas de le subvertir en montrant une femme douce et inoffensive, au contraire. Dans « Crice » et « Fedra », Claribel Alegría peint des femmes dangereuses, et la Judith-Dalila moderne de Luz Méndez de la Vega sourit de ses idées meurtrières. De même, le « moi » lyrique d'Ana María Rodas montre une femme fatale contemporaine violente et sexuée, plus proche du monstre que de l'ange. Quant à Gioconda Belli et Luz Lescure, elles s'approprient les myèmes associés à la femme fatale – à travers les figures mythiques des

¹ DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1961, 262 p., p. 110.

² HOUVENAGHEL, Eugenia, « El eterno retorno de la mujer fatal en *Circe* de Julio Cortázar », *Bulletin of Hispanic Studies*, n°85, pp. 853-866, URL: <http://search.proquest.com/docview/748413667?accountid=15337> (consulté le 12.02.02.) : « L'archétype même de la femme fatale est une création masculine et la perspective qu'on adopte dans ces histoires concernant la femme fatale est aussi généralement masculine. La peur de l'homme envers les pouvoirs de la femme semble constituer le noyau subconscient de la tradition de la femme fatale : il s'agit en effet d'un mythe éternel qui conçoit la femme comme une menace à la domination de l'homme sur le monde. »

sirènes ou de Méduse, notamment – et les intègrent à une valorisation du genre féminin. Ce mécanisme de mise en valeur joue également dans l'œuvre d'Amanda Castro, où la patrie – dangereuse mais tendrement aimée – est personnifiée sous les traits d'une femme fatale.¹ De fait, ce processus de valorisation rappelle la réécriture du mythe de la première femme dans notre corpus. Si Lilith, Eve ou Pandore peuvent être considérées comme des femmes fatales, nous avons vu que les poétesses s'attachaient à réhabiliter ces figures mythiques que la tradition patriarcale a rendues responsables de la condition humaine.² Elles passent alors de la polarité négative imposée par la tradition à une polarisation positive au sein de notre corpus lyrique. Or, les nouvelles Eve, Lilith ou Pandore valorisent le plaisir, l'érotisme et la liberté sexuelle et s'apparentent donc à ces « femmes fatales, qui phagocytent la masculinité par leur insupportable liberté tant dans le domaine intellectuel que sexuel ».³ Les poétesses valorisent ainsi la figure mythique de la femme fatale.

En fin de compte, si les poétesses de notre corpus semblent parfois appeler à une suspension du jugement envers les femmes fatales – dans l'œuvre de Claribel Alegría notamment – elles ne les innocentent pas. En effet, les laver de tout soupçon ou édulcorer leur image consisterait à retomber dans l'autre alternative patriarcale à la représentation féminine : choisir la femme ange plutôt que la femme monstre. À l'inverse, les poétesses cultivent le mystère qui entoure la femme, l'idée de sa dangerosité et de son pouvoir. Au manichéisme traditionnel et à l'idéalisation de la femme inoffensive, les poétesses opposent la complexité du genre féminin. Plutôt que de s'affranchir du mythe de la femme fatale, elles en donnent leurs propres versions, se l'approprient. Ce faisant, les voix lyriques de notre corpus font leur cette sexualité intense, menaçante, en revendiquant l'érotisme puissant des femmes fatales – Ana María Rodas à travers le motif de la main dans ses *Poemas de la izquierda erótica* ou Gioconda Belli dans son « Manual para conducir ».

¹ Chez Amanda Castro, nous avons déjà pu observer que la figure de la femme fatale se prête à une allégorie de la mort ou de la patrie, voir sous-chapitre 2.3.1. Cela apparaît notamment dans le poème suivant : « Tu pesado pecho de orquídeas / y colores grandes me atrapa / los versos / me falta el aire y salgo corriendo / – no es fácil hacerte el amor sin morir » (« Ta lourde poitrine d'orchidées / aux immenses couleurs attrape / mes vers / je manque d'air et je sors en courant / – il n'est pas facile de te faire l'amour sans mourir ».) CASTRO, Amanda, *Poemas de amor propio y de propio amor*, *op. cit.*, p. 71.

² La sexualité débridée de Lilith lui fait abandonner Adam, le pouvoir de séduction d'Eve incite ce dernier à croquer le fruit défendu et la beauté de Pandore ne vise qu'à en faire l'instrument de la vengeance divine. Le cas d'Ixquic est différent, sa transgression est tout relative, car si elle désobéit aux Seigneurs de Xibalbá, c'est pour suivre la volonté des Créateurs et finalement donner naissance aux jumeaux héroïques et Ixbalanqué. Voir le sous-chapitre 2.1.2.

³ Voir la citation de Francisca Noguero Jiméñez en début de chapitre, « Un canto a la rebeldía: Heroidas y demás en la última literatura escrita por mujeres », *op. cit.*

La sexualité est donc au cœur de la subversion des archétypes féminins traditionnels. Nous avons déjà observé que l'érotisme contribuait à subvertir le mythe de l'éternel féminin et à façonner celui de la femme sauvage.¹ Ce faisant, les différentes voix lyriques de notre corpus font évoluer la femme ange vers l'animalité, mais la représentation de la femme ne tend pas pour autant vers le pôle de la monstruosité. L'instinct, la liberté, et l'absence de cruauté de l'animal sont alors valorisés, pour composer une nouvelle polarité positive. Ni ange, ni monstre, la femme sauvage fait écho au mystère, à la fascination et au péril que représente la femme fatale, ainsi qu'au plaisir. Enfin, par ce mouvement qui entraîne les poétesses à chanter leur sexualité, celles-ci s'approprient le rire et le lancent en éclat contre les modèles les plus sclérosés de la tradition patriarcale.² Ainsi, selon Hélène Cixous, « Il suffit qu'on regarde la méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit ».³ Le rire libre et libérateur de la femme fatale n'est pas sans traduire un enjeu de pouvoir. Il est l'expression triomphante d'une féminité qui se réinvente et qui redéfinit son rapport à l'autre sexe, en se projetant au-delà des valeurs et des rôles traditionnellement assignés à chacun.

¹ Voir sous-chapitre 3.1.1.

² Voir sous-chapitre 3.1.2.

³ CIXOUS, Hélène, « Le rire de la méduse », *op. cit.*, p. 47.

3.2 REINVENTION DES VALEURS ET DES ROLES TRADITIONNELS

3.2.1 Qu'advient-il de la famille si l'ange du foyer s'envole?

Dans une poésie privilégiant les thèmes du quotidien, on pourrait s'attendre à ce que le motif de la famille soit très présent. Ce n'est pourtant pas le cas dans le corpus de cette étude. Si les figures parentales, la maternité et la filiation y occupent une place importante, les tableaux de famille sont bien plus rares. En outre, lorsqu'apparaît l'une de ces toiles, on y remarque des absences, des silhouettes effacées et des tons qui démentent le mythe de l'harmonie du foyer.¹ Par exemple, bien que les figures des frères et sœurs – biologiques et non symboliques – puissent parfois surgir au détour d'un vers, elles sont pratiquement absentes de notre corpus. L'image de la famille est donc souvent parcellaire.

Lucrecia Méndez de Penedo considère que la toute dernière génération de poétesses guatémaltèques – « las novísimas », héritières, entre autre, d'Ana María Rodas – constatent avec une certaine indifférence l'échec des utopies et des mythes portés par les générations précédentes. Selon elle, « la seule utopie amèrement remise en question [par ces poétesses] est l'impossibilité d'une famille heureuse ; l'impossible relation amoureuse homme/femme en termes égalitaires ».² Il semble donc que le déséquilibre des rapports entre genres ne permette pas l'épanouissement familial. De fait, au Guatemala, ce constat est déjà manifeste dans les poèmes de Luz Méndez de la Vega ou d'Ana María Rodas, mais l'aspect qui domine leur

¹ De fait, un ouvrage consacré aux « Représentations mythologiques du sentiment familial » montre que si la famille semble devoir incarner l'idéal d'harmonie et de respect mutuel, on y retrouve la polarité Eros / Thanatos : BOULOGNE, Jacques, *Représentations mythologiques du sentiment familial: autour de la haine et de l'amour*, Lille, Editions de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2007, 138 p.

² MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia, « Estrategias de la subversión: poesía guatemalteca contemporánea », *op. cit.*, p. 14: « Las poetas novísimas, es decir las que nacen y/o publican posteriormente a Rodas y Toledo, llevan de la periferia a los extremos las estrategias subversivas. [...] No sufren el fracaso de utopías o mitos simplemente porque no las conocieron o no les interesan, aunque tampoco es posible generalizar. Acaso la única utopía acremente cuestionada es la de una imposible familia feliz; de una imposible relación de amor hombre/mujer en términos igualitarios. » (« Les toutes nouvelles poétesses, c'est-à-dire celles qui naissent et/ou publient après Rodas et Toledo, amènent les stratégies subversives de la périphérie vers les extrêmes. [...] Elles ne souffrent pas de l'échec des utopies ou des mythes, simplement parce qu'elles ne les ont pas connus ou que cela ne les intéresse pas, bien qu'il ne soit pas non plus possible de généraliser. La seule utopie amèrement remise en question est l'impossibilité d'une famille heureuse ; l'impossible relation amoureuse homme/femme en termes égalitaires. ») Cette tendance s'exprime avec force chez la très iconoclaste Regina José Galindo, *in* MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia, *Idem*, p. 18 : « Hace treintaseis años / mi padre / asesinó a golpes / los sueños de mi madre. / Desde entonces / está preso / cumpliendo cadena perpetua / incommutable. / Mi abuela no me dejó / una muñeca / una joya / un te quiero / me dejó / – en cambio – / muchos rencores / envueltos en un pañuelo rojo / que decía: / personal e intransmisible. » (« Il y a trente-six ans / mon père / a frappé à mort / les rêves de ma mère. / Depuis lors / il purge sa peine / incompressible / de prison à vie. / Ma grand-mère ne m'a pas laissé / une poupée / un bijou / un je t'aime / elle m'a laissé / – par contre – / beaucoup de rancœurs / enveloppées dans un mouchoir rouge / qui disait : / personnel et intransmissible. »)

réflexion lyrique est celui du rapport homme-femme. C'est alors en filigrane, derrière ce premier niveau de réflexion, que se dessine le motif de la famille. Ainsi, dans *Las voces silenciadas* (1985), recueil que Luz Méndez de la Vega consacre à la place de la femme dans la société guatémaltèque, et qu'elle organise autour du motif du foyer et de la relation entre conjoints, les enfants ne sont évoqués qu'en passant :

Viejo amante infiel
tiempo irrecuperable
de mi vida te di
sin más ataduras, después,
que la chequera, la casa
y los feroces lazos
de la sangre inseparable
entre nosotros.¹

Dès le premier vers de ce poème, la voix lyrique s'oppose mot par mot à la représentation d'une relation de couple idéale. S'adressant à l'homme qui a partagé sa vie – « tiempo irrecuperable / de mi vida te di » – elle ne choisit pas le terme habituel de « querido » par exemple, mais celui, nettement moins valorisant, de « viejo ». En outre, elle ne présente pas cet homme comme son époux ou comme l'homme qu'elle aime, mais simplement comme son « amante », réduisant leur relation à celle des corps. Puis, la mention de l'infidélité finit de ternir ce tableau familial. De fait, les enfants ne s'y dessinent que comme de vagues silhouettes, à travers une image ambiguë – « los feroces lazos / de la sangre inseparable / entre nosotros ». Ce sang qui unit les deux amants est sans doute celui de leur descendance ; mais si l'accent est mis sur le lien – « lazos », « inseparables », « entre » –, il n'est pas perçu de façon positive – « feroces ». Le « moi » lyrique subvertit donc les représentations traditionnelles de la famille, où les enfants apparaissent généralement comme le trésor du cercle familial. En ce sens, l'éducation traditionnelle de la femme vise avant tout à faire d'elle une mère et une épouse. Luz Méndez de la Vega critique d'ailleurs amèrement la façon réductrice dont ce rôle est imposé, dans un poème intitulé « Kinde, Kuche, Kirche (del alemán : niños, cocina, iglesia) ».² Ce poème approfondit la réflexion qui affleure dans le fragment lyrique ci-dessus : les enfants n'y sont pas décrits en soi mais comme des liens

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Las voces silenciadas*, op. cit., p. 89 : « Vieil amant infidèle / je t'ai donné de ma vie / un temps irrécupérable / sans autre attache, ensuite, / que le chéquier, la maison / et les féroces liens / du sang inséparable / entre nous. »

² *Idem*, pp. 83-84 : « Como las hembras / que en la cueva o nido / paren a sus crías, / y olvidadas de sí / las cuiden hasta que vuelen, / o corran por sí mismas, / así nosotras. » (« Comme les femelles / qui dans la caverne ou dans le nid / engendrent leurs petits, / et s'oubliant elles-mêmes / en prennent soin jusqu'à ce qu'ils volent, / ou courent tous seuls, / il en est ainsi de nous. »)

años perdidos », « la incongruencia ». Cet assemblage inattendu donne une sensation de joyeux désordre qui s'oppose à l'image d'un foyer tenu par une épouse modèle, tout comme la mention de l'« incongruité ». La voix lyrique évoque ainsi un lieu échappant aux conventions, un endroit accueillant et chaleureux – « las ventanas abiertas / para que entraran por ellas / el sol y los amigos. » Contrairement au poème précédent, de Luz Méndez de la Vega, la famille apparaît ici sous un jour positif. Cependant, elle est à nouveau présentée depuis la perspective du couple que les « trois filles » et les « deux chiens » ne font qu'accompagner. De plus, le poème se conjugue au passé – « pusimos », « llevaste », etc. – et s'inscrit dans un temps révolu qui donne à ce tableau un air de paradis perdu – « Éramos – pero de esto hace ya mucho tiempo ». Cela laisse imaginer une séparation et rejoint donc le constat de Lucrecia Méndez de Penedo concernant l'impossibilité du bonheur conjugal et familial. En effet, Ana María Rodas décrit souvent les relations homme/femme comme conflictuelles ou destructives, de même que Luz Méndez de la Vega dans ses poèmes féministes, ou Amanda Castro dans l'ensemble de son œuvre. Ainsi, les *Poemas de amor propio y de propio amor* de l'écrivaine hondurienne décrivent l'évolution d'une relation amoureuse dans laquelle le « moi » lyrique féminin se sent asservi :

I

Escarbo en este juego de espejos
la manera más punzante de gritar
este cansancio
de descubrirme siempre silenciada
de ver
 mis senos eternamente objetos
Cansada estoy
de siempre esperarte
 sin palabras
 sin reproches
de siempre apartarme
 para que pasés
 envuelto en mariposas azules hijas mías
de tu bigote que recuerda a mi padre
de dios y el verso¹

Les sonorités dures du premier vers – les sons [esk], [est] et [esp] par lesquels débute les mots « escarbo », « este » et « espejos » – semblent traduire l'explosion de colère du

¹ CASTRO, Amanda, *Poemas de amor propio y de propio amor*, op. cit., p. 17: « Je recherche dans ce jeu de miroirs / la façon la plus caustique de crier / cette fatigue / à toujours me découvrir réduite au silence / à voir / mes seins éternellement objets / Je suis lasse / de toujours t'attendre / sans un mot / sans un reproche / de toujours m'écarter / pour que tu passes / entouré de papillons bleus mes filles / de ta moustache qui me rappelle mon père / dieu et les Ecritures ».

« moi » lyrique, voire une expression de dégoût. Ces vers se construisent autour du silence – « siempre silenciada », « sin palabras », « sin reproches » – et de la volonté de le briser – « gritar ». D'ailleurs, l'image d'un « jeu de miroirs » est révélatrice de cet état de fait : reflet muet de la réalité, la glace peut se briser en éclats – *romperse* – comme le silence. A travers ce poème, le « moi » lyrique adresse à l'homme qui partage son quotidien les mots qu'elle n'ose pas prononcer en sa présence. Bien que ces vers mettent en scène une femme, son époux et ses filles, il est loin de la représentation traditionnelle de la famille. Le lien conjugal n'apparaît pas comme fondé sur la confiance et l'amour mais sur une relation de domination et de réification – « siempre apartarme / para que pasés », « mis senos eternamente objetos ». Les filles du « moi » lyrique sont décrites comme des « papillons bleus », une image qui fait d'elles des êtres à la fois précieux, fragiles et muets. Telles d'infimes silhouettes, elles entourent leur père dans une présence-absence qui rappelle l'effacement de leur mère, la légèreté en plus. En effet, loin de la gaieté tranquille de l'ange du foyer, la femme de ce poème est fatiguée, écrasée par le martèlement de tout ce qui lui pèse et qui se matérialise dans le poème par l'anaphore de la préposition « de » suivie d'un infinitif – « de descubrirme », « de ver », « de siempre esperarte », etc. Quant à l'homme auquel s'adresse la voix lyrique, il accumule en deux vers les symboles de l'ordre patriarcal : la « moustache », marque de virilité et attribut du *macho*, la figure du père, celle de dieu et le motif de la Bible – « de tu bigote que recuerda a mi padre / de dios y el verso ». Représentant de l'autorité morale, cet homme n'est évoqué que par les contraintes qu'il impose et semble totalement désincarné, tout comme ses filles-papillons ou son épouse réduite au silence. C'est donc l'image d'un foyer sans chaleur, d'une famille fantomatique, qui se dégage de ce poème. On y retrouve l'effacement des liens du couple et de la famille déjà observés dans les deux fragments poétiques précédents, et dont Luz Lescure donne une lecture originale sous le titre de « Mito » :

Navegas sobre la acuosa espuma
de volcanes lapislázuli
Un hombre lee el periódico
y el pueblo se aleja en el calor del mediodía
Se aleja
como aquello de que los debes amar
a pesar de todo
Del mismo vientre
dormidos en igual regazo
y, sin embargo, no los reconoces
¿Y quién es ese padre al que recuerdas
fornicando a la luna

detrás de la espesa sombra de tu madre?
Tu hermana se secará como cáscara en el desierto,
tu hermano robará a tu padre el corazón del cielo,
la criada copulará con tu medio hermano
para tener un hijo, ingresar a la familia
para amar sin amor
por un pan futuro y una casa vieja¹

Le « moi » lyrique de ce poème est assez mystérieux. Par le tutoiement, la voix poétique s'exprime peut-être en son for intérieur, à moins qu'il ne s'agisse d'une voix omnisciente s'adressant à une tierce personne. Dans les premiers vers, elle fait référence à un contexte contemporain – « Un hombre lee el periódico » – et la mention des volcans peut rappeler l'Amérique centrale. Cela dit, le bateau pourrait tout aussi bien naviguer sur la mer Egée et les évènements familiaux qui s'enchaînent par la suite semblent s'inspirer de mythes antiques ou bibliques autant que de l'époque contemporaine. En effet, à partir du moment où le personnage qu'évoque la voix lyrique s'éloigne du rivage – « y el pueblo se aleja en el calor del mediodía / Se aleja » – la réalité laisse place à des images oniriques autour du thème de la famille. Le titre du poème – « Mito » – en oriente la lecture vers l'univers du mythe. Ainsi, l'image du père trompant son épouse avec la lune peut rappeler la figure mythique de Zeus, champion de l'infidélité ; l'« ombre épaisse de la lune » serait alors celle d'Héra, toujours aux aguets – « ¿Y quien es ese padre al que recuerdas / fornicando a la luna / detrás de la espesa sombra de tu madre ? ». Cela dit, malgré les nombreuses aventures du père des Dieux, la tradition grecque ne retient pas la lune – ou plutôt, la déesse Séléné – comme l'une de ses amantes. Puis, la référence au désert – « Tu hermana se secará como cáscara en el desierto » – convoque des images issues de la Bible plutôt que de la mythologie grecque. En effet, le motif du désert est au cœur de divers récits bibliques², mais nous n'y avons pas trouvé d'épisode pouvant servir d'hypotexte à ce vers. Quant au vers suivant – « tu hermano robará a

¹ LESCURE, Luz, « Mito », *La quinta soledad, op. cit.*, pp. 54-55: « Tu navigues sur l'écume aqueuse / de volcans lapis-lazuli / Un homme lit le journal / et le peuple s'éloigne dans la chaleur de midi / Il s'éloigne / comme cette idée que tu dois les aimer / malgré tout / Du même ventre / endormis dans le même giron / et, cependant, tu ne les reconnais pas / Et qui est ce père que tu revois / fornicant la lune / derrière l'épaisse ombre de ta mère ? / Ta sœur se desséchera comme une coquille dans le désert, / ton frère volera à ton père le cœur du ciel, / la domestique copulera avec ton demi-frère / pour avoir un fils, entrer dans la famille / pour aimer sans amour / pour un pain futur et une vieille demeure »

² On pense, entre autre, à l'Exode, ou à la tentation du Christ dans le désert. Voir DUFOUR, Jean-Paul, « Etudes de lexicographie des paysages bibliques », *Lire le paysage, lire les paysages : actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Saint-Étienne, CIEREC, 1984, 314 p., p.71 : « l'homme de la Bible n'est pas attiré par le désert ; c'est le lieu de la soif et de la mort, de la solitude et des tentations diaboliques. Les Hébreux y végètent pendant quarante ans et le Christ y rencontre Satan (Luc 4, 1-14, etc.), qui y règne en maître. En Luc 8, 19, c'est là que le démon entraîne les possédés. »

tu padre el corazón del cielo » –, il fait référence au *Popol Vuh*, où « El corazón del Cielo » apparaît comme un démiurge.¹ Néanmoins, là encore, le livre sacré des anciens Mayas-Quichés ne mentionne pas que « Corazón del Cielo » ait jamais été volé. Il semble alors que, si la poétesse s'inspire de différents univers mythiques – grec, biblique et maya-quiché – c'est de façon très libre, sans réécrire des événements précis issus des textes sources mais en les inventant. D'ailleurs, les derniers vers cités pourraient tout aussi bien rappeler les rebondissements des *telenovelas* à la mode en Amérique Latine que le scénario d'une tragédie grecque – « la criada copulará con tu medio hermano / para tener un hijo, ingresar a la familia », etc.

Dans ce mélange d'influences mythiques ancestrales et de références plus contemporaines, le temps se brouille. Si le poème commence près du rivage et au présent – « Navegas [...] y el pueblo se aleja » – la pleine mer ou le centre du lac entraînent vers le passé – « quien es ese padre al que recuerdas » – puis vers un avenir présenté sur un ton prophétique – « Tu hermana se secará como cáscara en el desierto, / tu hermano robará a tu padre el corazón del cielo », etc. Ainsi, les péripéties familiales rocambolesques que décrit le poème acquièrent une dimension universelle et intemporelle. Le tableau de famille qui en résulte décrit des liens familiaux complexes et gouvernés par l'intérêt plus que par la tendresse – « para amar sin amor / por un pan futuro y una casa vieja ». La voix lyrique vient même remettre en question l'amour inconditionnel que l'on doit porter à sa famille, élément fondateur de la plupart des sociétés – « Se aleja / como aquello de que los debes amar / a pesar de todo / Del mismo vientre / [...] / y, sin embargo, no los reconoces ». On reconnaît là le constat de désagrégation des liens familiaux énoncé plus haut par Lucrecia Méndez de Penedo.

En effet, si la famille est une valeur fondamentale en Amérique Latine, où les liens de solidarité familiale sont traditionnellement forts, cette institution a souffert de profondes mutations au cours du XX^e siècle.² La mondialisation, l'aspiration à plus de liberté

¹ Voir sous-chapitre 2.1.1.

² RODRÍGUEZ, Pablo, *La familia en Iberoamérica, 1550-1980*, Bogotá, Universidad externado de Colombia, 2004, 526 p., p. 11: « [En el siglo 20] los nuevos valores sobre el individualismo y las libertades, inspirados por la proximidad de los Estados Unidos, se filtraban lentamente a lo largo de las costas suramericanas. Su pleno desarrollo se veía comprometido por la dificultad (o imposibilidad) de instaurar estados benefactores según el modelo europeo. Las redes de parentesco, en cualquier época y contexto, a pesar de reducir las aspiraciones personales, al imponer un control social, eran sin embargo, el único recurso en tiempos de crisis, en ausencia de un estado benefactor. La conquista de la libertad individual, que caracteriza a las sociedades europea y norteamericana es un regalo del bienestar económico, que está aun fuera del alcance de la mayoría de las poblaciones de América Latina, sujetas hoy a enormes dificultades económicas. La violencia contra las mujeres,

individuelle et les revendications féministes ont modifié le cadre de la famille. Or, l'un des principaux écueils de ces mutations sociales est la violence. Dans *Femmes, violence et identité en Amérique centrale*, Riccardo Lucchini fait le constat suivant :

Le regard que les femmes de notre corpus portent sur les hommes est sans complaisance et disqualifiant. [...] Elles les considèrent incapables d'assumer leurs rôles de père et de mari. Cette perte de statut s'accompagne d'une crise identitaire masculine qui est étroitement reliée à la violence domestique. L'homme est encore étroitement influencé par le modèle patriarcal de la famille qui a été ébranlé par la crise et la mondialisation économiques. [...] La violence exercée sur la femme et les enfants est une tentative pour affirmer un pouvoir domestique qui échappe à l'homme mais qu'il tente de garder.¹

Aujourd'hui, la violence au sein de la famille et contre les femmes est un problème majeur, notamment en Amérique centrale. De fait, le Guatemala apparaît comme le second pays au Monde où les assassinats de femmes sont les plus nombreux.² Amanda Castro était d'ailleurs particulièrement engagée contre ces meurtres et certains de ses poèmes reflètent le thème de la violence conjugale.³ De même, Ana María Rodas retrace des situations de violence physique ou psychologique, mais la brutalité peut s'exercer dans les deux sens, soit

cuya extensión es tal que ha provocado la promulgación de leyes para su protección, es uno de los signos más terribles del actual estado de cosas. » (« [Au XXe siècle] les nouvelles valeurs concernant l'individualisme et les libertés, inspirées par la proximité des États-Unis, filtraient lentement le long des côtes sud-américaines. Leur entier développement était compromis par la difficulté (ou l'impossibilité) à instaurer des États providence sur le modèle européen. Les réseaux de parenté, quelque soit l'époque ou le contexte, bien qu'ils brident les aspirations personnelles en leur imposant un contrôle social, étaient cependant la seule solution en temps de crise, en l'absence d'un État providence. La conquête de la liberté individuelle, qui caractérise les sociétés européenne et nord-américaine est un cadeau du bien-être économique, qui est encore inaccessible pour la plupart des populations latino-américaines, aujourd'hui sujettes à d'énormes difficultés économiques. La violence contre les femmes, dont l'ampleur est telle qu'elle a entraîné la promulgation de lois pour leur protection, est l'un des signes les plus terrifiants de l'état actuel des choses. »

¹ LUCCHINI, Riccardo, *Femme, violence et identité : le cas de l'Amérique centrale*, Paris, l'Harmattan, 2002, 290 p., p. 50.

² La Russie possède le triste record du premier rang. La situation guatémaltèque semble plus grave encore qu'au Mexique, où le cas de Ciudad Juarez est pourtant extrême. De fait, les chiffres concernant les assassinats de femme dans l'Isthme centre-américain sont saisissants. 1398 femmes auraient été assassinées entre 2003 et 2005 au Guatemala, pour une population d'environ 15 millions d'habitants ; 1320 au Salvador entre 2001 et 2005 pour une population d'environ 7 millions d'habitants ; 613 au Honduras entre 2003 et 2005, pour une population d'environ 7,5 millions d'habitants. De plus, il semblerait que ce type de violence ne fasse qu'augmenter. Voir le rapport du Consejo Centroamericano de Procuradores de Derechos Humanos, « Situación y análisis del femicidio en la Región Centroamericana », URL: <http://www.conadeh.hn/pdf/Femicidio.pdf> (consulté le 26.02.11).

³ Voir l'entretien avec Amanda Castro, annexe n° 2. Elle aborde d'ailleurs le thème dans son œuvre poétique, notamment dans *Poemas de amor propio y de propio amor*, op. cit., p. 39 : « Te veo cada vez más / sombrío / solitario / y me pregunto / si aquellos golpes / te habrán dolido a vos / igual que a mí / si aquel afán tuyo de decirme / cómo secar los platos / te habrá humillado tanto como a mí », (« Je te vois chaque jour plus / sombre / solitaire / et je me demande / si ces coups / t'auront fait aussi mal / qu'à moi / si ce besoin que tu as de me dire / comment essuyer la vaisselle / t'aura autant humilié que moi ».)

également de la femme envers l'homme.¹ Si la femme n'est pas sans défense chez Ana María Rodas, l'image du foyer est loin d'être toujours idéale :

Revolucionario: esta noche
no estaré en tu cama.
Que no te extrañe la subversión de amor
antiguo dueño.

Tú hinchas el cuero
y te preocupas tanto de problemas sociales.
No te fijas, farsante,
que en tu casa
calcas justamente
los modales del mejor tirano.²

Les qualificatifs que le « moi » lyrique utilise pour s'adresser à son compagnon ou le décrire révèlent un enjeu de pouvoir – « revolucionario », « antiguo dueño », « tirano ». Cet homme est présenté comme le détenteur d'une autorité à laquelle sa compagne doit se soumettre. Cependant, le terme sarcastique de « farsante » renverse le rapport de force : la femme ose s'affranchir de son conjoint, aux dépens duquel elle fait preuve d'une ironie corrosive. En effet, la « subversion » prend plusieurs formes dans ce poème. D'une part, la décision de quitter le foyer est subversive – « esta noche / no estaré en tu cama ». L'envol de la femme de la maison sape les bases de l'organisation patriarcale traditionnelle : le couple et la famille. D'autre part, par une mise en abyme, le terme de « subversion » est lui-même détourné, car il vient s'appliquer au domaine amoureux et non au domaine politique – « Que no te extrañe la subversión de amor ». La « voix » poétique utilise alors ce terme avec ironie, pour singer la démagogie de certains discours révolutionnaires de l'époque. Elle épingle ici son compagnon, dont les idéaux s'arrêtent à la porte de la maison – « te preocupas tanto de problemas sociales / [...] / en tu casa / calcas justamente / los modales del mejor tirano ». Ce poème donne l'image d'un foyer non conforme aux idéaux de justice, d'égalité, de liberté, d'amour et de fraternité que proclament les révolutionnaires.³ Mais plutôt que de s'y résigner, la femme de ce poème choisit le départ.

¹ Voir le poème commenté au sous-chapitre précédent (*Poemas de la izquierda erótica*, *op. cit.*, p. 35 : « Mira / con estas manos »). Cela est également manifeste dans les nouvelles de l'écrivaine : *Mariana en la Tigrera*, *op. cit.*

² RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, *op. cit.*, p. 86 : « Révolutionnaire : cette nuit / je ne serai pas dans ton lit. / Que cette subversion d'amour ne t'étonne pas / ancien propriétaire. // Tu gonfles le cuir / et tu t'inquiètes tant de problèmes sociaux. / Tu ne remarques pas, comédien, / que chez toi / tu claques justement / les manières du meilleur des tyrans. »

³ MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia, « Estrategias de la subversión: poesía guatemalteca contemporánea », *op. cit.*, p. 10. L'auteur explique ainsi cette attitude : « Ana María Rodas desafía la centralidad demagógica de algunos grupos izquierdistas. [...] La imposibilidad de diálogo entre la liberación social y liberación femenina –

De fait, le motif du départ de l'épouse, de la compagne ou de la mère se répète dans notre corpus. Ainsi, Claribel Alegría retrace une succession de départs dans le recueil *Umbrales*, où le « moi » lyrique abandonne tout d'abord la famille dans laquelle elle est née, puis son initiateur – un « Merlin »-Juan Ramón Jiménez – et laisse finalement son enfant derrière elle en devenant « Coyota » :

Navego por el tiempo
no es el Río
es el tiempo
es la tierra baldía
que me secó los pechos
que marchitó mi vientre
que doblégó mi cuerpo.
Voy husmeando
trotando
todo lo abandoné
me abandonaron
de lejos el llanto de mi hija
no soy madre
ni hija
soy coyota
ni un cactus
ni un arroyo
sólo deseos reprimidos
sueños que yo misma
asesiné.¹

Ce fragment poétique, le septième du recueil, s'oppose à la vision épanouie de la maternité développée quelques vers auparavant, dans la section VI : « Vasija y Fuente ».² A l'image d'une union instinctive, indéfectible, entre la mère nourricière et l'enfant, succèdent brusquement la stérilité et la solitude – « de lejos el llanto de mi hija / no soy madre ». Seuls quelques mots opèrent cette transition – « Navego por el tiempo ». Comme dans le poème précédent de Luz Lescure, « Mito », le motif de la navigation entraîne un voyage dans le temps. Le « moi » lyrique suit alors à vive allure le cours de sa vie et entame une traversée du

ambos ultratúpicos en la Guatemala de los sesenta – la expresa de esta forma, atreviéndose a enjuiciar a los iconos revolucionarios. » (« Ana María Rodas met au défi le centralisme démagogique de certains groupes de gauche. [...] L'impossibilité du dialogue entre la libération sociale et la libération féminine – toutes deux ultratopiques dans le Guatemala des années soixante – elle l'exprime ainsi, en osant remettre en cause les icônes révolutionnaires. ») Voir notamment le poème anti-conventionnel qu'Ana María Rodas consacre à la figure de « Che » Guevara, commenté au sous-chapitre 1.3.3.

¹ ALEGRÍA, Claribel, « VIII - La Coyota », *Umbrales, op. cit.*, p. 32 : « Je navigue dans le temps / ce n'est pas le Fleuve / c'est le temps / c'est la terre en friche / qui a asséché mes seins / qui a fané mon ventre / qui a fait plier mon corps. / Je vais flairant le sol / je trotte / j'ai tout abandonné / on m'a abandonnée / au loin les pleurs de ma fille / je ne suis pas mère / ni fille / je suis une coyote / pas un cactus / ni un ruisseau / que des désirs réprimés / des rêves que j'ai moi-même / assassinés. »

² Ce poème est commenté au sous-chapitre 2.2.2.

désert, marquée par une isotopie de la sécheresse et de la stérilité – « tierra baldía », « me secó los pechos », « marchitó mi vientre », « cactus », « ni un arroyo ». L'identification à un coyote femelle – « soy coyota » – correspond également à l'image du désert, où cet animal peut survivre. Par ailleurs, le coyote joue un rôle important dans la mythologie maya : il est l'un des quatre animaux créateurs du Premier Monde dans le *Popol Vuh*, et, dans le *Memorial de Sololá*, on le tue pour trouver dans son corps le maïs nécessaire à la création de l'homme.¹ Le coyote est donc lié à la création, mais aussi à la mort, qui s'insinue dans les expressions « doblégó mi cuerpo », « sueños que yo misma / asesiné » – et à travers la négation de la vie – « no soy madre / ni hija », « ni un cactus / ni un arroyo ».

Le tableau d'un paysage désertique où une mère erre seule sous la forme d'un coyote femelle s'oppose diamétralement à l'image de l'union familiale autour de l'ange du foyer. Sur le plan symbolique et selon l'alternative posée par Alicia Ostriker – « C'est grâce au mythe que l'on croit que la femme doit être soit un « ange », soit un « monstre »² – le coyote serait plus proche de la représentation de la femme sauvage, c'est-à-dire du monstre plutôt que de l'ange. De fait, cette mère a pris part au choix d'abandonner son enfant et sa famille – « todo lo abandoné / me abandonaron / de lejos el llanto de mi hija », et, plus loin dans le poème « pude quedarme con los míos ».³ Néanmoins, elle se sent coupable de la situation – « sólo deseos reprimidos / sueños que yo misma / asesiné ». Ce poème fait donc état d'une ambivalence : d'une part un attachement à la famille, d'autre part un besoin de la quitter. La solitude de la mère semble à la fois choisie et subie, mais le fait qu'elle ait laissé son enfant la condamne à la monstruosité selon les valeurs de la société patriarcale. Si le choix du départ et de la séparation familiale est douloureux dans ce poème, il peut rimer avec une véritable libération ailleurs dans notre corpus. C'est notamment le cas dans ces vers d'Amanda Castro :

¹ *Memorial de Sololá*, in LA GARZA, Mercedes, *Literatura maya*, op. cit., p. 116: « Sólo dos animales sabían que existía el alimento en Paxil, nombre del lugar donde se hallaban aquellos animales que se llamaban el Coyote y el Cuervo. El animal Coyote fue muerto y entre sus despojos, al ser descuartizado, se encontró el maíz. Y yendo el animal llamado Tiuh-tiuh a buscar para sí la masa del maíz, fue traída de entre el mar por el Tiuh-Tiuh la sangre de la danta y de la culebra y con ellas se amasó el maíz. De esta masa se hizo la carne del hombre por el Creador y el Formador. » (« Seuls deux animaux savaient que l'aliment existait à Paxil, nom du lieu où se trouvaient ces animaux qui s'appelaient le Coyote et le Corbeau. L'animal Coyote fut tué et dans sa dépouille, en le dépeçant, on trouva le maïs. Et comme l'animal appelé Tiuh-Tiuh alla chercher pour lui la pâte de maïs, le Tiuh-Tiuh amena depuis la mer le sang du tapir et du serpent avec lesquels on pétrit le maïs. De cette pâte fut créée la chair de l'homme par le Créateur et le Formateur. »)

² OSTRIKER, Alicia, « The thieves of language: Women Poets and Revisionist Mythmaking », op. cit., p. 71. Voir sous-chapitre 3.1.3.

³ « J'aurais pu rester auprès des miens ».

IV
Hoy entierro
las promesas
Tus pupilas abrumadoras
tu decirme todo el tiempo
como pararme
como reírme
como hacer el amor
[...]
Hoy vuelo más lejos que nunca
Quizás más sola.
Salgo al revés
Canto al revés
Vivo
al revés.¹

Dans *Poemas de amor propio y de propio amor*, ces vers font partie du même poème que ceux cités en début de sous-chapitre, et qui décrivent un foyer sans chaleur, un quotidien asservissant.² Cette quatrième section du poème présente un jour nouveau, un « aujourd'hui » synonyme de libération. Tout d'abord, la voix lyrique revient brièvement sur le passé, qu'elle « enterre » et dont l'adjectif « abrumadoras » exprime la pesanteur. La répétition à trois reprises de l'adverbe « como » suivi d'un infinitif – « como pararme / como reírme / como hacer el amor » – souligne le caractère assommant de ces injonctions sans cesse réitérées – « todo el tiempo ». La suite du poème se construit en miroir par rapport à ces vers. En effet, « Hoy » est répété, mais au lieu de se référer à la terre, dans un mouvement descendant – Hoy entierro » –, le « moi » lyrique tend vers le ciel, dans un mouvement ascendant – « Hoy vuelo ». La métaphore de l'envol évoque une légèreté, une liberté qui s'oppose à la situation initiale. De la même façon, l'épouse est tout d'abord rabaissée par des ordres tyranniques et la seule majuscule des premiers vers est attribuée à l'homme – « Tus pupilas » – tandis que, dans la deuxième strophe, ce sont les actions libératrices de la femme que valorisent les majuscules – « Salgo », « Canto », « Vivo ». Ces verbes expriment la liberté et l'épanouissement, la vie acquise en fuyant la mort symbolique de la situation initiale. Enfin, la répétition de l'expression « al revés » à trois reprises et en fin de vers reflète également la structure ternaire des ordres initiaux, auxquels elle répond point par point – « como pararme / como reírme / como hacer el amor // « Salgo al revés / Canto al revés / Vivo al revés. » La

¹ CASTRO, Amanda, *Poemas de amor propio y de propio amor*, op. cit., p. 25 : « IV / J'enterre aujourd'hui / les promesses / Tes pupilles écrasantes / ta façon de toujours me dire / comment me lever / comment rire / comment faire l'amour / [...] / Je vole aujourd'hui plus loin que jamais / Plus seule peut-être. // Je sors à l'envers / Je chante à l'envers / Je vis / à l'envers. »

² Voir début de sous-chapitre, « I / Escarbo en este juego de espejos », etc.

subversion qu'expriment ces mots – « al révés » – se manifeste donc jusque dans la forme du poème, par cette construction en miroir. Comme dans le poème de Claribel Alegría, le départ implique la solitude – « Quizás más sola » – mais c'est un risque que le « moi » lyrique est disposé à encourir pour changer le cours des choses. Les enfants de la première section du poème ont d'ailleurs été effacés du tableau. Rien ne semble devoir empêcher que cet ange du foyer aux ailes rognées ne renaisse de ses cendres et prenne son envol, pas même les liens familiaux. Le besoin de liberté du « moi » lyrique féminin semble si fort qu'il peut s'exprimer de façon extrême, par l'abandon des enfants dans ce poème, ou même le meurtre dans ces vers d'Ana María Rodas :

Sonriamos
femeninas
inocentes.

Y a la noche, clavemos el puñal
y brinquemos al jardín,
abandonemos
esto que apesta a muerte.¹

Nous avons déjà remarqué que ce poème opposait le mythe de la femme ange ou Vierge Marie – « Sonriamos / femeninas / inocentes » – à une perspective de libération féminine, plus proche du mythe de la femme sauvage – « brinquemos al jardín ». ² Le foyer ne se dessine ici qu'à travers le motif de la fuite – l'image du saut vers le jardin suggère l'existence d'une fenêtre, d'une maison – et par le rejet violent que traduit l'expression « esto que apesta a muerte ». Le conjoint ou la famille du « moi » lyrique ne sont pas évoqués, mais ils semblent englobés dans cette critique acerbe. De fait, la logique laisse à penser que c'est dans le corps de l'un des membres de la famille, probablement le père ou l'époux, que le « moi » lyrique invite les femmes à « planter le poignard ». En conseillant l'abandon du foyer, la voix lyrique ne prend pas en compte la présence ou non d'enfants : la désagrégation des liens familiaux parvient donc à son comble dans ce poème. Bien sûr, ces vers n'invitent en réalité qu'à des actions symboliques – le meurtre de l'autorité patriarcale et la fuite de l'ange du foyer. Cela dit, en forçant le trait pour faire passer ses convictions, Ana María Rodas élabore de nouveaux mythes. La femme libérée, prête à planter un couteau dans le cœur de son mari ou de son père pour sauter par la fenêtre et s'évader dans la nuit, c'est un nouveau mythe plus qu'une réalité. Tout comme Ana María Rodas invente le mythe de la fugueuse

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 18: « Sourions / innocentes / féminines. // Et la nuit, plantons le poignard / et sautons dans le jardin, / abandonnons / tout cela qui empeste la mort. »

² Voir sous-chapitre 1.3.3., où ce poème est analysé en entier.

meurtrière, Gioconda Belli oppose au mythe de l'ange du foyer celui de la femme nouvelle réinventant son rôle de mère :

La madre
se ha cambiado de ropa.
La falda se ha convertido en pantalón,
los zapatos en botas,
la cartera en mochila.
No canta ya canciones de cuna,
canta canciones de protesta.
Va despeinada y llorando
un amor que la envuelve y la sobrecoge.
[...]
Se ha parido ella misma
sintiéndose – a ratos –
incapaz de soportar tanto amor sobre los hombros
pensando en el fruto de su carne
– Lejano y solo –¹

Si le « Nicaragua nouveau » promettait des relations égalitaires entre les genres et que les femmes s'y sont emparées de plus de liberté, notamment en participant aux combats, l'égalité des sexes n'a pas été atteinte.² Néanmoins, le mythe de la femme nouvelle traverse l'œuvre poétique de Gioconda Belli et s'accompagne d'une nouvelle conception des relations de couple. Dante Barrientos Tecún analyse d'ailleurs que « la confiance que [Gioconda Belli] manifeste à l'égard de la transformation des rapports femme-homme trouve sa source dans un fait historique concret : la Révolution sandiniste. »³ En effet, la révolution apparaît dans ses poèmes comme un idéal mythique pouvant entraîner la genèse d'un monde nouveau, l'avènement d'un Age d'Or.⁴ Cependant, ce renouveau exige des sacrifices et des métamorphoses, dont celle de « la mère », décrite dans le poème ci-dessus.

¹ BELLI, Gioconda, « La madre », *Línea de fuego*, op. cit., p. 100: « La mère / a changé d'habits. / La jupe s'est transformée en pantalon, / les souliers en bottes, / le sac-à-main en sac-à-dos. / Elle ne chante plus de berceuses, / elle chante des chants révolutionnaires. / Elle a les cheveux en bataille et pleure / un amour qui l'enveloppe et l'effraie. / [...] / Elle s'est engendrée elle-même / se sentant – par moments – / incapable de supporter tant d'amour sur ses épaules / en pensant au fruit de sa chair / – Distant et seul – ».

² BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, op. cit., p. 592: « l'émancipation féminine a connu, durant le processus révolutionnaire sandiniste, un très important progrès, sans pour autant devenir une réalité acquise. » Claire Pailler montre également le chemin qui reste à faire pour atteindre une égalité des sexes, voir « La mujer de la Nueva Nicaragua. Imágenes en la poesía de los talleres populares », op. cit., p. 49.

³ *Idem*, p. 587.

⁴ De fait, cela correspond aux espoirs de l'époque. Voir PAILLER, Claire, « Historia poetizada y mitos primordiales », *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, op. cit., pp. 29-30: « Si bien las ideas expuestas por Sandino en los comienzos son ante todo de un nacionalismo sencillo, pronto se desarrolla en ellas el germen subyacente: la espera y la construcción de una nueva sociedad, de nuevos modos de producción, de un nuevo gobernar la nación, fundados en principios de justicia, de paz, y de soberanía. Es decir que reconocemos en ellas la referencia fundamental al mito de la desaparición del Mundo anterior, sustituido por una

Dans la première strophe, la transformation de la figure maternelle passe tout d'abord par l'apparence extérieure. La « jupe », les « souliers » et le « sac-à-main » – panoplie de la mère traditionnelle, féminine et responsable des achats du foyer – laisse place au « pantalon », aux « bottes » et au « sac-à-dos », qui constituent l'uniforme de la révolutionnaire. Prête à s'engager dans la guérilla, la « mère » va donc quitter le foyer et sa famille. Au fil des vers, la métamorphose s'opère plus en profondeur, sur le plan de l'attitude et des sentiments. Remplacer les « berceuses » par des « chants révolutionnaires », c'est modifier le rôle maternel, transformer la douceur d'une chanson apaisante par la véhémence d'un chant subversif. La notion d'amour n'est plus réservée au cercle familial mais s'étend au domaine social, évoluant ainsi de la sphère privée vers le collectif. Cette femme entre alors dans l'espace public et extérieur, dans le champ politique que les sociétés patriarcales réservent aux hommes. Si la mère conserve une image en partie conforme à la tradition conservatrice chrétienne – telle la Vierge Marie, elle est la représentation d'un amour qui s'exprime par les larmes : « llorando / un amor que la envuelve » – la perfection de l'icône mariale est niée par l'adjectif « despeinada ». Cette nouvelle mère s'oppose diamétralement à l'idéal patriarcal de la famille, dans la mesure où elle choisit de quitter le foyer et les siens pour participer à la Révolution. Cependant, ce sacrifice apparaît comme une épreuve et ne remet pas en cause l'amour maternel – « sintiéndose – a ratos – / incapaz de soportar tanto amor sobre los hombros / pensando en el fruto de su carne / – Lejano y solo – ».¹

La métamorphose de l'ange du foyer et son envol répondent ici à un devoir moral que la femme nouvelle considère supérieur à ses devoirs d'épouse et de mère : l'accomplissement

nueva Creación que instaure una Edad de Oro. Este tema del renuevo aparece ya en el vocabulario actual: la Nueva Nicaragua, el Hombre Nuevo de Nicaragua, incluso metáforas diurnas: ver el periódico Nuevo Amanecer Cultural y el lema: « El amanecer ya no es una tentación ». » (« Bien que les idées exposées au début par Sandino soient avant tout d'un nationalisme simple, le germe sous-jacent se développe bientôt en elles : l'attente et la construction d'une société nouvelle, de nouveaux modes de production, d'une nouvelle façon de gouverner la nation, fondés sur des principes de justice, de paix et de souveraineté. C'est-à-dire que l'on reconnaît en elles la référence fondamentale au mythe de la disparition du Monde antérieur, remplacé par une nouvelle Création qui instaure un Age d'Or. Ce thème du renouveau apparaît déjà dans le vocabulaire actuel : le Nouveau Nicaragua, l'Homme Nouveau du Nicaragua, même à travers des métaphores diurnes, comme le journal Nuevo Amanecer Cultural ou le slogan : « L'aube n'est plus une tentation ». »)

¹ De fait, dans ses mémoires, Gioconda Belli fait état de la difficulté à laquelle elle a été confrontée dans les premiers temps de son exil, lorsqu'elle a dû partir sans ses filles, voir *El país bajo mi piel, Memorias de amor y guerra*, op. cit. Elle traduit également ce sentiment dans le poème suivant : « Ya van meses, hijta / que no te veo / meses en que mi calor / no ha arrulado tu sueño. / Meses en que sólo / hemos hablado por teléfono / – larga distancia hay que hablar aprisa – / ¿Cómo explicarte, mi amor, / la revolución a los dos años y medio? », *Línea de Fuego*, in *El ojo de la mujer*, op. cit., p. 101 : « Cela fait des mois, ma petite fille / que je ne te vois pas / des mois que ma chaleur / n'a pas bercé ton sommeil. / Des mois à ne parler / qu'au téléphone / – longue distance il faut parler vite – / Comment t'expliquer, mon amour, / la révolution à deux ans et demi ? ».

de la Révolution. Cela représente un affranchissement considérable vis-à-vis des normes sociales, notamment dans une société aussi conservatrice que celle du Nicaragua des années 70. Or, la dimension de cette réinvention de la femme par elle-même est donnée par ce vers : « Se ha parido ella misma ». Si la figure de la mère est déjà, en soi, une figure mythique,¹ cette capacité d'auto-engendrement en renforce le mythe. Nous avons déjà remarqué à quel point la question de la genèse de la femme est importante sur le plan symbolique.² La femme est créée à partir de l'homme dans la Genèse biblique et par « un geste artisanal » dans la tradition gréco-romaine : elle n'est donc pas le fruit d'une véritable naissance.³ D'où la force subversive de l'expression « elle s'est engendrée elle-même » et de l'indépendance qu'elle implique. Ce vers décrit une création depuis l'origine, une nouvelle naissance, une genèse dont la mère est la seule responsable. C'est d'ailleurs en cela que la métamorphose maternelle est la plus spectaculaire : c'est elle-même qui a choisi de la vivre. Une telle transformation engage une révision de l'ordre des valeurs de la société patriarcale et de faire passer la liberté, individuelle ou collective, avant la famille.

De fait, la liberté est souvent mise en avant dans le corpus de cette thèse, et ce sous différents angles d'approche. Tandis que Gioconda Belli justifie le départ de la mère par la révolution, soit l'idéal noble de la liberté collective, Ana María Rodas revendique une liberté individuelle moins « politiquement correcte » : celle d'une aventure extra-conjugale. Face à la tentation de l'adultère, elle écrit :

Además, una aventura no conduce a nada
sino a amargura
a veneno.
Y hay que pensar en los hijos
y en los diez mandamientos
y en la buena mujer que espera en casa.

Pero yo
esta tarde, mucho más tarde
me rebelo.

¹ Voir sous-chapitre 2.2.1.

² Voir sous-chapitre 2.1.2.

³ DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op. cit., p. 208 : « Dans la Genèse, la création de l'homme et de la femme suit le même processus, malgré qu'elle se fasse en deux temps. [...] Mais dans le monde indo-européen, la femme ne naît pas. L'homme naît, plusieurs récits le laissent entendre, tandis que la femme, elle, est toujours fabriquée et produite par un geste artisanal. On a des héros autochtones, il n'y a pas de femme autochtone, de femme née de la terre. Non seulement la femme ne survient-elle que dans un temps second, mais encore son existence tient à un geste artisanal des dieux et des hommes. »

No por nacer rebelde
sino porque aprendí a serlo.¹

La première strophe de cet extrait retranscrit sur un ton sarcastique les lieux communs relatifs à l'infidélité. L'adjectif « buena » qualifiant l'épouse dont le « moi » lyrique emprunterait le conjoint avec plaisir n'est pas sans receler un brin d'ironie. Les arguments mis en avant contre l'infidélité relèvent à la fois de la sagesse populaire – « una aventura no conduce a nada / sino a amargura / a veneno » – de la morale chrétienne – « los diez mandamientos » – et des normes patriarcales – « la buena mujer que espera en casa ». Cependant, cette accumulation de principes bien-pensants ne semble pas convaincre le « moi » lyrique, qui valorise la liberté individuelle et le plaisir – « Pero yo [...] me rebelo ». La voix poétique présente cette rébellion comme le fruit d'un apprentissage, soit une décision réfléchie et assumée – « No por nacer rebelde / sino porque aprendí a serlo ». Clairement, son choix est celui de l'adultère : encore un accroc à l'institution du couple stable et de la famille. Ana María Rodas place sans équivoque le plaisir et l'épanouissement personnel devant les valeurs traditionnelles judéo-chrétiennes. Son œuvre poétique et narrative est une invitation à la liberté de la femme, à l'envol de l'ange du foyer, comme en témoigne la nouvelle « Arcángela ». Ce récit met en scène une femme perdant tout désir dans une vie de couple morose et qui ressent une douleur croissante entre les omoplates. La situation conjugale se dégrade jusqu'à ce que son époux quitte le foyer et qu'elle reprenne son indépendance. Dans son nouvel appartement, la sonnette retentit et la nouvelle s'achève sur ces mots :

Abrió y perdió el aliento. Un hombre joven, de piel oscura y pelo rizado la miraba risueño. [...] antes de meterse al ascensor volvió a verla y ella sintió un cosquilleo en el vientre, mientras se le aliviaba el dolor que llevaba en la espalda desde hacía meses.

Se pasó toda la tarde recogiendo las plumas, sedosas y brillantes como no había visto nunca otras.²

Cette rencontre providentielle donne à la nouvelle une fin heureuse et teintée de magie. Le titre d'« Arcángela » laisse imaginer que des ailes, symboles de pureté et de liberté, ont poussé dans le dos de la concubine malheureuse, lui permettant de quitter la maison. Peu

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 26: « En plus, une aventure, ça ne mène à rien / si ce n'est à l'amertume / et au poison. / Et il faut penser aux enfants / et aux dix commandements / et à la bonne épouse qui attend à la maison. // Mais moi / cet après-midi, beaucoup plus tard / je me rebelle. / Pas parce que je suis née rebelle / mais parce que j'ai appris à l'être. »

² RODAS, Ana María, « Arcángela », *Mariana en la tigrera*, op. cit., p. 87: « Elle ouvrit et en eut le souffle coupé. Un jeune homme à la peau mate et aux cheveux bouclés la regardait en souriant. [...] avant d'entrer dans l'ascenseur il se retourna pour la regarder et elle sentit un fourmillement dans son ventre, tandis que la douleur qu'elle ressentait dans le dos depuis des mois s'apaisait. Elle passa toute l'après-midi à ramasser les plumes, les plus soyeuses et brillantes qu'elle ait jamais vues. »

avant la séparation, le chat cherchait constamment à mordre la jeune femme : peut-être avait-il senti sa métamorphose, qui l'apparentait en quelque sorte à un oiseau. Puis, une fois la liberté gagnée et le désir retrouvé – « sintió un cosquilleo en el vientre » – ses ailes se sont défaites – « Se pasó toda la tarde recogiendo las plumas, sedosas y brillantes ». Cette nouvelle est donc une métaphore de l'envol de l'ange du foyer, une invitation à privilégier la liberté et le bonheur individuel sur le maintien de liens conjugaux dégradés.

En fin de compte, il semblerait que si l'image de la famille est floue ou sombre chez ces poétesses, c'est avant tout que l'institution familiale souffre du déséquilibre des relations homme-femme. En effet, les liens conjugaux au sein de la famille semblent marqués par l'infidélité – « Viejo amante infiel », Luz Méndez de la Vega ; « Mito », Luz Lescure –, la violence, ou des rapports de force – « Revolucionario : esta noche... », Ana María Rodas ; « Escarbo en este juego de espejos », Amanda Castro. Et, lorsque le portrait de famille est souriant – comme dans le poème où la voix lyrique d'Ana María Rodas chante « Éramos – pero de esto hace ya mucho tiempo », etc. – le bonheur se conjugue au passé, la famille est dissoute. En outre, les enfants sont souvent presque effacés du tableau ou dessinés en marge de sa composition. Dans ce panorama familial en décomposition, les poétesses inventent des contre-images de l'ange du foyer et subvertissent le rôle maternel par des représentations de la mère fugueuse. Ainsi, Claribel Alegría peint une mère « Coyota » ayant abandonné sa fille, Amanda Castro décrit la libération et l'envol d'une mère asservie par son époux – « Hoy entierro / las promesas » – et Gioconda Belli poétise l'image de la « mère nouvelle », quittant ses enfants pour participer à la révolution. Quant à Ana María Rodas, souvent partisane des « choix extrêmes »¹ et « rebelle pour avoir appris à l'être », elle crée le mythe de la fugueuse assassine. Finalement, si la famille est censée représenter la priorité des femmes dans la société patriarcale, il semblerait que la liberté vienne la renverser dans l'ordre de valeurs des voix lyriques de notre corpus. Par ailleurs, la dégradation du mythe de l'union familiale n'est pas sans influence sur la représentation du père de famille et sur celle de l'homme en général. En effet, la critique de l'homme est particulièrement acerbe lorsqu'il répond au mythe du « macho ».

¹ LIANO, Dante, « La poesía de Ana María Rodas », TOLEDO, Aida, *Desde la zona abierta, op. cit.*, p. 54: « Las escogencias extremas necesitan formas extremas. » (« Les choix extrêmes doivent passer par des formes extrêmes. ») Affirmation commentée au sous-chapitre 3.1.3.

3.2.2 *Détournements du mythe du « macho »*

C'est seulement au cours du XX^e siècle que le terme de « macho » a pris le sens d'« homme qui fait sentir sa supériorité de mâle », et ce en relation avec la réalité latino-américaine.¹ Si le phénomène du machisme est bien antérieur² et ne se vérifie pas qu'en Amérique Latine, Mara Viveros Vigoya remarque que l'Histoire de ce continent a cependant donné au machisme latino-américain sa spécificité :

Le machisme a été défini comme l'obsession masculine pour la prédominance et la virilité, s'exprimant en possessivité envers la femme et en actes de vantardise et d'agression vis-à-vis d'autres hommes. Utilisé au départ en référence aux représentations de virilité des hommes mexicains, ce terme est devenu dans le langage courant un synonyme de la masculinité latino-américaine. [...] Dans la lignée de Paz, les travaux de Milagros Palma, Norman Palma et Sonia Montecino soulignent que le monde latino-américain métis est une organisation sociale résultant du viol où se perpétue et se légitime constamment la supériorité masculine et européenne.³

On peut difficilement se pencher sur les relations homme-femme en Amérique Latine sans prendre en compte ce phénomène, car le machisme sous-tend le pouvoir du patriarcat et détermine, dans une grande mesure, les rôles dévolus à chaque sexe. En effet, la société

¹ « Macho », *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/macho>, (consulté le 01.03.11) : « Étymol. et Hist. 1. 1971 *Macho* « Latino-américain qui fait sentir sa supériorité de mâle » (M.-Th. Guinchard et P. Paolantoni, *Les Papouchs et l'Amérique latine*, p. 262); 2. 1971 « phallocrate » (Id., *ibid.*, p. 241). Mot hispano-amér. signifiant « homme qui fait sentir sa supériorité de mâle » (1928 ds *NED Suppl.*²), empr. à l'esp. *macho* « mâle » (début du XIII^e s. ds Cor.-Pasc.); du lat. *masculus* « id. ». »

² WELSH, Patrick, *Los hombres no son de Marte: desaprendiendo el machismo en Nicaragua*, Londres, Catholic Institute for International Relations, 2001, 64 p., p. 19: « El machismo en Nicaragua y otras partes de América Latina no empieza en la Conquista; pero su desarrollo como una ideología opresiva que ha dictado las relaciones de género durante los cinco siglos pasados ha estado influenciado grandemente por las experiencias de hombres y mujeres durante ese período. Los modelos tradicionales de feminidad y masculinidad predominantes en las sociedades indígenas fueron reforzados por las normas y valores españoles, y por una Iglesia Católica fuertemente misógina. » (« Le machisme au Nicaragua et ailleurs en Amérique latine ne commence pas avec la Conquête; mais son développement en tant qu'idéologie d'oppression ayant dicté les relations entre genres au cours des cinq derniers siècles a été grandement influencée par les expériences entre hommes et femmes pendant cette période. Les modèles traditionnels de féminité et de masculinité prédominants dans les sociétés indigènes furent renforcés par les normes et les valeurs espagnoles, et par une Eglise Catholique fortement misogyne. »)

³ VIVEROS VIGOYA, Mara, « Jusqu'à un certain point, ou la spécificité de la domination masculine en Amérique latine », *Mouvements*, n° 31, janvier-février 2004, pp. 57-59. URL : www.cairn.info/revue-mouvements-2004-1-page-56.htm (consulté le 01.03.11). L'auteur s'appuie pour cette définition sur les travaux de STEVENS, « Marianismo : the other face of machismo in latin America », PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., PALMA, Milagros, « Malinche: el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza », *Simbólica de la feminidad, la mujer en el imaginario mítico-religioso de las sociedades indias y mestizas*, Quito, Ediciones Abya Yala, 1990, pp. 13-39; PALMA, Norman, « Digresiones sobre el goce y el sufrimiento en el horizonte del macho », *Idem*, pp. 121-131; MONTECINO, Sonia, *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*, Santiago du Chili, Editorial Cuarto Propio-CEDEM, 1991, 162 p.

patriarcale renvoie à l'autorité des hommes – initialement celle des patriarches de l'Eglise et des pères de la famille romaine antique – et s'articule sur la différence biologique. Cette représentation des genres entraîne un rapport homme / femme hiérarchisé entre dominant et dominée, qui se reflète sur la division sexuelle du travail, la répartition des espaces (dedans / dehors) et des pratiques sociales.¹ Le stéréotype du « macho » est le résultat de ce contexte social, dans lequel l'homme doit sans cesse prouver sa virilité et se construire en opposition aux valeurs considérées comme féminines : la douceur, la soumission, l'instinct maternel, l'obéissance, l'abnégation, etc. Ainsi, l'écriture ayant longtemps été considérée comme une pratique masculine, la femme a mis des siècles à passer du statut d'objet littéraire à celui de sujet, du rôle de personnage ou de figure créée à celui de créatrice. Cependant, une fois la plume en main, et face à une tradition de représentations de femmes stéréotypées, fantasmées et mythifiées, les écrivaines se sont attachées à rétablir un équilibre, à donner leur vision du monde, de l'existence et de l'être femme. Aussi les poétesses de notre corpus s'attachent-elle à réinventer de nombreux mythes concernant la féminité, d'une part, mais également à donner leur vision de l'homme, leur version du mythe du « macho ». Cette démarche est sans équivoque lorsque Gioconda Belli peint le portrait de l'« éternel masculin » sous le titre ironique d'« Ideal del Eterno Masculino / Machus erectus ad eternum » :

Que no le salga tonsura en la cabeza
y tenga que ocultarlo cruzando el cabello
de un lado al otro.

Que de tanto mirar y buscar el « Eterno Femenino »
no se le desgaje la piel debajo de los ojos,
dándole aspecto de viejo libidinoso,
espiondo a Susana en su baño solitario.

Sobre todo, que su totem majestuoso,
no empiece a padecer súbitamente de pereza
y se niegue a obedecer la mente,
rehusándose erguirse cuando se le comanda,
o venciéndose demasiado pronto
cuando aún la gozosa intemporal
no ha llegado al medio del camino.²

¹ BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, 142 p.

² BELLI, Gioconda, « Ideal del Eterno Masculino / Machus erectus ad eternum », *Apogeo, op. cit.*, p. 101: « Qu'il ne se retrouve pas avec une tonsure sur la tête / qu'il lui faudra cacher en faisant passer ses cheveux / d'un côté à l'autre. // Qu'à tant regarder et rechercher l'« Eternel Féminin » / sa peau ne s'affaisse pas sous les yeux, / en lui donnant l'air d'un vieux libidineux, / épiant Suzanne à son bain solitaire. // Surtout, que son totem majestueux, / ne commence pas soudain à souffrir de paresse / et ne refuse pas d'obéir à l'esprit, / en se dérochant quand on lui demande de se dresser, / ou en s'affalant trop tôt / quand la jouisseuse intemporelle / n'en est pas même à mi-chemin. »

L'idée d'un « éternel masculin », ainsi que l'usage du latin dans le titre du poème, annoncent l'intention parodique de la poétesse. Celle-ci indique en sous-titre : « à Francisco de Asís Fernández, / pour répondre à son « Eterno Femenino ». »¹ Il semblerait donc que Gioconda Belli parodie le poème de son compatriote en établissant la liste des caractéristiques que doit réunir l'exemplaire idéal du sexe opposé.² D'emblée, la formule « Machus erectus ad eternum », détourne la connotation savante de la langue ancienne, langue des traités et des hommes de science. L'expression « Machus erectus » rappelle l'*Homo erectus*, ancêtre de l'*Homo sapiens* et donc chaînon assez reculé de notre évolution. Puis, la suite du poème permet de comprendre que le qualificatif d'« erectus » ne se réfère pas tant au « macho » qu'à son « totem ». En effet, ces vers se contruisent autour du thème de la virilité à travers une isotopie sexuelle : « tonsura » – terme qui évoque le moine et ses vœux de chasteté –, « libidinoso », « totem majestuoso », « erguirse », « venciéndose », « gozosa intemporal ». L'argument développé n'a donc pas grand chose de scientifique et le ton est empreint d'ironie. Le faux effet de sérieux du titre prête alors à sourire, tout comme le portrait peu flatteur de ce soi-disant « idéal de l'Eternel Masculin ». Ce modèle dont on attend la perfection fait l'objet d'une description en creux : la voix lyrique ne décrit pas ce que cet homme doit être, mais ce qu'il ne doit pas être. Ce faisant, elle s'amuse de caractéristiques ou de situations qui ne mettent pas l'homme à son avantage – la perte des cheveux devient une « tonsure », l'attrait pour les femmes est peint comme un comportement de « vieux libidineux », et la performance sexuelle décrite en troisième strophe laisse à désirer.

En outre, cette description s'appuie sur des représentations féminines mythiques : celle de Suzanne au bain et de l'« Eternel Féminin ». La scène de tradition biblique de Suzanne épiée par les vieillards a inspiré d'innombrables tableaux mettant en valeur la beauté de la jeune femme et l'« intimité séduisante » soulignée par le voyeurisme des vieillards.³ Dans le

¹ « A Francisco de Asís Fernández, / como respuesta a su « Eterno Femenino ». »

² Nous ne sommes malheureusement pas parvenus à obtenir le texte source de ce détournement.

³ GEOLTRAIN, Pierre, « Préface » in FABRE, Marie-Louise, *Suzanne ou les avatars d'un motif biblique*, Paris, L'Harmattan, 2000, 254 p., pp. 11-12. L'auteur explique que l'hypotexte de ce motif mythique est un texte juif qui nous est parvenu en grec, sous deux formes différentes : d'une part « celle de la Septante, qui la place en appendice du Livre de Daniel [...] d'autre part, celle de la révision plus tardive de Théodotion qui ouvre par cette même histoire le cycle des récits concernant Daniel. » C'est Théodotion qui ajoutera « le motif du bain, sur lequel se focalisera la représentation ultérieure des peintres, au point que l'Histoire de Suzanne semblera réduite à l'épisode de Suzanne au bain. » Voir également BRULOTTE, Gaëtan, *Œuvres de chair : figures du discours érotique*, op. cit., p. 61 : « Par leur méfiance à l'égard du bain, les traditions religieuses et morales ont cependant fini par créer, malgré elles, une intimité séduisante qu'on a fini par représenter d'une façon rusée et complaisante dans les arts et la littérature, en particulier à travers le thème mythologique de la pudeur bafouée et le motif de la femme au bain, dont les archétypes fondateurs les plus célèbres sont sans doute Suzanne surprise par les

poème, la voix lyrique accentue la sénescence de l'observateur par l'image de la peau s'affaissant sous ses yeux – « no se le desgaja la piel debajo de los ojos, / dándole aspecto de viejo libidinoso ». Le motif de Suzanne au bain renforce alors le contraste entre la représentation des deux genres dans le poème. Tandis que la femme apparaît dans toute sa splendeur – à travers la beauté de Suzanne, les qualités supposées de l'« Eternel féminin » et sa puissance sexuelle de « gozosa intemporal » –, l'homme se voit attribuer le rôle du voyeur concupiscent et décrépît. De plus, la voix lyrique ironise sur les performances sexuelles insatisfaisantes de l'anti-« Machus Erectus », en développant une isotopie de la mollesse et de l'affaissement du phallus – « pereza », « se niegue a obedecer la mente », « rehusándose erguirse », « venciéndose demasiado pronto ». Par cette description d'un modèle inversé, le « moi » lyrique semble s'amuser des attentes excessives qu'impliquent les idéaux. D'ailleurs, cette évocation de l' Eternel masculin culmine par un portrait dont la prétendue perfection est aussi artificielle qu'inaccessible :

En fin, que recio de carnes, viril y erecto,
mantenga siempre la pose del discóbolo desnudo
aprestándose para el lanzamiento:
la fría, irreal y eterna belleza
de las estatuas.¹

Nous avons pu observer, en analysant la subversion du mythe de l'Eternel féminin, le rôle joué par le motif de la statue, et voir comment les poétesses opposent la beauté de marbre à la réalité charnelle de la femme, un idéal froid et inanimé à la complexité de l'humain.² Ici, c'est au tour de l'homme de se voir confronté à cet impossible modèle : à lui d'atteindre « la froide, irréal et éternelle beauté / des statues ». D'ailleurs, cet idéal est d'autant plus irréalisable que le « moi » lyrique choisit la pose du discobole en plein effort – « mantenga siempre la pose del discóbolo desnudo / apostándose para el lanzamiento. » En poussant l'exigence à son comble, la voix poétique compose avec humour un « Eternel masculin » absurde, un concentré de virilité et d'érotisme caricatural – « recio de carnes, viril y erecto ». Par analogie, cette parodie subvertit donc le mythe de l'Eternel féminin, comme l'indique Sofia Kearns :

vieillards, Bethsabée observée par David, Diane épiée par Actéon, personnages culpabilisés qui ont inspiré toute une pléiade de peintre et d'écrivains. »

¹ BELLI, Gioconda, *Apogeo*, op. cit., p. 101: « Enfin, que son corps vigoureux, viril et dressé, / maintienne toujours la pose du discobole nu / se préparant au lancer : / la froide, irréal et éternelle beauté / des statues. »

² Voir sous-chapitre 3.1.1.

el poema « Ideal del eterno masculino: *Machus erectus ad eternum* », desenmascara lo absurdo del ideal femenino. Para probar este absurdo, recurre a la parodia textual humorística mediante la descripción de un supuesto ideal masculino, que, al igual que el femenino, es un imposible. En otras palabras, la voz femenina responde al patriarcado con una dosis de su propia medicina. El poema se lee como una letanía de condiciones que el hombre debe cumplir para satisfacer ese ideal. La burla al falocentrismo, en especial al consabido machismo hispano, es patente por la obsesión fálica notoria en el poema, desde su mismo título.¹

En effet, la critique du « phallocentrisme » est moqueuse chez Gioconda Belli. Cela dit, ses poèmes reflètent par ailleurs une profonde confiance en la relation homme-femme, une foi en l'amour et en la complicité des sexes.² La poétesse nicaraguayenne s'amuse du mythe du « macho », dont elle subvertit la virilité, mais l'image de l'homme dans son œuvre reste généralement positive. De même, si la critique du machisme peut prendre des accents plus rageurs dans le corpus de cette étude – chez Ana María Rodas, Amanda Castro ou Luz Méndez de la Vega, notamment – elle est, la plupart du temps, menée avec humour ou dérision. Et, bien que les constats concernant le machisme soient parfois amers, la distinction est faite entre l'homme et le « macho », comme dans ce poème d'Ana María Rodas :

Para ser hombre
es necesario tener arrestos.
Tan fácil esconder la cola,
negar los hijos
decir soy amoral
olvidar los excesos
de amor y de celos
cerrar la puerta
y dejar adentro

¹ KEARNS, Sofia, « Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli », *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 9, 2003, en ligne depuis le site Dialnet, URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/kearns.html>, (consulté le 18.02.08) : « le poème « Idéal de l'éternel masculin: *Machus erectus ad eternum* », démasque l'absurdité de l'idéal féminin. Pour montrer cette absurdité, il utilise la parodie textuelle humoristique par la description d'un prétendu idéal masculin, qui, tout comme le féminin, est impossible. En d'autres mots, la voix féminine répond au patriarcat en le prenant à son propre jeu. Le poème se lit comme une litanie de conditions que l'homme doit remplir pour correspondre à cet idéal. La moquerie envers le phallocentrisme, particulièrement le machisme hispano-américain, est évidente à travers l'obsession phallique notoire du poème, depuis son titre même. »

² Selon Dante Barrientos Tecún, Gioconda Belli montre une confiance en la relation homme-femme qui peut se comprendre en observant que « la transformation de la réalité nicaraguayenne, des relations de production, permet de concevoir et d'espérer des changements à tous les niveaux de la société, y compris la conception de l'amour. » Par contre, la voix d'Ana María Rodas est plus acerbe : « A ce propos, il est intéressant de comparer cette attitude « féministe » avec celle de l'une des principales femmes poètes « démystificatrices » centraméricaines : Ana María Rodas. Le discours de Rodas est le discours de la rébellion totale, radicale. C'est une voix féminine qui repousse violemment toute limitation imposée par les idéologies patriarcales. Une voix qui cherche délibérément l'affrontement pour se forger un espace d'expression dans une société machiste qui, de surcroît, semble ne pas avoir de perspective réelle et immédiate de transformation socio-économique. » BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, op. cit., p. 587.

– porque como estorban –
los huevos!¹

La voix lyrique critique ici les dérives machistes du comportement masculin, qu'elle oppose au fait d'être « un homme ». Elle insinue donc que le « macho » est un homme qui fait le choix de la facilité – « tan fácil es esconder la cola ». Le « moi » poétique liste alors des attitudes hypocrites qui cachent, derrière une façade de virilité, une absence de courage. Ainsi, le fait d'avoir une progéniture nombreuse peut être considéré comme un gage de vigueur masculine, mais ne pas reconnaître ses enfants dénote un manque de responsabilité – « negar los hijos ». De même, clamer son « amoralité » – « decir soy amoral » – permet de montrer que l'on se sent au-dessus des lois, ce qui peut constituer une forme de vantardise. Cela dit, la voix poétique y voit une manière pour le « macho » de refermer la porte sur sa lâcheté – « cerrar la puerta / y dejar adentro / – porque como estorban – / los huevos! ». Or, le fait d'assimiler le courage au sexe masculin dérive d'une rhétorique phallogratique que la poétesse s'approprie avec ironie, retournant ainsi la pensée machiste contre elle-même. Elle subvertit ainsi le discours du « macho » à l'aide de ses propres images, de son propre langage – « los huevos ».² C'est également la méthode qu'utilise Amanda Castro dans le poème suivant :

Ser hombre es ser hombre
no ser
maricón o bailarín
diseñador de modas
o
actor de papeles femeninos
ser hombre
es ser de mano fuerte
músculos grandes
(el pantalón ceñido
para que no haya dudas)
y las agallas de matar
a cualquiera

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erotica*, op. cit., p. 69: « Pour être un homme / il faut du courage. / C'est si facile de cacher sa queue, / de ne pas reconnaître ses enfants / de dire je suis amoral / d'oublier les excès / d'amour et de jalousie / de fermer la porte / en laissant à l'intérieur / – parce qu'elles sont si encombrantes – / ses couilles ! »

² On reconnaît là ce que Dante Liano décrit comme « el abandono del léxico reservado a la poesía femenina, por el cual, si bien el contenido de rebelión podía ser explícito, las formas se remitían a un buen decir que, de alguna manera, atenuaba la fuerza del mensaje. » (« l'abandon du lexique réservé à la poésie féminine, par lequel, même si le contenu de rébellion pouvait être explicite, les formes s'en remettaient à un langage convenable qui, d'une certaine manière, atténuait la force du message. ») LIANO, Dante, « La poesía de Ana María Rodas », TOLEDO, Aida, *Desde la zona abierta*, op. cit., p. 55.

No nos dijeron nunca que
Ser-hombre
es-el-suicidio¹

La voix lyrique reprend ici les *topoi* du discours machiste, ces fausses vérités populaires qui confondent le fait d'être un « macho » avec celui d'être un homme. Tout d'abord, elle multiplie les jugements disqualifiant ce qui est considéré, chez l'homme, comme un manque de virilité, soit l'homosexualité ou la pratique d'un métier perçu comme féminin – « maricón o bailarín / diseñador de modas / o / actor de papeles femeninos ». La vulgarité du terme « maricón » dénote l'agressivité et l'intolérance de la rhétorique machiste. Puis, la voix lyrique liste les « qualités » requises pour répondre à cette perception de l'homme : la force – « mano fuerte », « músculos grandes » – la puissance sexuelle – « (el pantalón ceñido / para que no haya dudas) » – la violence – « y las agallas de matar / a cualquiera ». Ce poème met ainsi l'accent sur ce que le mythe du macho a de destructeur en tant que modèle masculin. En effet, la volonté chez les hommes de se conformer à ce mythe rime avec la violence et même la mort, envers les autres – « mano fuerte », « matar / a cualquiera » – et envers soi-même – « Ser-hombre / es-el-suicidio ». De fait, la voix lyrique se penche sur ce que le discours phallocratique choisit de cacher : au bout du compte, les exigences du machisme enferment les hommes dans une dynamique de violence qui les déshumanise. C'est d'ailleurs ce qu'explique Amanda Castro, qui considère qu'au Honduras les hommes sont broyés par les mécanismes du machisme, tout autant que les femmes :

hay mucho de la experiencia humana que se le ha robado al hombre, y siento como, no lástima, sino compasión. Siento como que tengo las manos atadas y la boca amordazada, pero soy consciente de ello; en cambio ellos tienen las manos atadas, los pies amarrados, los ojos vendados, la boca amordazada, y son tan torpes que ni siquiera se dan cuenta de que están así. Y son los que están guiándonos: ¡con razón vamos como vamos! Y la sociedad está tan fregada porque no despiertan, no se dan cuenta de que tienen derecho a vivir la vida plenamente y no ser esta cápsula, este cuerpo que se supone puede matar, violar, ejercer el poder a la punta de la fuerza. Para mí, eso es lo peor que le pueda pasar a un ser humano: es robarle la humanidad.²

¹ CASTRO, Amanda, *Poemas de amor propio y de propio amor*, op. cit., pp. 44-45: « Etre un homme c'est être un homme / ne pas être / un pédé ou un danseur / un styliste / ou / un acteur de rôles féminins / être un homme / c'est avoir la main forte / de gros muscles / (le pantalon ajusté / pour qu'il n'y ait aucun doute) / et le cran de tuer / n'importe qui // On ne nous a jamais dit / Qu'être-un-homme / c'est-le-suicide »

² Entretien avec Amanda Castro, annexe n° 2: « On a volé aux hommes une grande part de l'expérience humaine, et cela m'inspire, non pas de la pitié, mais de la compassion. Je sens que j'ai les mains attachées et la bouche bâillonnée, mais j'en suis consciente ; par contre, eux, ils ont les mains attachées, les pieds attachés, les yeux bandés, la bouche bâillonnée, et ils sont tellement maladroits qu'ils ne se rendent même pas compte de leur état. Et c'est eux qui nous guident : ce n'est pas étonnant qu'on en soit là ! Et si la société va si mal c'est qu'ils ne se réveillent pas, ils ne se rendent pas compte qu'ils peuvent vivre la vie pleinement et ne pas être cette capsule, ce corps dont on considère qu'il peut tuer, violer, exercer le pouvoir par la force. Pour moi, c'est la pire des choses qui puisse arriver à un être humain : qu'on lui vole son humanité. »

Malgré la compassion, on sent dans ces mots un jugement très dur envers ces hommes « si maladroits » qu'ils ne se rendent pas compte de leur aliénation, ces hommes qui seraient responsables des malheurs du pays. La poésie d'Amanda Castro est un hymne à la femme ; on y trouve une vision assez sombre des rapports homme-femme et de l'homme, souvent assimilés à la violence. Cela dit, même dans l'œuvre lyrique de Claribel Alegría, où l'homme est dessiné avec amour, il peut s'avérer dévastateur lorsqu'il apparaît sous l'habit du « macho ». C'est le cas dans la réécriture que la poétesse salvadorienne propose du mythe de Déméter et Koré, « Ira Demetrae ». Déméter, se révoltant contre le jugement de Zeus et contre les hommes, prend la décision de laisser la planète aux mains des « mâles », en sachant qu'ils la détruiront. Elle s'adresse à Koré, sa fille que le Dieu des Dieux a décidé de laisser auprès d'Hadès trois mois de l'année :

¿Cómo podré aceptarlo?
Tres meses junto a Hades
dijo Zeus
– un premio al violador –
[...]
tres meses de luto
y de granizo
mientras estás ausente
después
indiferencia
les cederá a los machos
el planeta
quedará
mi jardín
entre sus manos
que ellos lo gobiernen
lo destruyan¹

L'*Hymne homérique à Déméter*, principale source du mythe de Déméter et Koré,² chante que Koré – ou Perséphone – cueillait des fleurs avec ses amies lorsqu'elle fut enlevée par Hadès.³ La colère de Déméter se déchaîne alors: la déesse des moissons refuse de faire

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Ira Demetrae », *Variaciones en Clave de mí*, in *Una vida en poemas*, op. cit., p. 267-268: « Comment pourrai-je l'accepter? / Trois mois auprès d'Hadès / a dit Zeus / – une récompense pour le violeur – / [...] / trois mois de deuil / et de grêle / pendant ton absence / après / l'indifférence / cèdera aux mâles / la planète / mon jardin / restera / entre leurs mains / que ceux-ci le gouvernent / et le détruisent ».

² ESTEBAN SANTOS, Alicia, « Mujeres dolientes épicas y trágicas: literatura e iconografía (Heroínas de la mitología griega IV) », *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, n° 18, 2008, pp. 111-144, en ligne depuis le site Dialnet, URL: <http://revistas.ucm.es/fl1/11319070/articulos/CFCG0808110111A.PDF> (consulté le 02.03.11).

³ JACQUIN, Renée, [trad.], *Hymnes homériques*, Paris, Ophrys, 1997, 161 p., p. 11 : alors que Perséphone allait cueillir un narcisse « la terre aux larges routes / s'ouvrit dans la plaine de Nysie, d'où s'élança, avec ses chevaux immortels, le Seigneur hôte des foutes, fils très honoré de Cronos. / Il l'enleva, contrainte et forcée, sur son char

pousser les semences sur la Terre, menaçant les hommes de famine et les Dieux de perdre leurs offrandes.¹ Zeus choisit donc d'intercéder en faveur de Déméter et envoie Rhéa lui rendre sa décision :

Il veut bien que, au cours de l'année, Perséphone
passe le tiers dans les Enfers ténébreux
et les deux autres auprès de sa mère et des Immortels.
Il a promis qu'il en serait ainsi et l'a assuré d'une inclinaison
de tête; allons! viens, ma fille, apaise tout à fait ta colère
envers le Cronide aux noirs nuages.
Cette année même, fais prospérer la récolte nourricière des hommes.
Elle parlait ainsi et Déméter à la belle couronne obéit
et fit aussitôt pousser la récolte dans les guérets au sol fécond.²

Ainsi, selon ce texte source, le courroux de Déméter se déchaîne avant que Zeus n'intercède auprès d'Hadès, mais retombe dès lors qu'elle obtient de voir sa fille pendant neuf mois de l'année. Cependant, la réécriture de Claribel Alegría modifie la réaction de Déméter face au jugement rendu – « ¿Cómo podrá aceptarlo? / Tres meses junto a Hades / dijo Zeus / – un premio al violador – ». La colère apparaît comme le motif central du poème, auquel ce sentiment donne son titre – « Ira Demetrae ». En donnant la parole à Déméter et en réinterprétant sa réaction, la poétesse remet en question le bien-fondé de la décision de Zeus. En outre, si l'*Hymne homérique à Déméter* qualifie Perséphone de « chaste » peu avant son retour des Enfers, la voix lyrique de Claribel Alegría porte envers Hadès une accusation de viol et renforce donc la culpabilité de ce dernier.³ De fait, le Dieu des enfers n'est pas présenté comme coupable dans l'*Hymne homérique*. Zeus lui a apporté son accord et son aide pour l'enlèvement, et le Soleil – Hypérion – explique à Déméter qu'elle n'a pas lieu de s'en plaindre, car le prétendant est un Dieu important :

d'or, / gémissante; elle poussa des cris à pleine voix / pour appeler à son secours le Cronide, Père souverain et Tout-puissant. »

¹ *Idem*, p. 31 : « Cette année fut la plus affreuse et la plus terrible que Déméter / donna aux hommes sur la terre féconde: le sol ne faisait pas / germer la semence; Déméter à la belle couronne la cachait. / Les bœufs tirèrent bien des fois en vain la charrue / au soc courbe dans les guérets; beaucoup d'orge blanche fut / semée inutilement. Et sans doute la race des hommes mortels / aurait disparu toute entière de dure famine, et les habitants de l'Olympe / auraient perdu le glorieux honneur des offrandes et des sacrifices si Zeus / n'avait médité la question et réfléchi dans son cœur. »

² *Idem*, p. 41.

³ *Idem*, p. 33 : « Ayant entendu ces mots, Zeus aux coups retentissants, / qui voit au loin, envoya dans l'Erèbe Argeiphontès à la verge d'or / pour exhorter Hadès, en usant de douces paroles / de ramener la chaste Perséphone des ténèbres / vers la lumière ».

Mais, Déesse, cesse de pleurer et de gémir; il ne faut pas
ressentir ainsi une vaine et insatiable rancune.
Il n'est pas indigne de toi, ce gendre, hôte des foules,
et, parmi les Immortels, le frère de sang de Zeus!¹

Cependant, la Déméter de Claribel Alegría ne semble pas l'entendre de cette oreille. Sa réponse à un ordre machiste qui bafoue la volonté de la femme est plus violente que celle de la tradition mythologique grecque : « tres meses de luto / y de granizo ». Il ne s'agit plus seulement d'empêcher les récoltes mais de faire s'abattre le voile de la grêle et de la mort sur les hommes. De fait, dans la Grèce Antique, le mythe de Déméter et Koré / Perséphone représente et explique l'alternance des saisons.² La poétesse reprend ainsi le motif mythique de l'hiver marquant l'absence de Koré, mais sa sentence s'éloigne de l'hypotexte lorsqu'elle décide d'abandonner la Terre aux mains des « mâles » – « indiferencia / les cederá a los machos / el planeta / [...] / que ellos lo gobiernen / lo destruyan ». Si la projection de cet ordre masculin est apocalyptique, elle n'est pas sans rappeler certaines réalités contemporaines :

regarán manchas negras
en el mar
extinguirán los peces
harán el aire irrespirable
se matarán los hombres
entre sí
todos irán al Tártaro
ya no podrán las Parcas
hilar tantos destinos
[...]
hasta que vuelvas
Core
hasta que Zeus se arrepienta
de su doble moral
hasta que estés conmigo
todo el año
y decretemos juntas
la primavera eterna.³

En effet, comment ne pas voir dans ces vers le reflet des maux qui rongent aujourd'hui la planète ? On y reconnaît bien les catastrophes pétrolières – « regarán manchas negras / en el

¹ *Idem*, p. 15, et en ce qui concerne la complicité de Zeus : « Nul autre des Immortels n'est responsable que Zeus assembleur de nuées. / Il l'a accordée à Hadès, son frère, pour être sa florissante épouse. »

² DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op. cit., p. 510.

³ ALEGRÍA, Claribel, « Ira Demetrae », *Variaciones en Clave de mí*, in *Una vida en poemas*, op. cit., pp. 267-268: « Ils répandront des taches noires / dans la mer / ils extermineront les poissons / ils rendront l'air irrespirable / les hommes / s'entretueront / ils iront tous au Tartare / les Parques ne pourront plus / filer tant de destins / [...] / jusqu'à ce que tu reviennes / Koré / jusqu'à ce que Zeus se repente / de sa morale inique / jusqu'à ce que tu sois avec moi / toute l'année / et que nous décrétons ensemble / l'éternel printemps ».

mar » –, l’extinction d’espèces animales – « extinguirán los peces » –, la pollution de l’atmosphère – « harán el aire irrespirable » – et les guerres, toujours d’actualité – « se matarán los hombres / entre sí ». Le « moi » lyrique se situe toujours dans l’Antiquité, notamment par les références au « Tartare » et aux « Parques », mais sa voix acquiert une indéniable valeur prophétique. Déméter rend le genre masculin responsable de toutes ces catastrophes, engendrées par la violence d’Hadès et les décisions injustes de Zeus – « hasta que Zeus se arrepienta / de su doble moral ». De fait, Hadès et Zeus figurent ici des prototypes antiques du mythe du « macho » : leur comportement exprime bien une « obsession masculine pour la prédominance et la virilité, s’exprimant en possessivité envers la femme ».¹ Selon la voix prophétique de ce poème, si l’ordre machiste est voué à entraîner la destruction de la planète, la seule possibilité de salut vient des femmes : « hasta que vuelvas / Core / [...] / y decretemos juntas / la primavera eterna. » Ainsi, la critique de l’ordre phallogratique, de la justice et du mode de gouvernement autodestructeur des « machos », se clôt par une déclaration de confiance en un ordre matriarcal. La Déméter de Claribel Alegría remet donc en question l’organisation politique et sociale de la plupart des pays, où les hommes tiennent les rênes du pouvoir, et la domination masculine en général. De fait, nous avons noté précédemment, en ce qui concerne la famille, que si le modèle de la famille patriarcale demeure en Amérique centrale, l’homme fait souvent l’objet de « jugements sans complaisance et disqualifiants » de la part des femmes.² Une telle disqualification est parfois manifeste dans notre corpus, mais elle ne concerne pas tant le genre masculin dans son ensemble que des comportements associés au mythe du « macho ». En outre, cette critique peut s’appliquer sur le plan collectif – comme dans « Ira Demetrae » ou les poèmes précédents – mais elle peut également viser un spécimen de « macho » en particulier, comme dans ce poème de Luz Méndez de la Vega :

III

Los adornos y unturas
el duro ejercicio del gimnasio
y los masajes en las Termas
ocupan, Narciso,

¹ Voir la définition du machisme donnée en début de sous-chapitre.

² LUCCHINI, *Femme, violence et identité : le cas de l’Amérique centrale*, op. cit., p. 50 : « La crise identitaire de l’homme, qui a perdu sa place dans la société et dans la famille, rejaillit sur l’identité féminine qui se transforme. Elle se « masculinise », car la femme n’assume pas seulement des rôles dans la sphère de la production qui appartenaient traditionnellement à l’homme, mais s’occupe de toute l’organisation de la sphère domestique. [...] Pour une majorité d’hommes et de femmes de notre corpus, la référence culturelle reste encore la famille patriarcale qui comporte des sphères d’activités strictement délimitées en fonction du genre. »

mucho de tu tiempo
y el sitio de tu corazón
y tu cerebro
[...]

IX

Invulnerable,
a la misma Afrodita,
te ha vuelto la incapacidad
de amar a otro
que no seas tú mismo.

Pero, lo que más me sorprende
es que aún te embobes
creyendo
que en el gimnasio
y las termas,
te confunden con Apolo.¹

Ces fragments poétiques sont issus des « Epigramas a Narciso », vingt poèmes publiés comme appendice au recueil *Helénicas*, mais qui furent en réalité à l'origine de sa création. L'écrivaine a composé ces vers en l'honneur de son ancien compagnon et suite à leur rupture.² Si elle fait précéder les épigrammes d'une brève indication – « (Eco, golpeada por Narciso, despierta del sueño / que la convirtió en roca y le responde.) »³ – elle adapte le mythe traditionnel, dans lequel Echo ne peut plus que répéter ce qu'on lui dit :⁴ au contraire, Luz Méndez de la Vega incarne une Echo libre de ses paroles. Elle s'approprie donc la figure mythique de Narcisse en reprenant le mytheme d'un amour exclusif envers son image – « la incapacidad / de amar a otro / que no seas tú mismo. »

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Helénicas*, op. cit., pp. 68-71: « III // Les ornements et les onctions / le dur exercice physique / et les massages aux Thermes / occupent, Narcisse, / la plupart de ton temps / et la place de ton cœur / et de ton cerveau / [...] / IX // Ton incapacité / à aimer quelqu'un d'autre / que toi-même / t'as rendu invulnérable / à Aphrodite en personne. / Mais, ce qui me surprend le plus / c'est que tu te leures encore / en croyant / qu'au sport / et aux thermes, / on te confond avec Apollon. »

² Voir sous-chapitre 1.2.1.

³ « (Echo, blessée par Narcisse, sort du sommeil / qui l'a changée en pierre et lui répond.) »

⁴ Il semblerait qu'Ovide soit le premier à mettre en relation les personnages d'Echo et de Narcisse (VOLPILHAC-AUGER, Catherine, « Narcisse au miroir de la fable ou les métamorphoses d'Ovide », in AURAIX-JONCHIERE, Pascale, *Isis, Narcisse, Psyché entre lumières et romantisme : mythe et écritures*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 403 p., p. 25). En effet, dans *Les Métamorphoses*, Ovide écrit qu'Echo, repoussée par Narcisse, se cache et dépérit : « Elle habite le creux des antres solitaires. / L'amour s'aigrit de ses peines amères : / Son cœur est consumé par ses chagrins secrets. / Une affreuse maigreur dessèche ses traits ; / Tout son corps dépérit, tout son sang s'évapore. / Ce qu'elle fut n'est plus, et sa voix vit encore. / En pierre les destins transformèrent ses os : / Son âme dans les bois erre encore sans repos. / Sa voix répond encore à la voix qui l'appelle, / Mais ce n'est plus qu'un son qui vit encore en elle. » OVIDE, FARIAU DE SAINT ANGE, Ange-François [trad.], *Les Métamorphoses*, vol. 1, op. cit., p. 269.

Comme dans « Ira Demetrae » de Claribel Alegría, l'Antiquité et l'époque contemporaine convergent dans ces vers. En effet, la lecture des épigrammes peut tout aussi bien évoquer l'Antiquité Grecque que le Guatemala contemporain. D'une part, les divinités ancestrales que représentent Aphrodite et Apollon sont passées dans le langage courant comme des parangons de beauté. D'autre part, « el Gimnasio y las termas » peuvent désigner le stade de sport et les thermes de la Grèce Antique, mais aussi les salles de sport et stations thermales du Guatemala d'aujourd'hui, rendez-vous des classes sociales privilégiées. Comme dans la tradition mythique, Narcisse est peint en homme insensible. Cependant, à cela vient s'ajouter une obsession pour la musculature, gage de puissance et de prédominance virile – « el duro ejercicio del gimnasio ». De plus, la voix lyrique ironise au sujet de l'autosatisfaction de ce Narcisse moderne et de sa vantardise – « aún te embobes / creyendo / que en el gimnasio / y las termas, / te confunden con Apolo ». Narcisse apparaît alors comme un « macho », et sa quête de virilité fait les frais de l'ironie du « moi » lyrique – « el duro ejercicio del gimnasio / y los masajes en las Termas / ocupan, Narciso, / mucho de tu tiempo / y el sitio de tu corazón / y tu cerebro ».¹ La voix lyrique peint ainsi un portrait peu flatteur de cet homme, dont la masculinité exacerbée rime avec la vacuité du cœur et du cerveau. Or, c'est également ce que reproche à certains hommes la voix lyrique de Luz Lescure :

El asunto es preocupante
(pero no como para perder el sueño)
los hombres, querida amiga
esos semidioses que despiertan pasión
y se adueñan de nuestros tiernos versos
tienen, en su mayoría,
el cerebro entre las piernas.
No deben, por tanto, ser tomados en serio,
(salvo hermosas excepciones),
su inseguridad les da un miedo desmesurado
– por lo cual gritan mucho y gesticulan –
le temen, sobre todo, a la hembra de la especie,
por eso, les cuesta tanto hacer el amor a un ser humano

¹ Par ailleurs, Luz Méndez de la Vega explique sa volonté de montrer que le mythe de Narcisse symbolise l'homosexualité. Voir l'entretien avec Luz Méndez de la Vega, annexe n° 1 : « Además, en *Helénicas* hay algo de teoría mía, por ejemplo en el estudio del narcisismo. Los « Epigramas a Narciso » tratan del que fue mi compañero de vida durante 25 años, de cómo ama a su propio sexo. También es lo que intento hacer con Safo, que ve a la amada como si fuera su propio reflejo. » (« De plus, dans *Helénicas*, il y a une part de théorie personnelle: l'étude du narcissisme, par exemple. Les « Epigrammes à Narcisse » parlent de celui qui a été mon compagnon de vie pendant 25 ans, du fait qu'il aime son propre sexe. C'est aussi ce que j'essaye de faire avec Sapho, qui voit la femme qu'elle aime comme si elle était son propre reflet. ») Si le machisme dénigre l'homosexualité, le fait d'être homosexuel ou bisexuel n'empêche pas d'être machiste.

prefieren, desde luego, un pedazo de carne
de allí su gran interés en que esté fresca.¹

Ici, le « moi » lyrique est celui d'une femme s'adressant à son amie – « querida amiga » – sur le ton d'une conversation de salon. Elle disserte au sujet de l'homme de façon à la fois détachée et supérieure – « El asunto es preocupante / (pero no como para perder el sueño) », « No deben, por tanto, ser tomados en serio ». Les hommes sont décrits comme s'il s'agissait d'une espèce animale en calquant un discours pseudo-scientifique – « le temen, sobre todo, a la hembra de la especie ». Ainsi, la poétesse semble parodier l'attitude méprisante des penseurs extrémistes ou machistes. L'exagération des propos tenus est provoquante et joue sur le fil de l'ironie – « tienen, en su mayoría, / el cerebro entre las piernas », « les cuesta tanto hacer el amor a un ser humano / prefieren, desde luego, un pedazo de carne ». De fait, les critiques n'englobent pas tout le genre masculin – « (salvo hermosas excepciones) » – qui est également valorisé par l'expression « ces demi-dieux qui éveillent des passions ». La voix lyrique s'attaque donc avant tout aux « machos ». Elle raille leur besoin de s'imposer par rapport aux autres – « gritan mucho y gesticulan » – et condamne avec cynisme le fait que la femme ne soit « qu'un bout de chair » à leurs yeux. Finalement, ce poème rappelle la parodie que compose Gioconda Belli dans son « Idéal de l'Éternel Masculin ». En retournant la situation de domination, Gioconda Belli et Luz Lescure font entendre des voix féminines tout aussi abusives que celles des machistes. Elles démontrent ainsi, par une sorte de preuve par le contraire, combien le respect est nécessaire pour que le rapport à l'autre ne passe pas par la force. Car, en tant que rouage d'un mécanisme de domination, le machisme est intimement lié à ce déséquilibre des rapports homme-femme qu'Ana María Rodas évoque dans toute sa violence :

Edipo Rey
mi imagen te atormenta.

Quieres pero no quieres
y en la lucha
te gusta desvirgarme diariamente
y demostrarme
– aunque me necesitas –

¹ LESCURE, Luz, « Conversación », *Añoranza Animal*, op. cit., p. 65: « L'affaire est inquiétante / (mais pas au point d'en perdre le sommeil) / les hommes, chère amie / ces demi-dieux qui éveillent des passions / et qui s'approprient nos tendres vers / ont, pour la plupart, / le cerveau entre les jambes. / Ils ne doivent donc pas être pris au sérieux, / (hormis de belles exceptions), leur manque de confiance en eux leur confère une peur démesurée / – ce pour quoi ils crient beaucoup et gesticulent – / ils craignent, surtout, la femelle de l'espèce, / c'est pourquoi il leur est si difficile de faire l'amour à un être humain / ils préfèrent, de loin, un bout de chair / d'où leur grand intérêt à ce qu'elle soit fraîche. »

que inflado de soberbia navegas otros
vientres.

Y todo para qué, niño pequeño
si cuando tienes hambre
buscas mi leche.¹

En citant le titre de la tragédie de Sophocle, Ana María Rodas fait référence à la fameuse théorie du complexe d'Œdipe. Le « moi » lyrique reprend d'ailleurs le motif du désir de l'homme envers sa mère – « cuando tienes hambre / buscas mi leche » – et le poème se construit autour du motif central de l'analyse freudienne : la sexualité. Nous avons pu observer que Sigmund Freud était tourné en dérision pour son machisme par les poétesses qu'étudie cette thèse, notamment par Ana María Rodas.² Dans ce poème, le machisme est au centre de la relation homme-femme. L'homme exerce sur sa partenaire une domination physique et morale – « te gusta desvirgarme », « demostrarme » – et son besoin de possession envers les femmes s'exprime également par l'infidélité – « inflado de soberbia navegas otros / vientres ». Cette expression indique la vantardise du « macho », son besoin de clamer sa virilité. L'image du navigateur infidèle rappelle la figure mythique d'Ulysse plutôt que celle d'Œdipe, mais il y a dans ce couple une violence qui n'existe pas entre Pénélope et son époux – « en la lucha ». En outre, la voix lyrique n'a pas la douceur de celle de Pénélope. Elle provoque le « macho » en niant sa virilité – « niño pequeño » – et en lui prouvant qu'il dépend d'elle – « mi imagen te atormenta », « cuando tienes hambre / buscas mi leche ». La femme est placée ici face à ce paradoxe qui fait que le « macho » recherche à la fois une mère, la blancheur immaculée de la virginité – « te gusta desvirgarme » – et une amante insatiable – « diariamente ». Entre la figure mythique de la Vierge Marie et l'image de la putain, la femme ne peut être qu'un phantasme. De fait, Ana María Rodas critique cette « vieille histoire » qui fait que la rencontre heureuse entre les sexes est alors impossible :

La vieja historia de ser madre y mujer y amante
y estar llena de peces y de vida sólo para apagar la sed
de una playa vacía.³

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 33 : « Œdipe Roi / mon image te tourmente. / Tu veux mais tu ne veux pas / et dans la lutte / tu aimes me déflorer quotidiennement / et me démontrer / – bien que tu aies besoin de moi – / que gonflé d'orgueil tu navigues d'autres / ventres. // Et tout ça pour quoi, petit garçon / puisque quand tu as faim / tu recherches mon lait. »

² Voir sous-chapitre 3.1.2.

³ RODAS, Ana María, *El fin de los sueños y los mitos*, op. cit., p. 187 : « La vieille histoire d'être mère et femme et amante / et d'être pleine de poissons et de vie juste pour étancher la soif / d'une plage vide. »

Ce court poème dessine un homme-plage auquel la femme-océan devrait se consacrer entièrement. Cependant, un déséquilibre oppose tout ce que la mer devrait donner – à travers l’expression « estar llena de peces y de vida », évocatrice de vitalité, de maternité – au fait que la plage n’ait rien à offrir – « una playa vacía ». Bien qu’étrangers à la violence du poème précédent, ces vers traduisent une vision pessimiste des relations de couple. Néanmoins, la vision de l’homme et du couple n’est pas toujours aussi sombre au sein de notre corpus, comme nous le verrons dans le sous-chapitre consacré au mythe de l’amour, et comme le montre cette « Receta de varón » par Gioconda Belli :

No importa si es hermoso
– la fealdad en el hombre
puede despertar ciertos atávicos instintos femeninos –
pero es esencial que el pecho sea acogedor
y que los brazos ofrezcan la promesa
de abrazos apretados y tiernos.
[...]
El hombre, al fin,
ese mítico animal
que reinventa siglo tras siglo
las quimeras que pueblan las obsesiones femeninas,
habrá de conservar,
– perdida la absoluta hegemonía –
todas aquellas cosas
galantes, fuertes, acogedoras,
que, a pesar de todos los pesares,
lo mantienen sólidamente anclado,
en el profundo, incansable mar,
de las hembras.¹

Parodiant Vinicius de Moraes et sa « Receita de mulher », ² Gioconda Belli ne nie pas le pouvoir en jeu au sein du couple, mais elle en propose un meilleur usage – « El hombre [...] habrá de conservar, / – perdida la absoluta hegemonía – / todas aquellas cosas / galantes, fuertes, acogedoras ». L’« hégémonie absolue » ainsi mentionnée, c’est celle du « macho », dont la voix lyrique propose la fin du règne. En effet, elle oppose à la figure mythique du « macho » le portrait d’un idéal masculin. Cette fois, le ton est sincère : le « moi » poétique

¹ BELLI, Gioconda, « Receta de varón », *Apogeo, op. cit.*, pp. 47-49: « Peu importe qu’il soit beau / – chez l’homme la laideur / peut éveiller certains instincts féminins ataviques – / mais il est essentiel que le torse soit accueillant / et que les bras offrent la promesse / d’étreintes tendres et serrées. / [...] / L’homme, enfin, / cet animal mythique / qui réinvente siècle après siècle / les chimères qui peuplent les obsessions féminines, / devra conserver, / – une fois perdue l’hégémonie absolue – / toutes ces choses / galantes, fortes, accueillantes, / qui, en dépit des difficultés, / le maintiennent solidement ancré, / dans la profonde, infatigable mer, / des femelles. »

² MORAES, Vinicius de, « Receita de mulher », *Soneto de fidelidade e outros poemas*, Sao Paolo, Ediouro, 2004, 81 p., p. 37: « As muito feias que me perdoem / Mas beleza é fundamental. É preciso / Que haja qualquer coisa de flor em tudo isso / Qualquer coisa de dança, qualquer coisa de *haute couture* [...] » Dans ce long poème, le « moi » lyrique exalte la beauté féminine non sans un certain humour envers ses exigences démesurées.

s'éloigne des caractéristiques farfelues de l'« Homo erectus ad eternum » pour composer le mythe de l'anti-macho, dont la virilité – « pecho », « abrazos apretados », « fuertes » – se conjugue avec la douceur – « acogedor », « tiernos », « galantes ». Contrairement à cette affirmation à l'emporte-pièce du poète brésilien – « As muito feias que me perdoem / Mas beleza é fundamental » – la voix lyrique ne prend pas en compte le critère de beauté : « No importa si es hermoso. » Elle conçoit la relation homme-femme comme l'héritage de siècles d'Histoire – « siglo tras siglo » – mais aussi des temps primordiaux, temps du mythe – « ese mítico animal », « atavicos instintos femeninos », « solidamente anclado, / en el profundo, incansable mar, / de las hembras ». Ce rapport au passé évoque également les origines animales de l'être humain – « animal », « instintos », « hembras » – et rappelle le mythe de la femme sauvage, auquel l'homme vient ici s'associer en répondant aux « chimères qui peuplent les obsessions féminines ». Ces vers proposent donc une alternative au machisme et à l'affrontement entre genres que dévoilent les poèmes commentés dans ce sous-chapitre.

En effet, les différents détournements de la figure mythique du « macho » observés ici sont révélateurs d'une violence entre hommes et femmes. Que ce soit dans l'« Edipo Rey » d'Ana María Rodas, la « Conversación » de Luz Lescure, les « Epigramas a Narciso » de Luz Méndez de la Vega, « Ira Demetrae » de Claribel Alegría ou les portraits de « macho » proposés par Ana María Rodas et Amanda Castro – « Para ser hombre », « Ser hombre es ser hombre » –, les relations homme-femme sont perçues comme une lutte, un enjeu de pouvoir. Si l'homme fait l'objet de critiques acerbes dans ces poèmes, c'est toujours à travers des comportements associés au mythe du « macho ». La violence engendrée par le machisme et par la résistance qu'entraîne sa remise en cause, semble impliquer que l'égalité des sexes passe par une phase de conflit. Cependant, on retrouve dans ces poèmes une volonté de dépasser cette étape. Il s'agit pour cela d'échapper au désir de modeler l'autre à sa mesure, de réduire un genre à un mythe impossible, comme dans l'« Ideal del Eterno Masculino » de Gioconda Belli ou la « Conversación » de Luz Lescure. Sur le ton de l'ironie ou de la colère – « Ira Demetrae » – les poétesses redéfinissent des valeurs fondamentales, telles la virilité ou la force. Elles démontrent ainsi que la force n'est pas une question de masse musculaire – dans les « Epigramas a Narciso » – et qu'être viril ne signifie pas imposer sa volonté par la violence, auquel cas « Ser-hombre / es-el-suicidio », comme le déclare Amanda Castro. Les poétesses redéfinissent ainsi les valeurs qui font l'homme ainsi que son rôle au sein du couple. En outre, tout comme Gioconda Belli compose un contre-portrait du « macho » en faisant rimer la force avec la tendresse, elles présentent l'héroïsme sous un jour nouveau.

3.2.3 L'héroïsme au féminin

Si l'héroïsme désigne « l'idéal du héros », cette « force d'âme exceptionnelle qui fait d'un homme un héros, ou d'une femme une héroïne », le héros est avant tout une figure mythique.¹ En effet, la première acception du terme est celle de « demi-dieu », comme l'indique le *Petit Robert* :

HEROS : 1. Mythol. antiq. : demi-dieu. Nom donné dans Homère aux hommes d'un courage et d'un mérite supérieur, favoris particuliers des dieux, et dans Hésiode à ceux qu'on disait fils d'un dieu et d'une mortelle ou d'une déesse et d'un mortel. — Il fallait, chez les Grecs, être *mort* pour être reconnu héros, c'est-à-dire *objet d'un culte* (le mot *héros*, qui désigne un mort détenteur d'un potentiel vital exceptionnel, est d'origine crétoise). Le terme « héros » s'applique à des êtres demi-légendaires, appartenant à un lointain passé, mais considérés comme supérieurs et objets, à l'instar des dieux, d'un culte spécial. Dans le *Ménon* (81c), Platon, citant Pindare, considère que les héros sont ceux qui ont droit à une dernière vie privilégiée avant la délivrance finale de l'âme.²

Par extension, l'héroïsme s'applique à « ceux qui se distinguent par une valeur extraordinaire ou des succès éclatants à la guerre » ou à « tout homme qui se distingue par la force du caractère, la grandeur d'âme, une haute vertu. »³ Ces acceptions font également écho au mythe moderne, conçu comme une « représentation traditionnelle, idéalisée et parfois fautive, concernant un fait, un homme, une idée, à laquelle des individus isolés ou des groupes conforment leur manière de penser, leur comportement. »⁴ De fait, l'héroïsme recouvre des qualités différentes selon les époques : le héros de la Grèce Antique s'illustre par son ardeur au combat, le héros romantique exalte les passions,⁵ le guérillero se distingue par son humanisme et son esprit de sacrifice, quant au « super-héros » des *comics* nord-américains,

¹ « Héroïsme », *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/héroïsme> (consulté le 05.02.11).

² « Héros », *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1261.

³ *Idem*.

⁴ « Mythe », *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/mythe> (consulté le 18.08.08). Voir sous-chapitre 1.3.2.

⁵ « El héroe romántico era el aventurero, el pirata, el poeta convertido en guerrero de la libertad o el solitario que se pasea a la orilla de un lago desierto, perdido en una meditación sublime. » (« Le héros romantique était l'aventurier, le pirate, le poète converti en guerrier de la liberté ou le solitaire qui se promène au bord d'un lac désert, perdu dans une méditation sublime. ») PAZ, Octavio, « Poesía y modernidad » [1986], in *Poesie hispano-américaine contemporaine: Vicente Huidobro et Octavio Paz*, Paris, Service des publications, Université de la Sorbonne nouvelle Paris 3, 1989, 251 p., p. 16.

ses « super-pouvoirs » font de lui un « humain perfectionné » ayant pour mission de sauver le Monde.¹

Pour revenir aux définitions du héros mentionnées ci-dessus, il est frappant d'y constater la totale absence des femmes. Marie-France Hilgar constate d'ailleurs que, si le mot « héroïne » précède celui de « héros » au sein d'un dictionnaire, « Furetière et l'Académie n'ont pu définir le terme féminin qu'en se rapportant à son masculin : « femme qui possède les qualités d'un héros. »² La chercheuse en conclut que, si le héros est d'abord un demi-dieu et que le terme « demi-déesse » n'existe pas, une femme ne peut donc pas être un héros. La mythologie grecque a pourtant ses héroïnes – Ariane, Pénélope, Hélène, Iphigénie, parmi tant d'autres – qui ne sont pas forcément d'ascendance divine, mais qui n'acquièrent jamais un statut similaire à celui des héros de sexe masculin. Sylvie Rougier-Blanc analyse à ce sujet :

Des héroïnes (ou plutôt des héros au féminin) existent bien chez Homère à trois niveaux différents : jeunes filles exceptionnelles par leur beauté (aristé), femmes ou filles de héros mortes, femmes aux rôles de premier plan dans le destin du héros qui en constitue une forme de double. Elles sont de véritables « adjuvants » pour le héros.³

L'héroïne de la mythologie grecque est donc un personnage au rôle auxiliaire, qui peine à faire valoir sa personnalité par rapport au héros. En effet, puisque l'héroïsme antique est avant tout celui du guerrier, c'est sur le champ de bataille ou par la victoire contre des monstres que se révèle le héros, à l'instar d'Héraclès ou d'« Ulysse au mille tours ». A ses côtés ou en son attente, la femme peut faire preuve de la « force du caractère, la grandeur d'âme » ou la « haute vertu » qui répondent à la définition par extension de l'héroïsme, mais son action n'aura jamais l'éclat de celle du héros. Ainsi, bien que les mythes grecs aient également consacré la figure de la femme vierge et guerrière, il s'agit en fait de figures viriles renonçant à une part de leur féminité – d'où le sein coupé des Amazones.⁴ Quant aux figures féminines du *Popol Vuh*, si elles apparaissent tout d'abord comme les égales de l'homme –

¹ VALDENNAIRE, Cécile, « Les peaux de super héros », in FOREST, Claude, *Du héros au super-héros, mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 275 p., p. 185 : « Le super héros, en tant qu'humain perfectionné, se trouve affecté de super pouvoirs dès sa naissance ou en obtient par modification biologique ; sa mission, imposée ou choisie, consiste à sauver le Monde. »

² HILGAR, Marie-France, « Héroïnes tragiques, Héroïnes bourgeoises : variations sur une même image », in LEINER, Wolfgang, *Onze nouvelles études sur l'image de la femme*, Paris, J.-M. Place, 1984, 144 p., p. 16. Quant au terme de « demi-déesse », La Fontaine affirme : « Un tel nombre de demi-dieux, / Et de déesses tout entières : / car demi-déesse n'est guères / En usage, à mon sentiment ; », LA FONTAINE, Jean, « Epître à la duchesse de Bavière », *Œuvres diverses*, tome I, Paris, Jean-Luc Nyon père, 1744, p. 60.

³ ROUGIER-BLANC, Sylvie, « Héroïsme au féminin chez Homère », *Clio - Héroïnes*, n° 30, 2009, en ligne sur le site de revue.org, URL : <http://clio.revues.org/index9355.html>. Consulté le 08.02.11.

⁴ *Idem*.

lors de la création des humains et lorsqu'Ixbalanqué réalise des actions héroïques auprès de son frère jumeau, Hunahpú – Dora Luz Cobián considère que les femmes connaissent, au fil de l'ouvrage mythique, une dégradation symbolique qui correspond aux changements dus au développement économique de la société maya-quiché.¹ Finalement, comme dans la mythologie grecque, l'héroïsme sera réservé à l'homme. Il y a bien quelque injustice à cela, or, nous avons pu constater que les poétesses de notre corpus s'attachent à subvertir l'iniquité de l'Histoire et du mythe envers les femmes. C'est dans ce mouvement que Luz Méndez de la Vega interprète la figure mythique de Pénélope, en s'intéressant avant tout à ses nuits :

Veinte años
de silencio suyo
y lleno de ecos
traídos por las olas:
Calíope,
Circe
y Nausicae,
nombres
que
me
clavaban
puñales en el vientre.

Tejí y destejí,
cicatrizando heridas,
sorda ante el acoso
a mi cuerpo y el trono.²

¹ La chercheuse considère que, dans l'évolution de la société maya-quiché de chasseurs-cueilleurs vers une agriculture avancée, le rôle des femmes perd de son importance, et que ces changements se reflètent dans le *Popol Vuh*. Tout d'abord objet de vénération, la femme acquiert peu à peu un simple rôle auxiliaire : « Se substituye la función cosmológica y socialmente directora por una función de auxiliadora. Hay una gran diferencia, por ejemplo, entre la posición y dimensión social de que goza la Diosa del Alba (Ixmucané), a la cual se le identifica con la sabiduría por sus canas, y la de las Hijas o Hermanas que ni siquiera reciben nombre propio. [...] El descenso en la estatura de privilegio social trae como consecuencia, en el Popol Vuh, la pérdida total de poder político. Desde ese momento la mujer no participa en la dirección y decisiones que afectan el curso de la res pública. Su ejercicio del poder se limita al contexto del hogar. » (« On remplace la fonction directrice sur le plan cosmologique et social par une fonction d'auxiliaire. Il y a une grande différence, par exemple, entre la position et la dimension sociale dont jouit la Déesse de l'aube (Ixmucané), qu'on identifie à la sagesse pour ses cheveux blancs, et celle des Filles ou des Sœurs qui ne reçoivent pas même un nom propre. [...] Le déclin dans la stature de privilège social a pour conséquence, dans le Popol Vuh, la perte totale du pouvoir politique. A partir de ce moment, la femme ne prend pas part à la direction et aux décisions qui affectent le cours de la chose publique. Son exercice du pouvoir se limite au contexte du foyer. ») Voir COBIÁN, Dora Luz, *Génesis y evolución de la figura femenina en el Popol Vuh*, op. cit., pp. 29-30.

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Las noches de Penélope », *Helénicas*, op. cit., pp. 37-38 : « Vingt ans / de son silence / emplis des échos / apportés par les vagues : / Calliope, / Circe / et Nausicaa, / des noms / qui / me / plantaient / des poignards dans le ventre. // J'ai tissé et dé-tissé, / en cicatrisant mes blessures, / sourde face aux assauts / de mon corps et du trône. »

Le vers « tejí y destejí » est repris comme un *leitmotiv* au début de quatre des six strophes de ce poème. Tisser le jour pour détisser la nuit : ce travail sans fin symbolise la figure mythique de Pénélope dans l'imaginaire collectif occidental. Il est lié au mytheme central de sa fidélité, car c'est pour retarder le choix d'un nouvel époux que la reine d'Ithaque recourt à ce stratagème.¹ Le *leitmotiv* illustre donc l'inlassable recommencement de l'ouvrage, dont le poème devient lui-même une métaphore. En effet, la voix lyrique met en image un va-et-vient suggéré par le phénomène de l'écho – « lleno de ecos » – le roulement des vagues – « traídos por las olas » – et la disposition des vers, leurs allers et retours au sein de la page. Ce mouvement peut d'ailleurs rappeler celui de la navette aux mains de Pénélope. Si l'*Odyssée* ne lui donne que peu la parole, c'est elle qui s'exprime ici sur un ton solennel, permettant au lecteur de considérer le mythe depuis une perspective féminine. Cette approche n'est pas nouvelle, puisqu'au 1^{er} siècle avant JC, Ovide choisissait déjà d'incarner la voix des figures mythiques féminines dans *Les Héroïdes*.² D'ailleurs, le titre de cet ouvrage pourrait également être traduit comme « les lettres des héroïnes » :³ le poète confère donc un statut héroïque à ces personnages féminins dont il adopte la perspective.

De même, Luz Méndez de la Vega fait parler Pénélope et reprend la tradition homérique en ce qui concerne l'absence d'Ulysse, ses rencontres avec Circe et Nausicaa⁴, le motif du linceul sans cesse recommencé, l'insistance des prétendants et la fidélité de Pénélope. Cependant, Luz Méndez de la Vega adapte ou détourne certains motifs mythiques. En effet, si Pénélope s'interroge quant à la fidélité d'Ulysse dans *Les Héroïdes*,⁵ l'*Odyssée*

¹ HOMERE, *Odyssée, op. cit.*, pp. 72-73: Antinoos s'exclame, blâmant Pénélope: « [...] Voilà déjà trois ans, en voici bientôt quatre, qu'elle va, se jouant du cœur des Achéens, donnant à tous l'espoir, envoyant à chacun promesses et messages, quand elle a dans l'esprit de tout autres projets ! Tu sais l'une des ruses qu'avait ourdies son cœur. Elle avait au manoir dressé un grand métier et, feignant d'y tisser un immense linon, nous disait au passage : « Mes prétendants, je sais bien qu'il n'est plus, cet Ulysse divin ! mais, malgré vos désirs de hâter cet hymen, permettez que j'achève : tout ce fil resterait inutile et perdu. C'est pour ensevelir notre seigneur Laërte [...] Elle disait et nous, à son gré, faisons taire la fougue de nos cœurs. Sur cette immense toile, elle passait les jours. La nuit elle venait aux torches la défaire. Trois années son secret dupa les Achéens. »

² OVIDE, BORNECQUE, Henri [établissement du texte], PREVOST, Marcel [trad.], *Les Héroïdes*, Paris, Les Belles Lettres, 1928, 164 p.

³ CASANOVA ROBIN, Hélène, *Amor scribendi : lecture des Héroïdes d'Ovide*, Grenoble, J. Millon, 2007, 201 p., p. 7.

⁴ Luz Méndez de la Vega mentionne ici « Caliope » aux côtés de Circe et de Nausicaa. Or, Ulysse ne rencontre pas la muse Calliope au cours de son périple. Par contre, Calypso a retenu le héros de longues années dans son île d'Ogygie. Il se pourrait donc qu'il y ait dans le poème une confusion entre ces deux noms à la consonance similaire.

⁵ OVIDE, *Les Héroïdes, op. cit.*, p. 11 : « Mais plutôt, Ulysse, volage, ainsi que tant d'autres, se serait-il pas retenu par l'amour ? Peut-être en ce moment fait-il à quelque beauté le sacrifice et la peinture d'une épouse sans

n'indique pas que Pénélope connaisse l'existence de ses rivales, ni qu'elle ressente un désir charnel inassouvi. Par contre, la poétesse décrit les « nuits de Pénélope » et souligne son « ardente / chasteté d'épouse » : elle insiste donc sur l'ampleur de l'épreuve qu'a dû surmonter la Reine d'Ithaque. Elle mentionne la si longue absence de son époux – « Veinte años », une durée conforme à celle indiquée dans l'*Odyssee* – la douleur de le savoir auprès d'autres femmes – « me / clavaban / puñales en el vientre » – et sa résistance aux assauts incessants des prétendants – « sorda ante el acoso / a mi cuerpo y el trono ». Tout cela ajoute aux mérites de Pénélope, peinte sous un jour héroïque. Le poème revalorise donc la figure mythique de la Reine d'Ithaque et sa fidélité, qu'Homère et Ovide présentaient déjà comme exemplaire.

C'est d'ailleurs, sans doute, pour sa valeur d'exemple féminin que la figure de Pénélope a inspiré de nombreuses réécritures en Amérique centrale.¹ En effet, Homère pose la fidélité de Pénélope en modèle, car malgré sa peine, elle ne cherche pas à se consoler de l'absence d'Ulysse en acceptant l'un de ses prétendants.² De fait, Pénélope semble réunir toutes les qualités que Rosario Castellanos attribue à l'« Eternel Féminin » : « La constance, la loyauté, la patience, la chasteté, la soumission, l'humilité, la pudeur, l'abnégation, l'esprit de sacrifice ».³ C'est sans doute pourquoi la poétesse guatémaltèque Johanna Godoy déclare qu'il faut tuer Pénélope :

Ah, nuestra querida Penélope... (Sonríe). Ella simboliza la fidelidad a toda prueba, hizo el sacrificio total de tejer mientras Ulises regresaba. El, por su lado, hacía lo que quería (también tenía sus ratos de diversión), y ella rechazaba a sus pretendientes. Yo

charme, et sans autre talent que celui de savoir employer des laines. Fassent les Dieux que je me trompe, que mes soupçons se perdent dans l'air et que le cœur d'Ulysse ne soit point complice de son absence ! »

¹ Nous avons abordé ce thème dans l'article suivant : « Pénélope y Ulises en la poesía contemporánea de América Central », *op. cit.*

² Quant au caractère exemplaire du mythe, nous n'oublions pas que, si le mythe donne l'exemple d'une manière d'agir, ce n'est pas nécessairement un exemple à suivre. Carlos García Gual écrit à ce sujet que « El mito de Edipo refleja una manera de actuar, de ser, pero no es un ejemplo moral, no se puede sacar una moralidad que llevaría a matar al padre y a casarse con la madre. » (« Le mythe d'Oedipe reflète une manière d'agir, d'être, mais ce n'est pas un exemple moral, on ne peut en tirer une moralité qui inviterait à tuer son père pour épouser sa mère. ») Cela dit, la conduite de Pénélope est doublement exemplaire : ce n'est pas une simple manière d'agir, l'*Odyssee* la présente comme « la plus sage des femmes » et donc comme un exemple moral. Voir : GARCÍA GUAL, Carlos, « Mitología y literatura en el mundo griego », *Amaltea, Revista de mitocrítica* n° 0, Madrid, Universidad Complutense, 2008, p. 2, en ligne depuis le site Dialnet, URL : <http://revistas.ucm.es/fl/19891709/articulos/AMAL0808110005A.PDF>, consulté le 08.12.07).

³ CASTELLANOS, Rosario, *Obras II, Poesía, teatro y ensayo, op. cit.*, 1027 p. [édition originale: *Mujer que sabe latín*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1973], p. 877 : « la constancia, la lealtad, la paciencia, la castidad, la sumisión, la humildad, el recato, la abnegación, el espíritu de sacrificio. »

me plantée: basta de este mito, pues una tiene una vida propia y la felicidad está a cargo de una misma. Entonces hay que matar a Penélope.¹

Cependant, seul l'oubli peut signifier la mort d'un mythe, et Pénélope est loin d'être oubliée. Pour que sa figure mythique ne représente plus une leçon de vertu à l'usage des femmes, il faut la subvertir, comme le fait Claribel Alegria dans sa « Carta a un desterrado ». En effet, la reine d'Ithaque s'y montre infidèle et annonce à Ulysse qu'elle l'a remplacé :

Mi querido Odiseo:
[...]
Hace ya muchos años
que te fuiste
tu ausencia nos pesó
a tu hijo
y a mí.
Empezaron a cercarme
pretendientes
[...]
al levantarse el sol
me ponía a tejer
y destejía por la noche.
Así pasé tres años
pero ahora, Odiseo,
mi corazón suspira por un joven
tan bello como tú cuando eras mozo
tan hábil con el arco
y con la lanza.²

Le titre du poème et la formule usuelle du premier vers – « Mi querido Odiseo » – indiquent la forme épistolaire de cette réécriture, rappelant ainsi les *Héroïdes*. Comme chez Ovide ou dans « Las noches de Penélope », la voix lyrique est celle de la Reine d'Ithaque. Elle s'élève sur un ton posé et décline son histoire en mentionnant sa peine, mais sans pathos – « tu ausencia nos pesó / a tu hijo / y a mí ». Ici aussi, les principaux mythes liés à la

¹ DEL ÁGUILA, Virginia, GODOY, Johanna, « Johanna Godoy: las mujeres podemos acumular sabiduría sin dejar de ser humanas », 23.02.00, entretien en ligne sur le site *Página de literatura guatemalteca*, URL: www.literaturaguatemalteca.org/jgodoy2.htm, consulté le 08.12.07: « Ah, notre chère Pénélope... (Elle sourit). Elle symbolise la fidélité à toute épreuve, elle a fait le sacrifice total de tisser en attendant le retour d'Ulysse. Lui, de son côté, faisait ce qu'il voulait (il avait aussi ses moments de divertissement), et elle repoussait ses prétendants. Je me suis dit : il y en a assez de ce mythe, car chacune a sa propre vie et le bonheur dépend de soi. Alors il faut tuer Pénélope. »

² ALEGRÍA, Claribel, *Variaciones en Clave de mí*, in *Una vida en poemas*, op. cit., p. 259 : « Mon cher Ulysse / [...] / Il y a bien des années déjà / que tu es parti / ton absence fut douloureuse / pour ton fils et pour moi. / Des prétendants / ont commencé à m'encercler / au lever du soleil / je me mettais à tisser / et défilais la nuit. / J'ai ainsi passé trois ans / mais désormais, Ulysse, / mon cœur soupire pour un jeune homme / aussi beau que toi dans ta jeunesse / aussi habile à l'arc / et de sa lance. » Nous avons étudié ce poème en détail dans les *Cahiers d'Etudes Romanes* : GONDOUIN, Sandra, « Quand Claribel Alegria retisse le mythe de Pénélope : les enjeux d'une réécriture », *Cahiers d'Etudes Romanes - Traces d'autrui et retours sur soi*, n° 20/1, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Etudes Romanes, 2009, pp. 193-208.

figure de Pénélope sont présents : l'absence d'Ulysse – « Hace ya muchos años / que te fuiste » –, l'insistance des prétendants – « Empezaron a cercarme / pretendientes » – et le tissage sans cesse recommencé – « me ponía a tejer / y destejía por la noche ». Néanmoins, la patience de Pénélope est réduite à trois ans au lieu de vingt – « Así pasé tres años / pero ahora, Odiseo [...] ». Enfin, la conformité avec le récit mythique originel est anéantie lorsque Pénélope déclare son amour pour un autre homme. Claribel Alegría s'attaque donc ici à la caractéristique principale du personnage d'Homère : sa fidélité – « mi corazón suspira por un joven / tan bello como tú cuando eras mozo ». Séduite par le physique avantageux du jeune homme, cette Pénélope met en avant son désir charnel, tout comme celle de Luz Méndez de la Vega, et s'éloigne ainsi de son rôle de « plus sage des femmes ». En outre, la voix lyrique provoque Ulysse en vantant l'adresse guerrière de son amant – « tan hábil con el arco / y con la lanza ». Cette lance semble évoquer un symbole phallique, un motif subversif car il s'oppose à la légendaire chasteté de la reine. De fait, la subversion de la tradition mythique hellène s'accroît au fil des vers :

Nuestra casa está en ruinas
y necesito un hombre
que la sepa regir.
Telémaco es un niño todavía
y tu padre un anciano.
Preferible, Odiseo,
que no vuelvas
de mi amor hacia ti
no queda ni un rescoldo
Telémaco está bien
ni siquiera pregunta por su padre
es mejor para ti
que te demos por muerto.¹

Cette fois, Pénélope passe aux constats pragmatiques : il lui faut un homme pour restaurer et gouverner la demeure. Cependant, cet argument ressemble fort à une fausse excuse. En effet, il peut sembler paradoxal que Pénélope justifie son infidélité par le respect de la norme patriarcale : elle ne s'y soumettrait alors que pour mieux la transgresser. Ironiquement, le « moi » lyrique justifie donc son infidélité en s'appuyant sur la logique même du système qu'elle renverse. Pénélope en arrive ainsi à une conclusion inattendue, contraire à celle de l'*Odyssée*, d'Ovide ou de Luz Méndez de la Vega : « Preferible, Odiseo, /

¹ *Idem*, « Notre maison est en ruines / et j'ai besoin d'un homme / qui sache la gouverner. / Télémaque est encore un enfant / et ton père est un vieil homme. / Il est préférable, Ulysse / que tu ne reviennes pas / de mon amour pour toi / ne restent que des cendres / Télémaque va bien / il ne réclame même pas son père / mieux vaut pour toi / que nous te considérions mort. »

que no vuelvas ». Le terme « préférable », qui semble éluder tout sentiment pour faire primer la raison, dénote un profond détachement affectif vis-à-vis d'Ulysse – « de mi amor hacia ti / no queda ni un rescoldo ». Sous la plume de Claribel Alegría, la fidélité de la reine fait donc place au pragmatisme. Cela dit, la Pénélope d'Homère est fidèle par sagesse mais également par amour, une valeur que Claribel Alegría ne subvertirait sans doute pas. De plus, en refusant de se remarier, elle rejette le cadre social auquel son double contemporain se conforme. Ces personnages sont donc tous deux en tension entre tradition et liberté, entre la soumission aux normes imposées par des sociétés machistes et leur transgression.

Néanmoins, ce que l'imaginaire collectif a avant tout retenu de la figure mythique de Pénélope, c'est sa fidélité et son amour inlassable pour Ulysse ; or, ces valeurs font place à l'hédonisme et au pragmatisme dans la « Carta a un desterrado ». Ulysse n'y apparaît plus comme un héros irremplaçable mais comme un « exilé » dont on ne veut plus attendre le retour – « Telémaco está bien / ni siquiera pregunta por su padre / es mejor para ti / que te demos por muerto ». D'ailleurs, les hauts faits du guerrier ne sont pas cités dans ce poème, et la guerre de Troie y est mentionnée avec un certain mépris comme « cette guerre folle ».¹ Contrairement à la Pénélope d'Homère,² celle de Claribel Alegría ne valorise pas l'héroïsme d'Ulysse. Pour sa part, elle ne prétend pas non plus à l'exemplarité, elle préfère se forger un quotidien agréable plutôt que d'attendre en vain le retour de l'absent. On retrouve d'ailleurs cette valorisation du plaisir aux dépens de l'exemplarité dans un poème où Gioconda Belli appelle son Ulysse à la retrouver au plus vite pour des ébats passionnés.³ Le héros ancestral sert alors de référence pour évoquer une autre vie que la sienne : le « moi » lyrique s'approprie le mythe afin de poétiser une relation amoureuse d'aujourd'hui. De fait, la mythologie ancestrale constitue un cadre d'interprétation de la réalité contemporaine particulièrement approprié en ce qui concerne l'héroïsme. Claire Pailler analyse d'ailleurs que :

¹ *Idem*, « por esa guerra loca / han perdido la vida / nuestros mejores hombres / y estás tú donde estás. » (« à cause de cette guerre folle / les meilleurs de nos hommes / ont perdu la vie / et tu es là où tu es. »)

² HOMÈRE, *Odyssée*, *op. cit.*, p. 65, les lamentations de Pénélope présentent Ulysse en héros : « Sur moi, il est si lourd, le deuil intolérable! quelle tête je pleure, sans pouvoir oublier le héros dont la gloire court à travers l'Hellade et plane sur Argos ».

³ BELLI, Gioconda, *Apogeo*, *op. cit.*, p. 24: « Amado, / mientras tú, como Odiseo, / te dedicas al apresto de tu flota / para explorar los mares, / [...] / el tiempo, / armado con sus finos instrumentos, / de relojero vengativo, / trabaja sobre nuestros cuerpos. / [...] es menester que regreses / y que de nuevo descubramos / las pasiones capaces de hundir / la entera flota aquea / y sus penachos multicolores ». (« Mon amour, / tandis que, tel Ulysse, / tu te consacres à équiper ta flotte / pour explorer les mers, / [...] / le temps, / armé de ses fins instruments, / d'horloger vengeur, / travaille sur nos corps. / [...] il est grand besoin que tu reviennes / pour que nous redécouvriions / les passions capables de couler / la flotte aquéenne toute entière / et ses plumets multicolores ».)

Le recours aux héros mythiques permet des associations complexes de récits, historiques ou légendaires, et de cultures – proches ou éloignées dans le temps et dans l'espace –, que le poème naturalise, avec leur charge poétique spécifique. [...] Familière du mythe, la poésie va donc être, dans le Nicaragua actuel, l'expression naturelle, et la créatrice, des mythes des héros modernes.¹

Cela s'applique parfaitement, par exemple, à la réécriture de la figure mythique de Judith par Claribel Alegria. En effet, nous avons vu comment la poétesse salvadorienne permettait une double lecture de son poème « Judith », où la belle juive décapitant Holopherne est également Nora Astorga permettant l'assassinat du Général Reynaldo Pérez Vargas.² Ce faisant, la poétesse valorise à la fois le courage de Judith et celui de la guérillera nicaraguayenne, qu'elle présente toutes deux comme les instruments de la vengeance de leur peuple :

No me jacto
Holophernes
no fui yo
quien lo hizo
fue mi pueblo
mi pueblo
me transformó mi pueblo
en instrumento
y se vengó de ti.³

Le « peuple » apparaît comme la valeur centrale de ce fragment poétique, où il est nommé à quatre reprises. C'est sous le signe de la vengeance populaire que le tyran a été exécuté – « se vengó de tí » –, ce qui donne au geste de cette Judith-Nora Astorga une justification morale. Son action traduit un idéal révolutionnaire où l'engagement dans la lutte pour la liberté peut aller jusqu'à la mort, celle des ennemis du peuple mais aussi celle du héros ou de l'héroïne. Dans ce poème, Claribel Alegria choisit de célébrer la geste d'une femme, lorsque les hommes occupent généralement la première place dans la mémoire historique officielle. En effet, les figures héroïques des révolutions latino-américaines sont des hommes : Simón Bolívar, José Martí, Augusto César Sandino ou Ernesto « Che » Guevara pour n'en citer que quelques-uns. Comme pour compenser ce déséquilibre, Claribel Alegria

¹ PAILLER, Claire, « Approche d'une poésie de notre temps », *La poésie au-dessous des volcans, op. cit.*, p. 93.

² Voir sous-chapitre 1.2.3.

³ ALEGRIA, Claribel, « Judit », *Mitos y Delitos, op. cit.*, pp. 85-86 : « Je ne me vante pas / Holopherne / ce n'est pas moi / qui l'ai fait / c'est mon peuple / mon peuple / mon peuple a fait de moi / son instrument / et s'est vengé de toi. »

choisit de mettre une héroïne à l'honneur.¹ De même, dans *Toque de Queda*, Luz Méndez de la Vega rend hommage à des femmes engagées, « disparues » ou assassinées lors de la guerre civile guatémaltèque : Irma Flaquer, Rogelia Cruz, Rita Navarro et Alaïde Foppa.² Et, lorsque Gioconda Belli reprend la figure mythique d'Augusto César Sandino, elle fait ressurgir l'image de son épouse, Blanca Araúz de Sandino:

Bajo la sombra de Sandino
– su sombrero alón cubriendo este escondido amor
que vive –.

Dentro del ruido de los hijos de Sandino,
telegrafando silenciosa Blanca,
te envió un mensaje,
una canción de guerra
– te seguiría por tierra y por mar –
una canción suave guitarra de Cabrerita
un pañuelo rojinegro con tus iniciales
un tiempo que nunca se va.³

Ce poème évoque la famille de Sandino, soit l'univers personnel de ce personnage public – « este escondido amor », « los hijos de Sandino », « Blanca ». L'aura du révolutionnaire, symbolisée par son fameux « chapeau à larges bords », forme une protection pour les siens. La voix lyrique – celle de Blanca ou d'une jeune femme s'identifiant à elle – retranscrit un télégraphe pour encourager la résistance de Sandino ou, peut-être, d'un autre révolutionnaire – « te envió un mensaje, / una canción de guerra ». En effet, Blanca Araúz était télégraphiste : c'est ainsi qu'elle connut puis épousa Augusto César Sandino. Elle joua également un rôle politique, puisqu'après avoir été la secrétaire de Sandino, elle fut son émissaire dans les négociations de paix de 1933.⁴ Le « moi » poétique manifeste ici un soutien moral qui se traduit par un chant révolutionnaire et un foulard rouge et noir, des couleurs pouvant représenter les hommes de Sandino mais aussi le FSLN. Par la référence au célèbre

¹ C'est également ce qu'elle fait à travers le genre du témoignage dans *No me agarran viva : la mujer salvadoreña en la lucha*, *op. cit.*

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Toque de queda*, *op. cit.*: « Post-interrogatorio », à Rogelia Cruz, p. 11; « Azul y Rojo », à Rita Navarro, pp. 18-19; « Ala y distancia », à Alaïde Foppa, pp. 61-63, « Desde la otra orilla », à Irma Flaquer, pp. 64-66.

³ « Bajo la sombra de Sandino », *De la costilla de Eva*, in *El ojo de la mujer*, *op. cit.*, p. 223: « A l'ombre de Sandino / – son chapeau à larges bords couvrant cet amour caché / qu'il vit –. / Dans le bruit des enfants de Sandino, / Blanca télégraphie silencieusement, / je t'envoie un message, / un chant de guerre / – qui te suivra sur terre et sur mer – / une chanson douce guitare de Cabrerita / un foulard rouge et noir avec tes initiales / un temps qui jamais ne s'en va. »

⁴ SANDINO, Augusto César, RAMÍREZ, Sergio [sélection, prologue, notes, chronologie et bibliographie], *Pensamiento político*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, 651 p., p. 648.

corrido « La Adelita » – « te seguiría por tierra y por mar » – le « moi » lyrique rappelle le courage des *soldaderas* mexicaines.¹ Quant à la chanson de « Cabrerita » – « canción suave guitarra de Cabrerita » – elle évoque Pedro Cabrera, guitariste compositeur qui lutta aux côtés de Sandino.² Ces vers tissent donc une toile de références à des figures héroïques des révolutions mésoaméricaines, parmi lesquelles se détachent des figures féminines : Blanca Araúz de Sandino et les *Adelitas*. Si le contexte historique semble être celui des années 30 et de la guerre menée par Sandino, il peut également être celui d'une sandiniste s'adressant à l'être aimé par télégramme, et se sentant l'héritière de « Blanca ». De fait, le vers final – « un tiempo que nunca se va » – semble réactiver le temps du mythe et son caractère cyclique. « Blanca » apparaît alors comme un modèle, une femme restée « dans l'ombre de Sandino », mais que Gioconda Belli souhaite sauver de l'oubli.

De façon similaire, Amanda Castro a consacré tout un recueil poétique à des héroïnes du quotidien. La poétesse hondurienne va même plus loin que Gioconda Belli dans le poème précédent, en se penchant sur le destin de parfaites inconnues. Dans *Celebración de mujeres*, elle chante avec ferveur celles qui passent inaperçues aux yeux de l'Histoire, des femmes marginales dont elle met en lumière la grandeur.³ La poétesse peint ainsi le portrait d'une

¹ Ce *corrido* – « Si Adelita se fuera con otro / la seguiría por tierra y por mar / si por mar en un buque de guerra, / si por tierra en un tren militar, etc. » (« Si Adelita partait avec un autre / je la suivrais sur terre et sur mer / sur mer dans un bateau de guerre, / sur terre dans un train militaire, etc. ») – a donné son nom aux femmes-soldats de la Révolution mexicaine, les « Adelitas ».

² Eduardo Galeano en peint un portrait héroïque à la tonalité épique : « Cabrerita // Tranquilino hace cantar a la ametralladora y Pedro Cabrera al clarín. En ráfagas canta tangos, marchas y corridos la Browning de Tranquilino; y el clarín de Cabrerita gime requiebros de amor y protestas de valentías. [...] Musiquero y poeta, enamorado y bailandero, Cabrerita es asistente de Sandino desde que empezó la guerra. La naturaleza le ha dado un metro y medio de altura y siete mujeres. » (« Cabrerita // Tranquilino fait chanter la mitraille et Pedro Cabrera le clairon. La Browning de Tranquilino chante des tangos, des marches militaires et des *corridos* par rafales ; et le clairon de Cabrerita gémit des chagrins d'amour et des chants révolutionnaires courageux. [...] Musicien et poète, amoureux et danseur, Cabrerita est assistant de Sandino depuis que la guerre a commencé. La nature lui a donné une taille d'un mètre cinquante, et sept femmes. ») GALEANO, Eduardo, *Memorias del fuego: El siglo del viento*, vol. 3, México, Siglo Veintiuno, 2007 [édition originale: 1986], 374 p., p. 106.

³ KAMINSKY, Amy, « Identidad femenina y paratradición poética: *Celebración de mujeres* de Amanda Castro », ANDREO GARCÍA, Juan, GUARDÍA, Sara, Beatriz, *Historia de las mujeres en América Latina*, Murcia, Universidad de Murcia – CEMHAL, 2002, 522 p., p. 403: « *Celebración de mujeres* reúne diecisiete poemas en los cuales la poeta descubre la individualidad de los personajes femeninos que invoca. Incluye entre ellas seres marginados que no caben dentro de los parámetros de una feminidad convencional: algunas son viejas, otra es muy joven; muchas son pobres, varias son lesbianas. Entre las que se reconocen dentro de los moldes familiares – madre, abuela, esposa – el tratamiento abre nuevos caminos que amplían los papeles tradicionales, o que permiten verlos desde otra perspectiva. » (« *Celebración de mujeres* réunit dix-sept poèmes dans lesquels la poétesse découvre l'individualité des personnages féminins qu'elle invoque. Elle inclut parmi elles des êtres marginaux qui ne rentrent pas dans les paramètres d'une féminité conventionnelle : certaines sont vieilles, une autre est très jeune ; beaucoup sont pauvres, plusieurs sont lesbiennes. Parmi celles qui entrent dans les moules familiaux – mère, grand-mère, épouse – le traitement poétique ouvre de nouveaux chemins qui élargissent les rôles traditionnels, ou qui permettent de les voir depuis une autre perspective. »)

mère extrêmement humble en lui donnant une dimension mythique et héroïque – « grande y mitológica era la Mama », « cambiaste el curso del sol »¹ – et rend hommage à une vieille femme, une buraliste au caractère bien trempé, « La Calona » :

Era una vieja
más ancha que larga
con las tetas enormes
y un cuchillo en la lengua
que cortaba el pueblo en mil pedazos
con el paso lento
y sus palabrotas
– hasta los generales le tenían miedo –

Todos le tenían miedo a su lengua
nunca se quedaba callada
pero sabía escuchar

No confiaba en nadie
pero solía guardarnos bajo llave
en aquel país
en aquel momento
en que reinaba el terror²

Le « moi » lyrique se projette ici dans son enfance – « en aquel momento » – et se souvient d'une femme dont la personnalité exceptionnelle l'a marqué. Sa description s'oppose diamétralement au mythe de l'Éternel féminin : la Calona n'est ni douce – « cortaba el pueblo en mil pedazos » –, ni réservée – « sus palabrotas », « nunca se quedaba callada » – et le métier de buraliste n'entre pas dans les occupations traditionnelles féminines. L'ampleur de ses « énormes seins » participe, selon Asunción Horno Delgado, de l'« hyperbole grotesque » de ce « portrait affirmant la puissance féminine. »³ De fait, la corpulence de la vieille femme – « más ancha que larga » –, l'assurance de son « pas lent », la métaphore de la « langue-couteau » et la peur qu'elle inspire – « Todos le tenían miedo a su lengua » – peuvent évoquer l'ogresse des contes populaires. Cependant, la Calona n'est pas une dévoreuse d'enfants, au

¹ Ce poème est commenté au sous-chapitre 2.2.1.

² CASTRO, Amanda, « La Calona », *Celebración de mujeres*, op. cit., pp. 28-29 : « C'était une vieille / plus large que haute / avec des seins énormes / et un couteau dans la langue / qui découpait le peuple en mille morceaux / avec son pas lent / et ses gros mots / – même les généraux en avaient peur – // Tout le monde avait peur de sa langue / jamais elle ne se taisait / mais elle savait écouter // Elle n'avait confiance en personne / mais elle avait l'habitude de nous garder sous clé / dans ce pays / à ce moment-là / où régnait la terreur. »

³ HORNO-DELGADO, Asunción, « *Celebración de mujeres: Honduras en ocasión marginal* », *Otros testimonios: voces de mujeres centroamericanas*, op. cit., p. 131 : « En el poema « Calona », la estancuera, – que así se llama –, se erige en voz crítica del discurso oficial [...]. En su descripción física, la hipérbole grotesca configura un retrato asertivo de la mujer poderosa ». (« Dans le poème « Calona », la vendeuse du bureau de tabac, – dont c'est le nom –, s'érige en voix critique face au discours officiel [...]. Dans sa description physique, l'hyperbole grotesque configure un portrait affirmant la puissance féminine. »).

contraire. C'est aux adultes qu'elle s'en prend, au « peuple », mais surtout à ses dirigeants. En effet, le poème précise par la suite « qu'elle mettait en morceaux / les politiques / les militaires / les diplomates ».¹ Ainsi, la Calona critique les autorités représentatives de la société patriarcale et fait entendre une voix marginale allant à l'encontre des discours officiels. Si tous perçoivent la vieille femme comme une menace, en raison de sa liberté d'expression et de son anti-conformisme, elle est en fait la protectrice des plus vulnérables : les enfants – « solía guardarnos bajo llave / en aquel país / en aquel momento / en que reinaba el terror ». Contrairement à l'ogresse qui enferme les enfants pour les manger, la Calona cherche à les mettre en sécurité, face à un monde extérieur particulièrement violent – « en aquel momento / en que reinaba el terror ». Son courage et sa liberté de parole en font une figure protectrice, une femme qui ose s'opposer à la loi du plus fort, une héroïne du quotidien. Ainsi, l'héroïsme peut prendre des formes inattendues dans le corpus poétique de cette étude, et même se glisser là où la tradition patriarcale perçoit la féminité comme inquiétante. C'est le cas en ce qui concerne la Calona, ogresse bienfaitrice, ou chez les sorcières que peint Luz Lescure dans « Aquelarre » :

Mujeres,
inmoladas en hogueras por inventada fe
¿el delito?
la búsqueda insaciable de una pócima
para la felicidad y la justicia.
Hacedoras de ciencia
– escondidas en la oscura noche del medioevo –
flageladas en fúnebres sótanos
bajo la sombra de envidias ancestrales
lapidadas
confinadas al olvido
y con ellas
la fantasía, la magia de la vida.²

La représentation de la sorcière autour de laquelle se construit ce poème puise dans une tradition occidentale. En effet, c'est avant tout en Europe que le sabbat se développe au Moyen-âge – « Aquelarre », « en la oscura noche del medioevo ». Selon Claudette Dérozier, cette pratique « s'est très vite enrichi[e] de détails livrés dans les récits des sorcières

¹ CASTRO, Amanda, « La Calona », *Celebración de mujeres*, op. cit., p. 29 : « Con una lengua / que despedazaba / políticos / militares / diplomáticos / a quien fuera. »

² LESCURE, Luz, « Aquelarre » (« Sabbat »), *Añoranza Animal*, op. cit., p. 63: « Femmes, / immolées au bûcher pour une foi inventée / leur délit ? / la recherche insatiable d'une potion / pour le bonheur et la justice. / Faiseuses de science / – cachées dans la nuit sombre du Moyen-âge – / flagellées dans des caveaux funèbres / sous l'ombre de jalousies ancestrales / lapidées / confinées à l'oubli / et avec elles / la fantaisie, la magie de la vie. »

persécutées et soumises à la torture ». De plus, l'idée de réunions occultes permettait aux inquisiteurs « de regrouper les sorciers et sorcières dans un lieu où ils auraient pu commettre tous les crimes dont ils étaient accusés ». ¹ Bref, le sabbat serait un mythe à la création duquel l'Inquisition aurait contribué, afin de condamner les prétendus sorciers et sorcières. Le poème de Luz Lescure se fait l'écho de ces persécutions – « flageladas en fúnebres sótanos », « lapidadas ». Néanmoins, si la magie et la sorcellerie s'inscrivent dans les pratiques ancestrales amérindiennes du continent latino-américain, la représentation d'une sorcière pratiquant le sabbat ne s'y installe qu'au XVI^e siècle, avec l'arrivée fracassante des *conquistadors*. La sorcière sera alors poursuivie à partir des années 1570, lorsque l'Inquisition s'installe au « Nouveau Monde », mais il semblerait que les sorcières n'aient pas été brûlées en Amérique Latine. ² Le poème se réfère donc au mythe de la sorcière tel qu'il se perpétue dans l'imaginaire collectif occidental, en tant qu'héritage du Moyen-âge européen – « Mujeres / inmoladas en hogueras por inventada fe ». Cependant, la référence à la science – « hacedoras de ciencia » – ainsi qu'à la recherche du bonheur et de la justice – « la búsqueda insaciable de una pócima / para la felicidad y la justicia » – fait plutôt écho aux préoccupations des Lumières. Si l'époque médiévale persécute les sorcières pour la crainte qu'elles inspirent, le siècle des Lumières ne voit plus en elles que l'expression de la superstition populaire, l'envers de la raison. Cela apparaît clairement dans les représentations du sabbat que compose Goya, à travers les traits grossiers de ces sorcières dont la monstruosité révèle la bêtise. Claudette Dérozier affirme à ce sujet :

Ce sont les limites extrêmes du mal qui nous révèlent le sens de la description de la sorcellerie dans les Caprices ; Goya sait que la sorcière n'a aucun pouvoir, que c'est une pauvre femme démunie. [...] Ce qu'il poursuit et dénonce, c'est la cause de ces besoins déguisés : « Extirper, bannir de néfastes croyances populaires », écrit-il dans la marge du dessin préparatoire de la planche 43, « El sueño de la razón ». ³

¹ DEROZIER, Claudette, « Aspects de la sorcellerie dans les Caprices de Goya : le sabbat », CARRASCO, Rafael, *Solidarités et sociabilités en Espagne : XVI^e – XXI^e siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, 404 p., p. 110.

² BETHEL, Leslie, *Historia de América Latina, Vol. 4 – Historia colonial*, Barcelona, Edición Crítica, 1990, 384 p., p. 121 : « La mayoría de los casos de brujería investigados tratan de las maquinaciones para hechizar a alguien o la preparación de pócimas para atraer al otro sexo. Aquellas personas a las que se les probaba estar involucradas en tales prácticas podían sufrir el castigo de flagelación, participación como penitente en un auto de fe, o el exilio. Los hechiceros comunes nunca fueron quemados en la América española. » (« La plupart des cas de sorcellerie sur lesquels on enquêtait consistaient en des machinations pour envoûter quelqu'un ou en la préparation de potions pour attirer l'autre sexe. Les personnes dont on prouvait l'implication dans de telles pratiques pouvaient être punies du fouet, participer en tant que pénitentes dans un autodafé ou être exilées. »)

³ DEROZIER, Claudette, « Aspects de la sorcellerie dans les Caprices de Goya : le sabbat », CARRASCO, Rafael, *Solidarités et sociabilités en Espagne : XVI^e - XXI^e siècles, op. cit.*, p. 117.

Tout comme elle dénonce la violence médiévale à l'encontre des sorcières, Luz Lescure détourne l'approche des Lumières, qui feraient de la sorcière « une pauvre femme démunie », un esprit embrumé pas les « croyances populaires ». En effet, la voix lyrique déclare précisément le contraire : elle présente ces femmes comme des esprits scientifiques recherchant ces valeurs qu'ont à cœur les philosophes des Lumières autant que l'époque contemporaine : la science, le bonheur et la justice. Par ailleurs, nous avons pu voir que les poétesses de notre corpus revalorisent la figure mythique de la sorcière, à l'instar des féministes des années 70.¹ Elle symbolise, comme dans ce poème, un pouvoir féminin indomptable et mystérieux – « la fantasía, la magia de la vida ». La sorcière apparaît alors comme un être lumineux que l'ignorance a condamné à l'obscurité et à l'oubli – « confinadas al olvido ». Loin d'être malfaisante, il s'agit d'un martyr, d'une héroïne sacrifiée pour avoir recherché le bien commun.

Si la sorcière a si longtemps été poursuivie, c'est qu'elle représente un pouvoir féminin qui effraie.² C'est la notion de pouvoir, de puissance occulte, qui provoque la fascination de l'humain pour la magie, la sorcellerie et le surnaturel. Or, le mythe du héros ou de l'héroïne se fonde sur sa puissance exceptionnelle, qu'il s'agisse de sa force physique, morale ou de caractère. Ainsi, dans les années 30, la puissance du héros apparaît sous une forme nouvelle : l'acquisition de « super-pouvoirs » surnaturels donne naissance aux personnages de « super-héros ». Cette mutation a d'abord lieu dans la bande dessinée nord-américaine : Superman naît dans les pages de *Fanzine* en 1933, Captain America ou la Torche humaine dans *Timely Comics* en 1939.³ Dans le sillage des super-héros sont apparues des super-héroïnes, et l'une d'entre elles a inspiré ce poème à Ana María Rodas :

Ms. Hulk

Soy una mujer increíble
cuando me enojo
crezco
me pongo verde
desgarro todo
adentro.
Bill Bixby
hace todo eso

¹ Voir sous-chapitres 2.1.2., 2.2.3., 2.3.3., 3.1.1. et 3.1.3. En ce qui concerne l'appropriation de la sorcière par les féministes, elle apparaît clairement à travers l'édition de la revue *Sorcières* [*Sorcières – Les femmes vivent*, Paris, Albatros, 1976-1982] qui donne une image triomphante de cette figure mythique et de la femme à travers elle.

² Voir sous-chapitre 3.1.3.

³ FOREST, Claude, *Du héros au super-héros, mutations cinématographiques*, op. cit., p. 10.

pero
él
es
hombre
lo hace afuera¹

Miss Hulk est la cousine de « Bill Bixby », super-héros vert mieux connu sous le nom de Hulk et créé dans *Marvel Comics* en 1962.² Adaptées au cinéma et en dessin animé, les aventures du monstre vert connaissent un grand succès populaire et inspirent la création d'une sorte de réplique féminine. Miss Hulk apparaît alors, vingt ans après l'original : dans *The Savage She Hulk*, elle acquiert un super-pouvoir car le sang de son cousin lui est transfusé, suite à un accident. Néanmoins, Miss Hulk est loin d'être l'égale de l'original et Robin Ann Ried démontre qu'elle n'a pas une vraie identité d'héroïne.³ Le véritable sauveur, c'est Hulk, sa cousine est plus décorative. Elle prend les traits caractéristiques de la « féminité commodifiée », soit une figure ultra-féminisée et sexualisée pour apparaître sur les vignettes des bandes dessinées ou à l'écran.⁴

Cette réécriture s'écarte d'emblée du texte source en utilisant le titre de « Ms. » – Mme – au lieu de celui, souvent infantilisant, de « Miss » – Mlle – que la super-héroïne porte originellement. En accord avec l'hypotexte, la « Ms. Hulk » d'Ana María Rodas possède la caractéristique de devenir verte, de grandir et de se doter d'une musculature avantageuse lorsqu'elle perd son sang froid. C'est sur une réécriture de cette métamorphose que s'ouvre le poème – « cuando me enojo / crezco / me pongo verde / desgarró todo ». De fait, à chaque accès de colère, M. ou Mme Hulk doivent renouveler leur garde-robe, changée en lambeaux par leur brusque croissance. L'accumulation de verbes au présent – « me enojo », « crezco », « me pongo », « desgarró » – confère à l'action une immédiateté renforcée par un rythme rapide. L'emportement de « Ms Hulk » est matérialisé par la disposition avancée des vers, qui semblent se lancer à l'assaut de l'espace poétique. En outre, l'assonance en « o » fait résonner un son sourd, peut-être le grondement du « moi » lyrique se transformant en créature

¹ RODAS, Ana María, *El fin de los mitos y los sueños*, op. cit., p. 218 : « Miss Hulk / Je suis une femme incroyable / quand je m'énerve / je grandis / je deviens verte / je déchire tout / en dedans. / Bill Bixby / Fait tout cela / mais / lui / c'est / un homme / il le fait en dehors. »

² Le premier numéro des aventures de Hulk est paru en 1962 dans *Marvel Comics* – voir FOREST, Claude, *Du héros au super-héros, mutations cinématographiques*, op. cit., p. 165. « Miss Hulk ou « She-Hulk » apparaît pour la première fois en 1980, dans la bande dessinée *The Savage She-Hulk*.

³ RIED, Robin Anne, *Women in Science Fiction and Fantasy : vol. 1 – Overviews*, Westport, Greenwood Press, 2009, 382 p., pp. 90-91.

⁴ Pour le concept de « commodified femininity », voir GOLDMAN, Robert, HEATH, Deborah, SMITH, Sharon, « Commodity Feminism », *Critical Studies in Mass Communication*, n° 8, 1991, pp. 333-351.

monstrueuse. Ces divers éléments confèrent à la scène un dynamisme et une force visuelle propre aux genres dont elle s'inspire, la bande-dessinée et le cinéma. Le lecteur peut donc facilement imaginer cette « femme incroyable » qui, sous l'effet du courroux, prend subitement cinquante centimètres, cinquante kilogrammes de muscles et une carnation vert-olive. Le caractère insolite d'une telle vision, inattendue dans le cadre d'un recueil poétique, crée tout d'abord un effet comique. Elle laisse également entrevoir un nouveau type de personnage féminin, une super-héroïne puissante aux passions libérées.

Cependant, un seul mot vient étouffer le rire et anéantir la métamorphose : « adentro ». Ce ne sont pas ses vêtements que Miss Hulk met en lambeaux ; le déchirement est intérieur. D'ailleurs, la disposition des vers traduit également cette intériorisation de la colère par un retour à la marge, un repli au sein de l'espace typographique. Le « moi » lyrique oppose alors à l'implosion de ses sentiments l'explosion de ceux de « Bill Bixby » – « Bill Bixby / hace todo eso / pero / él / es / hombre / lo hace afuera ». On retrouve en cela l'opposition traditionnelle homme / femme, intérieur / extérieur. Cependant, l'enfermement ne se limite pas ici à un espace matériel – celui de la maison, par exemple – il s'applique à un espace intérieur, à l'être. Ana María Rodas met ainsi en évidence l'autocensure que s'imposent les femmes, un carcan qui les empêche de se libérer de leurs sentiments les plus vifs. L'effet comique initial laisse place à la désillusion et à la douleur – « desgarro todo / adentro » –, l'enthousiasme et le rire du « moi » lyrique s'effacent en quelques vers. Il semble alors que le super-héros ne puisse être qu'un homme, la femme n'étant pas prête pour ce genre d'explosions spectaculaires. Cependant, à travers ce constat, la poétesse nie également la validité de ce modèle ultra-féminisé, de cette poupée verte aux mensurations de Barbie géante que représente Miss Hulk, pour montrer une femme emportée mais vulnérable, dans toute son humanité.

De fait, les figures héroïques féminines de notre corpus se construisent à l'opposé des stéréotypes, et si elles plongent leurs racines dans le mythe, c'est pour mieux s'épanouir dans le quotidien. Bien que la mythologie grecque ou certains dictionnaires du XX^e siècle semblent évincer la femme de la sphère des héros, les poétesses qu'étudie cette thèse présentent les nombreuses facettes d'un héroïsme revisité et accordé au féminin. Être héroïque peut alors consister à attendre le retour d'Ulysse malgré la force du désir, telle la Pénélope de Luz Méndez de la Vega. Cependant, tout exemplaire qu'il soit, ce type d'héroïsme fondé sur l'abnégation est-il souhaitable ? Peut-être vaut-il mieux se montrer pragmatique et hédoniste, prendre un amant et demander à Ulysse de rester là où il est. C'est en tout cas le choix de la

Pénélope de Claribel Alegría. En effet, ce n'est pas dans la résignation et l'abstinence que la poétesse salvadorienne conçoit l'héroïsme, mais plutôt dans le courage des révolutionnaires : celui d'une Nora Astorga peinte sous les traits de Judith, par exemple. Aux traits si souvent représentés de la figure biblique se superposent ceux d'une héroïne contemporaine, qui acquiert alors une dimension mythique. Ainsi, bien que la postérité ne retienne souvent que des noms d'hommes au panthéon des révolutionnaires latino-américains, nos poétesses se souviennent de ceux des femmes : Nora Astorga, mais aussi Blanca Araúz et les « Adelitas » – « Bajo la sombra de Sandino », Gioconda Belli – Irma Flaquer, Rogelia Cruz, Rita Navarro ou Alaïde Foppa – *Toque de queda*, Luz Méndez de la Vega. Dans un même mouvement, Amanda Castro met en lumière des héroïnes du quotidien choisies parmi les figures les plus marginales de son entourage, dans *Celebración de mujeres*. Le portrait d'une buraliste – « La Calona » – ogresse redoutée mais sauveuse d'enfants, vient confirmer cette analyse de Lucrecia Méndez de Penedo :

Dentro de la revalorización del cotidiano femenino como espacio privilegiado – ya no es necesario ser una frágil heroína a la luz de la luna o una odalisca d'annunziana tirada sobre una piel de tigre –, aparecen en los poemas algunos lugares marginados como los domésticos o lo laborales. Y en ellos, esta nueva mujer, desmitificación total del estereotipo de la belleza femenina triunfante.¹

En effet, la tradition littéraire associe souvent l'héroïsme féminin à la beauté physique : ainsi, Sylvie Rougier-Blanc indique que certaines héroïnes d'Homère sont simplement des « jeunes filles exceptionnelles par leur beauté (aristé) ». De même, le personnage de Miss Hulk montre bien que, tandis que le « super-héros » brille par la vaillante utilisation de ses « super-pouvoirs », ce que la « super-héroïne » a d'extraordinaire, c'est avant tout ses mensurations. Au contraire, les poétesses composent des portraits de femmes non stéréotypés, dont l'héroïsme n'est pas tant exemplaire qu'humain, quitte à céder au plaisir ou au pragmatisme comme la Pénélope de Claribel Alegría.

Par ailleurs, la redéfinition au féminin du mythe du héros va de pair avec un certain effacement de la figure de l'homme héroïque. Ainsi, Luz Méndez de la Vega, Claribel Alegría ou Gioconda Belli, ne peignent pas Ulysse comme le héros qu'encense la mythologie grecque, mais comme l'époux absent d'une Pénélope insatisfaite – « Las noches de Penélope », « Carta

¹ MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia, « Estrategias de la subversión: poesía guatemalteca contemporánea », *op. cit.*, p. 22 : « Dans la revalorisation du quotidien féminin en tant qu'espace privilégié – il n'est plus nécessaire d'être une fragile héroïne à la lumière de la lune ou un odalisque à la d'Annunzio étendue sur une peau de tigre – certains lieux marginaux, comme ceux de la maison ou du travail, apparaissent dans les poèmes. Et en ces lieux, cette nouvelle femme, démythification totale du stéréotype de la beauté féminine triomphante. »

a un *deterrado* », « *Peligros de los mares* ». De même, lorsque Gioconda Belli évoque « la *sombra de Sandino* », c'est pour retracer les contours oubliés de la silhouette de Blanca Araúz, son épouse. Sandino apparaît alors comme une figure protectrice mais aussi comme l'absent du quotidien familial. Or, la désagrégation du modèle familial qui se profile dans notre corpus rime avec l'assombrissement de l'image du père, manifeste dans « *Viejo amante infiel* » de Luz Méndez de la Vega ou « *Escarbo en este juego de espejos* » d'Amanda Castro. Confronté à des relations homme-femme déséquilibrées, insatisfaisantes ou violentes, l'ange du foyer laisse alors pousser ses ailes et s'envole, telle l'« *Arcángela* » d'Ana María Rodas ou le « moi » lyrique d'« *Hoy entierro las promesas* » – Amanda Castro. La famille, clé de voute de la société patriarcale et priorité absolue de la mère traditionnelle, est donc menacée par l'attraction qu'exerce une autre valeur : la liberté. Le rôle de mère n'apparaît plus comme l'unique raison d'être de la femme, qui peut choisir de laisser ses enfants pour s'engager dans la Révolution – tel « *La madre* » de Gioconda Belli – ou d'assassiner le *pater familias* pour bondir par la fenêtre, et aller vivre sa vie loin du foyer – « *a la noche, clavemos el puñal* », Ana María Rodas. Ainsi, les poétesses de notre corpus détournent le mythe de l'union familiale – par la subversion des rôles traditionnels du père et de la mère – comme pour proposer à la femme d'autres rôles que celui de mère, élargir son horizon. De même, elles semblent proposer à l'homme d'autres rôles que celui du macho, ce mythe nouveau-né qui fait qu'« être-un-homme / c'est-le-suicide », comme l'affirme Amanda Castro. En effet, si la figure du macho fait les frais de sarcasmes – ceux de Luz Lescure dans sa « *Conversación* », par exemple – les poétesses font la différence entre le macho et l'homme, qu'elle souhaitent avoir pour compagnon dans une relation amoureuse égalitaire, comme en témoigne la « *Receta de varón* » de Gioconda Belli. Pour cela, reste à inventer de nouveaux modèles, de nouveaux mythes, afin de retisser la relation homme-femme.

3.3 DEFAIRE ET REFAIRE L'OUVRAGE MYTHIQUE POUR TISSER DE NOUVEAUX LIENS HOMME-FEMME

3.3.1 *Les nouvelles règles du jeu de l'érotisme*

L'écriture du corps est souvent considérée comme l'une des spécificités de la littérature féminine, car elle explore le seul lieu qui échappe à la structure patriarcale : l'expérience qu'ont les femmes de leur corps.¹ Les féministes, prenant d'assaut la question de la représentation sociale et littéraire du corps de la femme,² l'ont fait apparaître dans toute sa dimension symbolique et mythique, comme l'explique Lucía Guerra Cunningham :

el cuerpo se constituye más allá de lo biológico como conocimiento, lenguaje, metáfora y continuidad de sentido biográfico, como belleza ética o erótica [...] Cuerpo ahora signado por una diferencia genérica en una estructura de poder que ha intentado hacer del Cuerpo de Mujer, un territorio colonizado. Junto a la sistemática glorificación y emblematización del falo, se ha dado en nuestra cultura una voluntad de reprimirlo, de sellarlo haciendo de él, un cuerpo cerrado. Oclusión que se ha revestido engañosamente de atávicos éticos y sagrados, de vestiduras cuya dimensión alegórica se encarna en el ícono de la Virgen María y los escasos fragmentos visibles de su cuerpo.³

En effet, dans les cultures judéo-chrétiennes, la représentation du corps de la femme est marquée par des figures mythiques de tradition biblique, principalement celle de la Vierge Marie, mais aussi celle d'Eve, dont le corps n'est qu'une extension de celui d'Adam. La vénération de l'icône mariale érige en modèle le mythe de la virginité, du « corps fermé », de l'hymen intact. Lucía Guerra Cunningham précise que, dans la tradition patriarcale, cette

¹ JANDEY, Brigitte, *Écrire l'indicible. Écriture subversive, écriture affective, écriture du corps : les facettes de l'écriture féminine*, Cologne, Lambert Academic Publishing, 2009, 284 p.

² Les pionnières du féminisme que sont Virginia Woolf ou Simone de Beauvoir abordent déjà ce thème, également développé par les féministes nord-américaines. En France, Luce Irigaray étudie la notion de corps en tant que territoire colonisé dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, (Paris, Editions de Minuit, 1977, 217 p.). Julia Kristeva analyse le rapport du corps au sacré, qu'elle décrit non pas comme « la religion, ni son envers qu'est la négation athée, mais cette expérience [...] à la croisée de la sexualité et de la pensée, du corps et du sens » (KRISTEVA, Julia, CLEMENT, Catherine, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998, 301 p.). La chilienne Lucía Guerra Cunningham se penche également sur la question du corps de la femme et de son rapport à l'écriture, notamment dans *La mujer fragmentada*, La Havane, Casa de las Américas, 1994, 204 p.

³ GUERRA CUNNINGHAM, Lucía, « Retextualizaciones del cuerpo en la poesía de Ana María Rodas », *Desde la zona abierta, op. cit.*, p. 117. « Le corps se constitue au-delà du biologique en tant que connaissance, langage, métaphore et continuité de sens biographique, en tant que beauté éthique ou érotique [...] Corps désormais marqué par une différence générique dans une structure de pouvoir qui a essayé de faire du Corps de Femme un territoire colonisé. En parallèle avec la glorification systématique du phallus, constitué en emblème, notre culture a montré une volonté de le réprimer, de le sceller en faisant de lui un corps fermé. Une occlusion qui a revêtu les habits trompeurs d'atavismes éthiques et sacrés, des vêtements dont la dimension allégorique s'incarne dans l'icône de la Vierge Marie et des quelques fragments visibles de son corps. »

« occlusion » physique s'accompagne « d'une série d'enfermements prescriptifs qui s'étendent au langage et aux sens ». ¹ Au XVI^e siècle, Juan Luis Vives recommande dans son *Instrucción de la mujer cristiana* (1524) que la femme « ferme tous les passages des sens », et Fray Luis de León estime dans *La perfecta casada* qu'il est bon qu'elle se taise, ne cherche pas à ouvrir son esprit et demeure au foyer. ² Le « corps fermé » est également enfermé, et toute sensation physique est à bannir, à plus forte raison le désir ou le plaisir. Ces préceptes s'ancrent profondément en Amérique centrale, ³ où l'ébauche de leur remise en cause devra attendre le milieu du XX^e siècle. Ainsi entravé, le corps de la femme ne lui appartient plus vraiment et c'est tout un pan de son identité qui lui échappe. De fait, Eve n'est que le prolongement d'un fragment du corps de l'homme selon la Genèse. N'étant pas le fruit d'une véritable naissance, son identité propre est significativement diminuée, comme l'écrit Roland Forgues :

Desde que, según la historia sagrada de Occidente, Eva nació de una costilla de Adán, la mujer se ha visto mutilada de una identidad propia. Creada a partir de un cuerpo ajeno, la mujer vinculada a la cultura y a la tradición judeo-cristianas, como fue el caso de la mujer latinoamericana a partir de la Conquista ibérica, no podía sino buscar en su propio cuerpo la manera de reivindicar una identidad que le negara la historia. De aquí surge probablemente la importancia que cobran en la creación artística y literaria, especialmente poética, de América Latina, el cuerpo y el erotismo como máxima manifestación de un discurso cuya expresión desmitificadora y desacralizadora está apuntando al delineamiento y afirmación de una identidad femenina propia. ⁴

¹ *Ibid.* Voir, du même auteur, « Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana », University of California, Irvine, URL: http://www.u.arizona.edu/~rmendoza/assets/downloads/guerra_estrategia.pdf (consulté le 16.03.11.).

² VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944 [édition originale: 1524], 152 p., DE LEÓN, Fray Luis, *La perfecta casada*, Madrid, Taurus, 1987 [édition originale: 1583], 213 p.

³ Claire Paillet souligne à ce sujet un trait spécifique de l'Amérique centrale : « ces petits Etats – quelques millions d'habitants – sont dirigés, de fait, par une ploutocratie très restreinte : les « oligarques », groupe de familles qui concentrent le pouvoir et dont les noms reviennent constamment sur le devant de la scène politique depuis l'Indépendance, dans la première moitié du XIX^e siècle. On a là une société de riches bourgeois, à la vie « sociale » très active : fêtes, réceptions, célébrations, etc., etc. La femme est la « reine », c'est-à-dire l'objet de tous les regards, dans une société qui l'enferme et la confine dans son rôle d'épouse, de mère, de fille nubile... Dans ces conditions, pour une femme, comment être soi, se recouvrer, s'exprimer ? » PAILLET, Claire, « Femme et poète en Amérique centrale : le sexe revendiqué », MANSAU, Andrée [Ed.], *Des femmes : images et écritures*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004, 260 p., p. 243.

⁴ FORGUES, Roland, « Cuerpo, erotismo y discurso de la feminidad en la poesía del Perú escrita por mujeres (1970-1995) », *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina, op. cit.*, p. 133: « Depuis que, selon l'histoire sacrée de l'Occident, Eve est née d'une côte d'Adam, la femme s'est vue mutilée d'une identité propre. Créée à partir d'un corps étranger, la femme liée à la culture et aux traditions judéo-chrétiennes, comme c'est le cas de la femme latino-américaine à partir de la Conquête ibérique, ne pouvait rechercher que dans son propre corps la manière de revendiquer une identité que l'Histoire lui avait niée. C'est sans doute de là que vient l'importance que prennent dans la création artistique et littéraire, particulièrement poétique, d'Amérique latine, le corps et l'érotisme en tant que manifestation majeure d'un discours dont l'expression démythificatrice et désacralisant vise la définition et l'affirmation d'une identité féminine propre. »

Affirmer un corps nié, s'approprier ses sens, clamer le désir, exalter le plaisir permet alors de « revendiquer une identité » niée par l'Histoire et le phallogocentrisme. Aussi, à partir des années 70, les poétesses centre-américaines invitent-elle l'érotisme dans leurs poèmes, chantant leur « tendance à l'amour sensuel, sexuel » et leur « façon de la satisfaire ». ¹ Ce faisant, elles brisent le tabou de la sexualité féminine et transgressent les normes de la société patriarcale. C'est d'ailleurs dans cette perspective que s'inscrivent les divers détournements que connaît la figure mythique d'Eve dans notre corpus : *De la costilla de Eva*, publié par Gioconda Belli en 1986, inverse par son seul titre les rôles assignés à Adam et Eve dans la Bible. De fait, l'un des poèmes de ce recueil établit les « règles du jeu pour les hommes qui veulent aimer des femmes femmes » concernant l'amour sous toutes ses formes : amour spirituel, quotidien, fraternel mais également physique et sensuel. ² La nouvelle Eve sait ce qu'elle veut et n'a pas peur de le demander. De même, lorsque Claribel Alegría choisit de faire de Lilith la première femme, elle chante la liberté et la sensualité débordante de celle qui n'a pas voulu « être / la femme soumise / d'Adam l'ennuyeux. » ³ Si Lilith est considérée comme une femme fatale par la tradition patriarcale – certains textes en font même une succube – c'est justement parce qu'elle est l'antithèse de la figure mariale. ⁴ Sa condamnation obéit à la dichotomie vierge/putain qui prévaut dans la société patriarcale. ⁵ L'épouse doit être l'ange du foyer – et les anges n'ont pas de sexe –, avoir la pudeur de la Vierge Marie, tandis que l'érotisme est réservé à la prostituée, hypocritement mise au ban de la société. Claribel

¹ « Erotisme », *Trésor de la langue française*, URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/erotisme> (consulté le 17.03.11) : A.- Vieilli. Impulsion à aimer, tendance vive à l'amour. [...] B.- Usuel. [Avec une idée explicite de sensualité ou de sexualité] 1. Tendance plus ou moins prononcée à l'amour (sensuel, sexuel), goût plus ou moins marqué pour les plaisirs de la chair. [...] 2. P. méton. Façon de manifester cette tendance, d'exprimer, de satisfaire, de susciter ce goût; manière particulière d'assumer sa vie amoureuse, notamment de faire l'amour. »

² Pour une analyse en détail du recueil et de ce poème, voir BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, op. cit., pp. 577-596.

³ ALEGRÍA, Claribel, « Lilith », *Soltando Amarras*, op. cit., p. 98 : « nunca quisiste ser / la mujer sometida / del aburrido Adán ».

⁴ Voir le sous-chapitre 2.1.2.

⁵ La poétesse guatémaltèque Regina José Galindo l'exprime clairement dans ce poème épigrammatique: « SER PUTA NO ES FÁCIL / SER DECENTE TAMPOCO / ¿ES QUE HAY OTRA MANERA? » (« CE N'EST PAS FACILE D'ÊTRE UNE PUTE / NI D'ÊTRE RESPECTABLE / MAIS EXISTE-T-IL UNE ALTERNATIVE ? »), in ÁVILA, Myron Alberto, *Mujer, cuerpo y palabra: tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca (Muestra poética, 1973-2003)*, op. cit., p. 297. De façon plus théorique, Michelle Barrett considère que: « The madonna / whore dichotomy runs through western patriarchal culture as the means whereby men have sought to ensure both the sanctity and inheritance of their families and their extra-familiar sexual pleasure ». (« La dichotomie vierge / putain parcourt toute la culture patriarcale occidentale en tant que moyen par lequel les hommes ont cherché à s'assurer à la fois la sainteté et l'héritage de leur familles et leur plaisir sexuel extraconjugal. ») BARRETT, Michelle, *Women's Oppression Today*, Londres, Verso, 1984, 269 p., p. 45.

Alegría se penche d'ailleurs sur cet état de fait dans l'un des textes du collage poétique *Luisa en el país de la realidad* (1987). Elle y narre de façon touchante la rencontre entre Luisa, une petite fille de dix ans¹, et une prostituée. Luisa est allée jouer au tennis avec Carlitos et rentre chez elle :

Luisa se detuvo ante una puerta que siempre estaba abierta. Tenía una cortina de cuentas de colores que impedía ver el interior.

- ¿Qué haces? – dijo Carlitos.

- Nada. Es la única puerta que he visto con una cortina así.

- Es una casa de putas.

- No digas malas palabras – le retó Luisa y empezó a separar las hileras de cuentas.

- Si no vienes te acusaré – dijo Carlitos empezando a caminar.

Luisa titubeó. Puta era una mala palabra, eran mujeres malas. Un ligero temblor la sacudió y justo entonces la cortina se abrió.

[...]

- ¿Usted es mala?

- Soy puta, ¿estás contenta?²

L'écrivaine montre, à travers une conscience enfantine, l'amalgame qu'entraîne la morale judéo-chrétienne. L'éducation qu'a reçue Luisa fait qu'elle imagine les prostituées comme de « mauvaises » voire de « méchantes » ou « vilaines » femmes – « eran mujeres malas » – d'autant plus que la langue les désigne par un gros mot – « Puta era una mala palabra ». Sa curiosité est cependant piquée par le rideau de perles colorées, et surtout par le secret qu'il dissimule – « impedía ver el interior. » Les deux enfants savent que le simple fait d'approcher la maison est répréhensible – « te acusaré », « titubeó », « un ligero temblor ». Rien n'est dit de l'apparence de la prostituée, mais l'intérieur de sa chambre traduit son sentiment religieux par la présence d'un Christ en croix et d'estampes de Saints. Son hostilité initiale – « Soy puta, ¿estás contenta? » – traduit le rejet de la société, mais s'efface rapidement. La rencontre convainc Luisa que la prostituée n'est pas « mauvaise », auquel cas elle n'aurait pas « autant de saints au mur » : la petite fille conçoit sans doute l'amour de Dieu comme réciproque, mais pas la morale judéo-chrétienne. Sa naïveté met en lumière

¹ De fait, « Luisa » apparaît comme le double poétique de Claribel Alegría. Ainsi, dans « Eunice Áviles », Luisa s'invente une fausse identité auprès d'un homme rencontré au musée et précise finalement : « no le dije nada a Bud, porqué a él no le gustan esas cosas ». (« Je n'ai rien dit à Bud, car ces choses-là ne lui plaisent pas. », Bud étant le surnom de l'époux de Claribel Alegría.)

² ALEGRÍA, Claribel, *Luisa en el país de la realidad*, in *Una vida en poemas*, op. cit., pp. 213-214: « Luisa s'arrêta devant une porte qui était toujours ouverte. Elle avait un rideau de perles de couleurs qui empêchait d'en voir l'intérieur. / - Qu'est-ce que tu fais? – demanda Carlos. / - Rien. C'est la seule porte que j'aie vue avec un rideau comme celui-ci. / - C'est une maison de putes. / - Ne dit pas de gros mots – lui rétorqua Luisa et elle commença à séparer les rangées de perles. / - Si tu ne viens pas je te dénoncerai – dit Carlitos en reprenant son chemin. / Luisa hésita. Pute était un vilain mot, c'était de vilaines femmes. Un léger tremblement la secoua et juste alors le rideau s'ouvrit. / [...] / - Est-ce que vous êtes méchante? / - Je suis une pute, tu es contente? »

l'hypocrisie d'une société qui réserve l'érotisme féminin aux prostituées, tout en les condamnant. Claribel Alegría illustre ainsi le tabou de la sexualité et montre la prostitution sous un jour qui n'a rien d'érotique, à travers une femme ordinaire et blessée par la vie. Au contraire, Luz Méndez de la Vega en offre une lecture beaucoup plus sensuelle en faisant parler « Friné ante los jueces » :

¿Quién puede culpar a la flor
que impúdica exhibe
la fresca plenitud
y el sexual aroma de su corola,
o a la fruta que sin ropaje
reluce bajo el sol e incita
voluptuosamente
a ser mordida?

Como la flor o la fruta,
aquí, yo, ante vosotros,
desnuda
como me vieran tantos ojos,
estatua viva
que modelaron tantas manos
y que gozaron tantos cuerpos
os pregunto
¿Es delito escuchar
la dulce voz de Eros
que incendia nieves?¹

Dans le glossaire que la poétesse joint au recueil, elle présente Phryné en ces termes : « Courtisane grecque du IV^e siècle av. J.C. Elle fut le modèle du sculpteur Praxitèle. On raconte qu'elle fit l'objet d'un procès et obtint le pardon lorsque son avocat la fit se montrer nue devant les juges. »² En effet, malgré son surnom de « crapaud » ou « grenouille », Phryné était une hétéroïte célèbre pour sa beauté, ainsi que pour son audace. Le procès qu'évoque le poème reposait sur une accusation de ne pas vénérer les Dieux officiels d'Athènes, mais l'avocat et amant de Phryné – Hypéride – parvint à l'absoudre en la montrant nue.³ L'Histoire officielle retient donc la stratégie de l'avocat, et c'est lui qui est censé avoir mené son

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Friné ante los jueces », *Helénicas, op. cit.*, pp. 15-16 : « Qui peut condamner la fleur / qui exhibe, impudique, / la fraîche plénitude / et l'arôme sexuel de sa corolle / ou le fruit qui sans voile / luit sous le soleil et incite / voluptueusement / à être mordu? // Comme la fleur ou le fruit, / me voilà, devant vous, / nue / telle que m'ont vue tant de regards, / statue vivante / que tant de mains ont modelée / dont tant de corps ont joui / je vous demande / Est-ce un délit que d'écouter / la douce voix d'Eros / qui incendie la neige? »

² *Idem*, p. 84: « Cortesana griega del siglo IV a. C. Fue modelo y amante del escultor Praxiteles y se cuenta que al ser llevada a un juicio logró el perdón, cuando su abogado la hizo exhibirse desnuda ante los jueces. »

³ PÉREZ-PRENDES, José, « El mito de Friné: nuevas perspectivas », *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, n° 5, 2005, pp. 27-46, URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?t=frin%C3%A9&db=1&td=todo> (consulté le 18.03.11).

plaidoyer devant l'Aréopage. Cependant, Luz Méndez de la Vega donne ici la parole à la belle, qui assure elle-même sa défense – « Como la flor o la fruta, / aquí, yo, ante vosotros, / desnuda ». De plus, les premiers vers du poème indiquent que c'est Phryné qui choisit de se dénuder – « deajo caer mi túnica / ante vosotros. » La poétesse détourne donc les circonstances mythico-historiques en faisant de l'hétaïre une femme qui prend son destin en main. Le fait qu'un autre dévoile sa nudité faisait d'elle un objet, mais la Phryné de Luz Méndez se constitue en sujet en exposant son corps de son propre fait.

Par ailleurs, la poétesse adapte le récit historico-mythique en modifiant les chefs d'accusations qui pèsent sur la jeune femme. En effet, elle ne semble pas accusée de ne pas adorer les dieux de la cité, mais de pratiquer la prostitution – « ¿Es delito escuchar / la dulce voz de Eros / que incendia nieves? ». Loin de s'en défendre, la belle met en avant son statut d'hétaïre – « estatua viva / que modelaron tantas manos / y que gozaron tantos cuerpos ». Cependant, elle présente l'érotisme comme un plaisir innocent, à travers des questions rhétoriques et des métaphores inspirées de la nature – « ¿Quién puede culpar a la flor [...] o a la fruta? ». La séduction est donc peinte comme un fait naturel, à travers un discours lyrique empreint d'érotisme – « impúdica exhibe », « el sexual aroma », « sin ropaje », « incita / voluptuosamente / a ser mordida ». Ces vers jouent sur des images très visuelles – l'arrondi de la « corolle », du « fruit » et du « soleil », évocateurs de plénitude – mais ils font aussi appel à l'odorat – « el sexual aroma » –, au goût – « incita [...] a ser mordida » – et au toucher – « modelaron tantas manos ». Le « moi » lyrique cherche à mettre les sens de ses juges en éveil pour mieux les convaincre que les délices d'Eros ne sont pas condamnables. L'irrésistible séductrice – femme fatale selon l'acception contemporaine de l'expression¹ – compose donc un plaidoyer en faveur de l'érotisme : « ¿Es delito escuchar / la dulce voz de Eros [...] ? ». Elle montre la sexualité comme un plaisir innocent et déleste la prostitution du poids de la culpabilité morale.

De fait, Lucía Guerra Cunningham considère que « pour Luz Méndez de la Vega, l'érotisme a une transcendance métaphysique, il est vital, il confère son mouvement au cosmos, il fait renaître. Luz, en utilisant une tradition mythico-littéraire, efface le sceau des stéréotypes sexuels ».² En effet, si les poèmes de ses premiers recueils cultivent un érotisme

¹ Voir le sous-chapitre 3.1.3.

² Voir la couverture du recueil *Helénicas*, *op. cit.*: « Para Luz Méndez de la Vega lo erótico tiene una trascendencia metafísica, es vital, mueve el cosmos, hace renacer. Luz, utilizando una tradición mítico-literaria, descorre el sello de estereotipos sexuales. »

encore assez timide,¹ ceux d'*Helénicas* n'hésitent pas à briser des tabous : la prostitution, mais aussi l'érotisme homosexuel masculin – « Melanipo a Alceo » – et féminin – « Safo a Cleis ».² Née en 1919, l'aînée de nos poétesses a pourtant connu une éducation stricte au sein d'une école religieuse, mais elle affirme que cela lui a permis de faire « la rencontre du mysticisme, du côté érotique de la religion ».³ De fait, dans son premier recueil poétique – *Eva sin Dios* (1979) – le « moi » lyrique cherche en vain le Dieu des chrétiens et finit par se tourner vers Eros.⁴ La voix poétique évoque alors le plaisir des corps avec sensualité, en s'éloignant de la pudeur qu'exige le canon traditionnel, sans pour autant parvenir à un point de rupture. L'érotisme passe par des métaphores inspirées de la nature – « anular el límite / de nuestra piel / y naufragar en otra / como en un mar / de oscuro éxtasis »⁵ –, des images d'un lyrisme indéniable mais qui ne franchissent pas les limites de la bienséance.

Tout comme Luz Méndez, Claribel Alegría (1924) a été à l'école d'une tradition patriarcale fortement marquée par le machisme. De fait, son père ne l'a pas laissée suivre les études de médecine qu'elle souhaitait entreprendre, car il les considérait réservées aux hommes :

yo, cuando tenía doce años quería ser médico, pero mi padre no quería. En esos tiempos era muy difícil que una muchacha fuera a estudiar eso porque era una carrera solo de hombres. Y mi padre era muy machista. Muy maravilloso hombre, pero muy machista, y no quiso que estudiara.⁶

¹ Dans « Mar y amantes », par exemple: *Las voces silenciadas, op. cit.*, pp. 27-28: « Mar tierno y acariciador, / rodeas exacto / en deleitoso círculo / mi cuerpo, / que se entrega entero / a tu espumoso lomo / que me lleva, me trae, / y me regresa, / [...] te frota sobre mi piel, / como un animalito dulce / – que besa y juega » (« Mer tendre et caressante, / tu entoures exactement / en un cercle délicieux / mon corps, / qui se livre tout entier / à ton flanc écumeux / qui me porte, m'emporte / et me ramène, / [...] / Tu te frottes contre ma peau, / comme un animal doux / – qui embrasse et joue – »).

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Helénicas, op. cit.* : « Melanipo a Alceo », pp. 19-20, « Safo a Cleis », pp. 11-12.

³ Entretien avec Luz Méndez de la Vega, annexe n° 1: « [mis padres] me llevaron a El Salvador, y me inscribieron en un colegio de monjas. Cuando las monjas vieron esta « salvaje », fueron muy duras... Pero yo hice el encuentro del misticismo, del lado erótico de la religión. En *Eva sin Dios*, convierto a Dios en Eros. » (« [Mes parents] m'ont emmenée au Salvador, et m'ont inscrite à un collège de religieuses. Quand les sœurs ont vu cette « sauvage », elles ont été très dures avec moi... Mais j'ai fait la rencontre du mysticisme, du côté érotique de la religion. Dans *Eva sin Dios*, je transforme Dieu en Eros. »).

⁴ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Eros », *Eva sin Dios*, « Eros », pp. 15-17: « Y... / quedaste únicamente tú, / implacable Amor, / cuando Dios se desmoronó / en mis manos / carcomido de silencio / e inalcanzable altura. » (« Et... / il ne resta plus que toi, / implacable Amour, / quand Dieu s'effondra / dans mes mains / rongé de silence / et d'inaccessible hauteur »), voir également GODOY, Johanna, *Un Rojo Dios Eros – Estudio crítico y selección poética sobre la obra de Luz Méndez de la Vega*, Ciudad de Guatemala, Editorial Cultura, 1999, 62 p.

⁵ *Ibidem* : « anular la límite / de notre peau / et faire naufrage dans une autre / comme dans une mer / d'obscure extase ».

⁶ Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 1: « moi, à douze ans je voulais devenir médecin, mais mon père ne voulait pas. A cette époque il était très difficile qu'une jeune fille suive ces études car elle ne s'adressaient qu'à

La jeune femme obtient finalement d'étudier les Lettres, plus accessibles à son sexe, et se tourne vers la poésie.¹ Si l'érotisme est tout juste esquissé dans ses premiers recueils poétiques, il apparaît par petites touches dans son œuvre. Le désir féminin se glisse en particulier dans les paroles de figures mythiques : Pénélope chantant l'habileté de son amant à la lance, Ariane suppliant Thésée de la rejoindre – « clava en mí tus raíces » –, ou Phèdre troublée à la vue d'Hypolite s'exerçant au pugilat – « estabas desnudo / y yo turbada / perforaba las hojas de aquel mirto / que se alza en el templo ».² Ce désir s'exprime également à travers une voix plus autobiographique dans *Umbrales* (1996), comme si la poétesse s'autorisait ce discours à l'approche de la vieillesse. En effet, la rencontre de son « moi » lyrique avec celui qui serait l'homme de sa vie se dessine sous le signe d'un désir dévorant :

Fuiste el imán
mordido por la luna
la herradura golpeándome
en el vientre
una ampolla hormigueante
un llamado a la sangre
de alzar velas
y vuelos
[...]
lloré
grité
salté
fui una gata en celo
frotándome en los muros
una gata rabiosa
inventando cabriolas³

Cette V^e section du recueil – « La Torre » – suit celle consacrée à « Merlín » (IV). Le « moi » lyrique se trouve enfermé par le mage, double poétique de Juan Ramón Jiménez, dans un édifice qui évoque la tour d'ivoire des poètes. Cependant, la découverte du désir amoureux compromet les projets de Merlin – « enyomismada me quería / pero había sido quemada / por

des hommes. Et mon père était très machiste. C'était un homme vraiment merveilleux, mais très machiste, et il n'a pas voulu pas que j'étudie. »

¹ *Idem.*

² « Lamentación de Ariadna », *Saudade, op. cit.*, pp. 14-15 : « enfonce en moi tes racines », « Fedra », *Mitos y delitos, op. cit.*, pp. 73-74 : « tu étais nu / et moi troublée / je perforais les feuilles de ce myrte / qui s'élève dans le temple ».

³ ALEGRÍA, Claribel, « La Torre », *Umbrales, op. cit.*, pp. 27-28 : « Tu as été l'aimant / mordu par la lune / le fer à cheval me cognant / dans le ventre / une ampoule fourmillante / un appel à mon sang / à hisser les voiles / à l'envol / [...] / j'ai pleuré / j'ai crié / j'ai sauté / j'ai été une chatte en chaleur / me frottant contre les murs / une chatte furieuse / inventant des cabrioles ».

el Amor ». ¹ L'appel du corps de l'autre est décrit comme un mécanisme physique irrésistible – « Fuiste el imán » – dont les assauts sont d'une violente intensité – « mordido », « golpeándome ». Le désir sexuel s'exprime par une isotopie du corps désirant – « vientre », « sangre », « lloré / grito / salté », « frotándome », « inventando cabriolas » – ainsi que par des images inattendues – « una herradura », « una ampolla hormigueante ». Ces métaphores évoquent la puissance de la course d'un cheval, l'insupportable picotement d'une multitude de fourmis et la fébrile excitation de la féline – « fui una gata en celo ». Par cette représentation de l'animalité, la poétesse fait écho au mythe de la femme sauvage et renverse l'archétype patriarcale de la femme-Vierge Marie. ² En effet, le comportement de la « chatte en chaleur » contraste avec la réserve féminine prônée par la culture judéo-chrétienne. A l'instar de la femme sauvage, le « moi » lyrique suit son instinct et finit par s'élancer du haut de la Tour :

La noche estaba oscura
y me arrojé al vacío
con la boca salada
de terror
pero volé
volé³

Ce premier vol, la peur de se jeter dans les bras de la nuit, semble représenter la découverte du plaisir sexuel – « pero volé / volé ». De fait, dans la section suivante du recueil – « VI - Vasija y fuente » – le « moi » lyrique émerveillé « sculpte le destin » d'un petit être dans son ventre. ⁴ Bien que la voix poétique traduise le désir de façon audacieuse, elle élude avec pudeur la description de l'acte amoureux. Ainsi, l'érotisme, dans l'œuvre de Claribel Alegría comme dans celle de Luz Méndez de la Vega, est chanté avec lyrisme, par des métaphores qui subliment le plaisir charnel. Le corps se dessine à travers des images inspirées de la nature : des images élémentaires – le ciel, la mer –, végétales – un fruit, une fleur, des racines – ou animales. Rien de tout cela chez Ana María Rodas. Dans l'œuvre de la poétesse guatémaltèque, le corps-métaphore fait place au corps organique :

Lavémonos el pelo
Y desnudemos el cuerpo.

¹ *Idem*, p. 26: « il me voulait enfermée en moi-même / mais j'avais été brûlée / par l'amour ».

² Voir sous-chapitre 3.1.1.

³ ALEGRÍA, Claribel, « La Torre », *Umbrales*, *op. cit.*, p. 28 : « La nuit était sombre / et je me suis jetée dans le vide / avec la bouche salée / de terreur / mais j'ai volé / j'ai volé ».

⁴ *Idem*, p. 29: « Barco que no hace ruido / no se agita / va esculpiendo un destino / en su interior ». Ce poème est commenté au sous-chapitre 2.2.2.

Yo tengo y tú también
hermana
dos pechos
y dos piernas y una vulva.

No somos criaturas
que subsisten con suspiros.

Ya no sonriamos
ya no más falsas vírgenes

Ni mártires que esperan en la cama
el salivazo ocasional del macho.¹

C'est pour ce type de poèmes qu'Ana María Rodas a été accusée d'écrire de la pornographie, et non de la poésie, lors de la publication des *Poemas de la izquierda erótica* (1973).² En effet, elle utilise des mots crus et décrit le corps avec une objectivité presque scientifique, à travers le décompte des différents éléments qui le composent – « dos pechos / y dos piernas y una vulva ». L'expression est lapidaire, le sexe est nommé sans euphémisme ni détour métaphorique. La voix lyrique oscille entre le « moi » et le « nous » et s'affirme en invitant les femmes, ses sœurs – « tú también / hermana » – à la suivre et à abandonner les tabous. Elle préconise ainsi de mettre son corps et ses désirs à nu – « desnudemos el cuerpo », « Ya no más falsas vírgenes » –, détournant le mythe de la femme mariale. L'ange du foyer est également invité à laisser son auréole au placard, à oublier sa constante bienveillance – « Ya no sonriamos » – et son abnégation – « no somos criaturas / que subsisten con suspiros », « ni mártires ». A ce sujet, Francisco Nájera souligne le fait que l'œuvre d'Ana María Rodas porte « un discours dans lequel la plainte, en tant qu'expression d'impuissance, a été rejetée » ce qui démentit « l'image de la femme soumise et dépendante ».³ En effet, le « moi » lyrique propose une nouvelle façon d'être femme, en se libérant de toute dépendance envers l'homme, ainsi que du souci des conventions. Le modèle traditionnel que rejette la

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 19 : « Lavons-nous les cheveux / et dénudons nos corps. // Je possède et toi aussi / ma sœur / deux seins / et deux jambes et une vulve. // Nous ne sommes pas des créatures / qui subsistent par des soupirs. // Ne sourions plus / plus de fausses vierges // ni de martyres qui attendent dans leur lit / le crachat occasionnel du mâle ».

² Voir le sous-chapitre 1.1.2.

³ NÁJERA, Francisco, « Ana María Rodas o la escritura del matriarcado », *Desde la zona abierta*, op. cit., p. 17: [La poesía de Ana María Rodas constituye] « un discurso en el que la queja, como expresión de impotencia, ha sido rechazada. Se niega de esta manera en la poesía de la escritora guatemalteca la imagen de la mujer sometida y dependiente, reprimida y carente del poder de definirse como sujeto de su propia historia. » [La poésie d'Ana María Rodas constitue] « un discours dans lequel la plainte, en tant qu'expression d'impuissance, a été rejetée. De cette façon, la poésie de l'écrivaine guatémaltèque nie l'image de la femme soumise et dépendante, à l'action entravée et n'ayant pas le pouvoir de se définir en tant que sujet de sa propre histoire. »

voix lyrique est décrit avec sarcasme. L'homme apparaît sous le masque du « macho » et la relation entre les genres est réduite pour les femmes à l'attente et à la frustration – « Ni mártires que esperan en la cama / el salivazo ocasional del macho. » Avec l'expression de « salivazo ocasional », Ana María Rodas passe par une métaphore pour évoquer la sexualité. Elle ne rejoint pas pour autant les conventions traditionnelles, car, loin de sublimer le plaisir, elle déprécie les performances masculines. Sofia Kearns interprète ce vers comme une tentative de déstabilisation du phallocentrisme :

los elementos de la sexualidad masculina pene y semen son rebajados mediante el desplazamiento de semen en saliva y del clímax masculino en despectiva « escupida ». La saliva, contrapuesta al semen, es un elemento sin « poder », ya que es estéril (y no cuenta con un receptáculo « propio », la vagina). La voz de Rodas, así, margina al falocentrismo con el propósito de auto-definir su identidad de mujer.¹

Si Ana María Rodas insiste sur le fait qu'elle n'écrit pas dans le but de choquer,² elle ne cherche pas non plus à plaire. Ayant dépassé tout conformisme, son approche de l'érotisme est particulièrement crue et souvent détachée du sentiment. En effet, sa voix lyrique semble indifférente au jugement. Elle ne craint pas d'employer un registre de langue vulgaire ou des images licencieuses afin d'exprimer sa vision du monde et de l'existence, sous toutes ses facettes. Sourde aux attentes patriarcales, elle se libère du canon littéraire traditionnel à travers un langage qui lui est propre et dont Dante Liano souligne la puissance :

El acierto de Rodas está en que su concepción del léxico erótico consiste en apoderarse de la expresión considerada vulgar y en darle a esta expresión una óptica que supera a la de los hombres, que los deja atónitos ante la osadía de una mujer y algo desarmados cuando se ven con ojos que nunca estaban acostumbrados a usar. La fuerza epigramática de Rodas está en la sencillez de su lenguaje preciso y directo, en un topos, como el erótico, en donde el eufemismo ha reinado desde siempre. Hablar a

¹ KEARNS, Sofia, « Ana María Rodas y la negociación con la tradición patriarcal », *Desde la zona abierta, op. cit.*, p. 35 : « les éléments de la sexualité masculine, pénis et sperme, sont rabaissés par le déplacement du sperme en salive et de l'orgasme masculin en méprisant « crachat ». La salive, par opposition au sperme, est un élément sans « pouvoir », car elle est stérile (et qu'elle ne possède pas un réceptacle « attribué », le vagin). La voix de Rodas, ainsi, marginalise le phallocentrisme dans le but d'auto-définir son identité de femme. » Notons néanmoins que la salive n'est pas stérile dans le *Popol Vuh*, puisque celle de Hun-Hunahpú féconde Ixquic (cf. sous-chapitre 1.2.2.).

² Voir entretien avec Ana María Rodas, annexe n° 4 : « SG: Comentó con Aída Toledo que « un autor nunca escribe con la intención de causar escándalo ». / AMR: Sí, es cierto. / SG: O sea que Usted causó escándalo, pero fue a pesar suyo. / AMR: Yo no quería causar escándalo, quería que las mujeres leyeran, eso era todo. (Risa) Y yo lo único que quería era que lo leyeran las mujeres guatemaltecas, nunca estuve pensando ni que me iban a publicar aquí o allá, ni que me iban a llevar a ningún lado, ni que me iban a traducir. » (« SG: Vous avez dit à Aída Toledo qu'« un auteur n'écrit jamais dans l'intention de faire scandale ». / AMR: Oui, c'est vrai. / SG: Donc si vous avez provoqué un scandale, ce fut malgré vous. / AMR: Je ne voulais pas faire scandale, je voulais que les femmes me lisent, voilà tout. (Rire). Tout ce que je voulais, c'était que les femmes guatémaltèques me lisent, je n'ai jamais pensé qu'on me publierait ici ou là, ni qu'on m'amènerait où que ce soit, ni qu'on me traduirait. »)

los hombres como los hombres hablan pero con una perspectiva femenina, tal es su hallazgo poético.¹

Ana María Rodas dit l'érotisme en prenant des libertés de langage que, traditionnellement, seuls les hommes peuvent se permettre sans avoir à en souffrir les conséquences, soit la mise au ban de la société. De fait, la poétesse a fait les frais de critiques véhémentes, mais elle y a répondu avec une ardeur dont témoigne sa « Carta a los padres que se están muriendo ». ² Dans les sociétés de culture judéo-chrétienne, la femme est soit « respectable » – sur le modèle de l'éternel féminin, des figures mythiques de la mère, de la vierge Marie ou de la femme angélique –, soit elle est « mauvaise », et se voit alors représentée par le mythe de la femme fatale, de la pécheresse, de la prostituée. ³ Faire preuve de vulgarité et de liberté sexuelle, c'est entrer dans la seconde catégorie aux yeux de celles et ceux qui restent dans le rang. De ce fait, une femme tenant à sa respectabilité se doit de taire ses désirs :

Cómo puedes pedir a tu marido
que te lama y que te monte?
eso no lo aprendiste en el colegio.⁴

Le « moi » lyrique met ici à jour la frustration d'une femme « respectable », inhibée par son éducation – « eso no lo aprendiste en el colegio ». On reconnaît la plume d'Ana María Rodas, sa capacité à surprendre le lecteur en employant des mots crus – « te lama », « te monte » – sur un ton détaché. ⁵ L'impossibilité pour cette femme de partager ses désirs sexuels

¹ LIANO, Dante, « La poesía de Ana María Rodas », TOLEDO, Aida, *Desde la zona abierta*, op. cit., pp. 53- 66, p. 56: « La réussite de Rodas vient de ce que sa conception du lexique érotique consiste à s'approprier l'expression considérée comme vulgaire et à la présenter sous un angle qui va plus loin que celui des hommes, qui les laisse sans voix face à l'audace d'une femme et un peu désarmés lorsqu'ils se voient avec des yeux qu'ils n'ont pas l'habitude d'utiliser. La force épigrammatique de Rodas réside dans la simplicité de son langage direct et précis, par rapport à un topos, comme celui de l'érotisme, où l'euphémisme règne depuis toujours. Parler aux hommes comme les hommes parlent mais depuis une perspective féminine, telle est sa trouvaille poétique. »

² Voir le sous-chapitre 2.2.1.

³ CASTILLO, Debra, « Vidas fronterizas : mujeres prostitutas en Tijuana », MORAÑA, Mabel [Ed.], *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Santiago du Chili, Editorial Cuarto Propio - Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, 514 p., p. 240 : « en el típico lenguaje de la clase media, la categoría de femineidad es disociado por los adjetivos « mala » o « decente » para cernirse inequívocadamente sobre un cierto tipo de conducta femenina, empujando a otros sujetos femeninos en un abismo discursivo. » (« dans le langage typique de la classe moyenne, la catégorie de la féminité est dissociée par les adjectifs « mauvaise » ou « respectable » pour discerner sans doute possible un certain type de conduite féminine, en poussant tous les autres sujets féminins dans un abyme discursif. »)

⁴ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 32 : « Comment peux-tu demander à ton mari / qu'il te lèche et qu'il te monte? / ça tu ne l'as pas appris au collège. »

⁵ BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine – l'horreur et l'espoir*, op. cit., p. 414 : « l'érotisme va se nourrir d'une forte dose de réalisme et va se retrouver complètement libéré de toute sublimation, rompant les superficialités d'une société extrêmement soucieuse des apparences et de la

avec son mari repose sur le fait que la « mauvaise » femme est condamnée à la marginalité. En Amérique centrale, la censure du désir féminin est d'autant plus forte que la religion et le machisme pèsent d'un poids considérable sur la société, perpétuant l'image du corps de la femme comme un espace hermétique au plaisir sexuel.¹ Aussi, Amanda Castro (1962-2010), bien qu'étant la plus jeune poétesse de notre corpus, montre-t-elle dans *Quizás la sangre...* comment l'éducation traditionnelle fait que la femme soit coupée de ses sensations, de son propre corps :

Crecimos alejadas de nuestros cuerpos
« sucios y pecaminosos »
y nos latigában-mos en silencio
al sentir la sangre del deseo
acechándonos

Aprendimos a cerrar los ojos
cuando se aproximaba otro
cuerpo
Apagábamos la luz
internándonos cada vez más en este Hoyo
laberíntico
del cual somos hijas

En nuestra enajenación
huimos de nuestra lengua
cercenando nuestros labios

Y en la oscuridad los dioses de la violencia
siguieron apoderándose de nuestros sueños
tornándolos pesadillas²

morale chrétienne. Il se montre cru, charnel, humain, tel qu'il s'extériorise dans la vie réelle, sur le lit, plein de désir, d'instinct, de corps en liberté. Cet aspect de la poésie érotique trouve sans doute l'une de ses fondatrices dans l'œuvre d'Ana María Rodas. »

¹ MANCA, Valeria, « Lo erótico en la creación poética femenina: conocimiento et identidad », FORGUES, Roland, *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, op. cit., p. 298 : « A través de los siglos, la hermeticidad al placer se mantiene como una constante en los discursos patriarcales, literarios y no, que se refieren a la mujer. El cuerpo de la mujer es un espacio clausurado al placer sexual. Hay que esperar al siglo XX para otorgar al personaje literario femenino la posibilidad de transformarse de objeto de placer en un Sujeto/Cuerpo, y bien entrado el siglo para encontrar novelas en donde las protagonistas interpreten la experiencia erótica como la única experiencia identitaria posible. Esto parece tomar confirmación en las poetas latinoamericanas contemporáneas. » (« A travers les siècles, l'herméticité au plaisir demeure comme une constante dans les discours patriarcaux, libertaires ou non, qui se réfèrent à la femme. Le corps de la femme est un espace interdit au plaisir sexuel. Il faut attendre le XX^e siècle pour attribuer au personnage littéraire féminin la possibilité de se transformer d'objet de plaisir en Sujet/Corps, et que le siècle soit bien avancé pour trouver des romans où les protagonistes interprètent l'expérience érotique comme la seule expérience identitaire possible. Cela semble se confirmer chez les poétesse latino-américaines contemporaines. »)

² CASTRO, Amanda, *Quizás la sangre.....*, op. cit., p. 24 : « Nous avons grandi éloignées de nos corps / « sales et condamnables » / et ils-nous flagellions en silence / lorsque l'on sentait le sang du désir / qui nous guettait // Nous avons appris à fermer les yeux / quand s'approchait un autre / corps / Nous éteignons la lumière / nous nous enfonceons de plus en plus dans ce Trou / labyrinthique / dont nous sommes les filles // Dans notre

La voix lyrique se fait ici le porte-parole d'une histoire collective – « Crecimos », « Aprendimos », etc. La solennité du ton rappelle le « nous » indigène d'*Onironautas*, voix inspirée de récits mythiques mayas.¹ Comme dans ce recueil, la voix lyrique représente un groupe marginalisé : non pas celui des amérindiens, mais des femmes. Leur histoire est narrée depuis l'origine – « Crecimos » – jusqu'à une sorte de descente aux enfers. En effet, « les dieux de la violence » rappellent les cruels seigneurs de l'inframonde maya, Xibalbá.² Par ailleurs, la référence à un corps perçu comme « sale et condamnable » fait écho au dogme chrétien, à son rejet de la chair et du plaisir. Ce poème évoque la violence imposée par la tradition patriarcale, que les femmes intègrent et finissent par s'infliger à elles-mêmes – « nos latigában-mos en silencio » – jusqu'à parvenir à un état d'aliénation – « en nuestra enajenación ». De fait, les tentatives d'échapper à leur nature, c'est-à-dire à un corps désirant perçu comme une menace – « la sangre del deseo / acechándonos » – font que les femmes se coupent de la vie. Le poème tisse donc une isotopie de l'enfermement – « alejadas de », « cerrar », « internándonos », « laberíntico », « huimos de ». Le « nous » lyrique s'éloigne de la lumière – « cerrar los ojos », « Apagábamos la luz », – pour marcher vers les ténèbres – « internándonos cada vez más en este Hoyo / laberíntico / del cual somos hijas », « en la oscuridad ». Dans cette régression *in utero*, le sexe féminin représente un labyrinthe, soit une possibilité de se perdre, de s'écarter entièrement du réel. L'aliénation parvient à un stade extrême : la perte du langage, comme une auto-mutilation – « huimos de nuestra lengua / cercenando nuestros labios » – et finalement du rêve – « siguieron apoderándose de nuestros sueños / tornándolos pesadillas ».

Ce poème montre comment la condamnation du désir et de l'érotisme entraîne une déshumanisation de la femme à travers l'image d'un corps inhabité, d'un regard éteint, d'une parole tue, d'un imaginaire volé. Tout cela rend l'amour ou l'érotisme impossible – « Aprendimos a cerrar los ojos / cuando se aproximaba otro / cuerpo. » La perte finale de la capacité à rêver et le motif du cauchemar sont chargés de sens. En effet, cela rappelle le poème « La Creación », d'*Onironautas*, où le réel est le résultat du rêve de « la Vie », et le fait que la violence transforme ce rêve en cauchemar transforme la réalité en chaos.³ Il

aliénation / nous avons fui notre langue / en nous coupant les lèvres / Et dans l'obscurité les dieux de la violence / continuèrent à s'approprier nos rêves / en les changeant en cauchemars ».

¹ Voir le sous-chapitre 2.1.1.

² Voir le sous-chapitre 1.2.2.

³ Voir le sous-chapitre 2.1.1.

semblerait donc que la femme doive se réapproprier son corps, sa langue et sa capacité à rêver pour que le monde ne sombre pas dans l'obscurité. C'est d'ailleurs là ce que fait le « moi » lyrique de *Quizás la sangre...* dans la dernière partie du recueil, intitulée « Ars poética ». La poétesse y réunit quatorze poèmes parcourus d'érotisme et brisant le tabou de l'amour lesbien¹ :

VI
Tu aliento recorre mi espina
E
B
U
S
Y
B
A
J
A

como un hiiioooooooooooooo
acompañado
con tu respiración

Nuestra pasión crece
como una ciudad gigantesca
atravesando un túnel
cruzando un puente
hasta
estallar en lucecitas de colores²

Si les poèmes d'Amanda Castro s'avèrent particulièrement sombres au sujet des relations homme-femme, sa voix lyrique peut s'illuminer lorsqu'elle évoque l'amour entre

¹ Le fait que la voix lyrique décrive une relation entre deux femmes n'est pas explicite dans ces vers, mais il l'est dans d'autres poèmes d'« Ars poética » et la grande unité thématique des quatorze poèmes de la section laisse à penser que c'est le cas. De fait, Amanda Castro décrit *Quizás la sangre...* comme « un livre de sortie du placard » et revendique un discours lesbien. Voir entretien, en annexe n° 2, où la poétesse condamne l'hypocrisie de la critique: « a mí me han hecho muchas entrevista pero no las publican, lo de mi vida personal no lo escriben, no lo ponen en la televisión. / SG: O sea que si no lo esconde Usted lo esconden los demás... / AC: Exacto. Si vos sos abierta te lo van a encubrir, es como « sí, bueno, eso es un defecto de ella, pero no lo pongamos adelante porque lo que le interesa a la gente es ver a la artista. » [...] para mí el premio Hibuera era como salir, aunque yo ya tengo un libro de salir del closet que es *Quizás la sangre...*, otro libro al que no se le puso atención. » (« j'ai répondu à beaucoup d'entretiens, mais ils n'ont pas été publiés, on ne mentionne pas ma vie personnelle, on n'en dit rien à la télévision. / SG: Donc si vous ne le cachez pas vous-même, ce sont les autres qui le font... / AC: Tout-à-fait. Si tu en parles ouvertement, ils le cachent en disant: « oui, bon, c'est un défaut qu'elle a, mais n'en parlons pas car ce qui intéresse les gens c'est de voir l'artiste. » [...] pour moi, le prix Hibuera c'était comme une sortie du placard, même si j'ai déjà un livre de sortie du placard qui est *Quizás la sangre...*, un autre livre auquel on n'a prêté aucune attention. »)

² CASTRO, Amanda, *Quizás la sangre...*, op. cit., p. 66: « Ton souffle parcourt ma colonne vertébrale / MONTE/ ET DESCEND / comme un fii / en rythme / avec ta respiration // Notre passion grandit / comme une ville gigantesque / passant sous un tunnel / traversant un pont / jusqu'à / exploser en petite lumières de couleurs ».

« Nuestros espasmos / son las misteriosas / palabras del amor ». L'érotisme apparaît alors comme la clé permettant à la femme d'accéder à son être, à une part de sa propre identité dont elle a longtemps été coupée.

Cette découverte, qui amène Ana María Rodas à manier le langage le plus cru, qui permet au « moi » lyrique d'Amanda Castro de retrouver la parole et la joie, se fait dans l'émerveillement chez Gioconda Belli. Le traitement décomplexé de l'érotisme de la part de ces poétesses est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles toutes trois avancent en pionnières dans la sphère littéraire de leurs pays respectifs. En effet, Amanda Castro est sans doute la première poétesse hondurienne à avoir publié des poèmes d'amour lesbien, ce qui apparaît ouvertement dans *Quizás la sangre...* (2001), mais qui est déjà manifeste dans son premier ouvrage – *Poemas de amor propio y de propio amor* (1990).¹ Quant à Ana María Rodas (1937) et Gioconda Belli (1948), qui appartiennent à la génération précédant celle d'Amanda Castro (1962-2010), leur premier recueil respectif – *Poemas de la izquierda erótica* (1973) et *Sobre la grama* (1974) – marquent un point de rupture dans la littérature centre-américaine, voire à l'échelle du continent. Les critiques sont nombreux à avoir constaté et commenté cette rupture, comme le souligne Alberto Myron Ávila :

Al leer sobre la obra poética de Ana María Rodas debe esperarse encontrar adjetivos como « histórica », « desmitificadora », « fundamental » y « revolucionaria »; todos son perfectamente aplicables. Periodista y prosista establecida hacia el comienzo de los años 70, Rodas se colocó a la vanguardia de la poesía femenina guatemalteca y centroamericana al debutar con *Poemas de la izquierda erotica* (1973), obra de innovadora vena feminista y contra-patriarcal – la cual la nicaragüense Gioconda Belli exploraría más a fondo, en 1974, con *Sobre la grama*.²

Il ne nous semble pas, cependant, que Gioconda Belli explore « plus en profondeur » qu'Ana María Rodas la « veine féministe et anti-patriarcale », mais plutôt qu'elle prenne une direction différente. Ces poétesses mettent toutes deux en valeur la puissance de la femme et

¹ Voir MINNE, Samuel, « Mujeres borrando las fronteras del continente – la poesía lesbica en Hispanoamérica », BALUTET, Nicolas, *Ars homoerótica : escribir la homosexualidad en las letras hispánicas*, Paris, Publibook, 2006, 91 p., p. 23. Samuel Minne cite de nombreuses écrivaines d'Amérique latine ayant publié des poèmes lesbiens. Au Honduras, il mentionne Melissa Cardoza, dont les recueils poétiques sont cependant postérieurs à ceux d'Amanda Castro (CARDOZA, Melissa, *Textos zafados*, México, Fem-e-libros, 2004).

² ÁVILA, Myron Alberto, *Mujer, cuerpo y palabra: tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca (Muestra poética, 1973-2003)*, Madrid, Torremozas Ediciones, 2004, 299 p., p. 59 : « Qui se penche sur la critique de l'œuvre poétique d'Ana María Rodas doit s'attendre à trouver des adjectifs comme « historique », « démythificatrice », « fondamentale » et « révolutionnaire » ; tous sont parfaitement valables. Journaliste et narratrice établie vers le début des années 70, Rodas s'est située à l'avant-garde de la poésie féminine guatemalteque et centre-américaine en débutant avec *Poemas de la izquierda erotica* (1973), une oeuvre à la veine féministe et anti-patriarcale innovante – que la nicaraguayenne Gioconda Belli explorerait plus en profondeur, en 1974, avec *Sobre la grama*. »

de sa sexualité. Cependant, tandis qu'Ana María Rodas souhaite en finir avec les mythes – tous les mythes, même ceux qui sous-tendent les idéaux révolutionnaires – dans un mouvement profondément iconoclaste et dénonciateur, Gioconda Belli présente une vision du monde plus idéaliste, particulièrement dans ses premiers recueils poétiques – jusqu'à *Apogeo*. L'érotisme qu'elle développe est moins cru que celui de Rodas : Gioconda Belli poétise la magie du plaisir avec enchantement, à travers des images mythiques sans cesse réinventées. Le prosaïsme d'Ana María Rodas est subversif car il exprime la dureté de la réalité, il dénude le réel et l'éclaire d'une lumière souvent froide. Chez Gioconda Belli, l'éclairage est celui du feu, de la passion : le plaisir est subversif pour son intensité, il peut tout emporter avec lui. Dès ses premiers recueils poétiques, la poétesse nicaraguayenne aborde l'érotisme avec un naturel qui déconcerte ses contemporain(e)s et scandalise les cercles bien-pensants de la société, elle chante « avec liberté et simplicité sa propre intimité », son plaisir.¹

Sofia Kearns montre pourtant que Gioconda Belli conserve une dichotomie homme/femme en accord avec l'ordre patriarcal dans ses premiers recueils poétiques – *Sobre la grama* (1974), *Línea de fuego* (1978) et *Truenos y arco iris* (1982) – où la femme « n'existe pas par elle-même » mais dans son rapport à l'homme, à travers l'amour qu'elle lui voue.² Cela dit, la poétesse se libère peu à peu des schémas traditionnels : dans *De la costilla de Eva* (1986), elle établit les « Règles du jeu pour les hommes qui veulent aimer des femmes

¹ CORONEL URTECHO, José [prologue], *El ojo de la mujer*, *op. cit.*, s.p. : « [Gioconda Belli] ha sido ciertamente una de las primeras nicaragüenses en penetrar a fondo en la femineidad y la primera, estoy seguro, en descubrir con libertad y sencillez su propia intimidad, por lo que su poesía revela el asombro, el gozo y la frescura de lo vivido y expresado por primera vez. Representa una nueva conciencia gozosa de ser mujer y de no sólo serlo sino también de saber cómo y en qué lo es y sobre todo por su misma condición de poeta, el gozo de revelarlo. » (« [Gioconda Belli] a certainement été l'une des premières nicaraguayennes à pénétrer à fond dans la féminité et la première, j'en suis sûr, à découvrir librement et simplement sa propre intimité, c'est pourquoi sa poésie révèle la stupéfaction, la jouissance et la fraîcheur de ce que l'on vit et qu'on exprime pour la première fois. Elle représente une nouvelle conscience heureuse d'être femme et non seulement de l'être, mais aussi de savoir comment et en quoi elle est femme, et surtout par sa condition de poétesse, le plaisir de le révéler. »)

² KEARNS, Sofia, « Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli », *op. cit.* : « El amor era esencialmente una fuerza por la cual se minimizaban las divisiones entre las clases sociales y los géneros y se enfatizaba la unión. Dentro de este contexto, Belli representó a la mujer como la entidad destinada principalmente para dar amor, asociada con lo sentimental y con lo pasivo. Ella era la naturaleza y paisaje nicaragüenses, y la tierra que esperaba ser poseída por el amante-guerrillero. A través de imágenes reminiscentes de algunas falocéntricas de Neruda, Belli enfatizó la idea de que la mujer no existe por sí misma sino exclusivamente para el sujeto masculino. » (« L'amour était essentiellement une force grâce à laquelle s'amenuisaient les divisions entre classes sociales et entre genres, et qui amplifiait l'union. Dans ce contexte, Belli a représenté la femme comme une entité principalement destinée à donner de l'amour, associée aux sentiments et à la passivité. Elle était la nature et les paysages nicaraguayens, et la terre qui attendait d'être possédée par l'amant-guerrillero. A travers des images aux réminiscences de certaines, phallogocentriques, de Neruda, Belli a souligné l'idée que la femme n'existe pas par elle-même mais exclusivement pour le sujet masculin. »)

femmes »¹ ainsi que de « Petites leçons d'érotisme ».² La poétesse prend ainsi la liberté de poser ses conditions, de s'ériger en instructrice de l'homme et de choisir la manière dont elle veut être aimée : si elle est là pour l'homme, il est aussi là pour elle.

Puis, dans les années 90, l'idéalisme révolutionnaire que porte la poésie de Gioconda Belli semble déçu et sa voix poétique se tait : de 1987 – *De la costilla de Eva* – à 1998 – *Apogeo* –, elle ne publie aucun recueil poétique. Si *Apogeo* fait état de la désillusion de son auteur et de la peur de voir les années passer,³ l'érotisme y conserve tout son pouvoir. José María Mantero observe d'ailleurs dans *Apogeo* un « hyper-érotisme » à travers lequel Gioconda Belli « exagère les métaphores érotiques – sa voix érotique – pour pouvoir déconstruire cette barrière entre le vrai et le faux imposée, en grande partie, par un logocentrisme patriarcal ».⁴ De fait, le recueil apparaît comme une charnière dans l'œuvre de la poétesse, car le désenchantement s'insinue dans *Mi íntima multitud* (2002)⁵ et s'installe dans *Fuego soy apartado y espada puesta lejos* (2006). Il apporte avec lui un profond sentiment de perte, la peur de la mort, une inquiétude croissante face au temps qui emporte même le désir avec lui. D'autre part, cet ouvrage revendique une certaine sérénité, un éloignement de la passion dont le titre se fait l'écho en reprenant les mots que Miguel de Cervantes fait dire à la bergère Marcela qui souhaite s'affranchir de l'amour et du désir.⁶

¹ BELLI, Gioconda, *De la costilla de Eva*, in *El ojo de la mujer*, op. cit., pp. 232-234: « IV / El hombre que me ame / no dudará de mi sonrisa / ni temerá la abundancia de mi pelo, / respetará la tristeza, el silencio / y con caricias tocará mi vientre como guitarra / para que brote música y alegría / desde el fondo de mi cuerpo. » (« IV / L'homme qui m'aimera / ne doutera pas de mon sourire / il ne craindra pas l'abondance de mes cheveux, / il respectera ma tristesse, mon silence / et il caressera mon ventre comme une guitare / pour que jaillisse de la musique et de la joie / depuis le fond de mon corps. »)

² *Idem*, p. 227: « VIII // Aspira suspira / Muérete un poco / Dulce lentamente muérete / Agoniza contra la pupila extiende el goce / [...] / duérmete náufrago. » (« VIII // inspire soupire / meurt un petit peu / doucement lentement meurt / agonise contre la pupille fait durer le plaisir / [...] / endors-toi naufragé. »). Le plaisir est décrit comme un voyage où prévalent la désorientation et la perte de repères. La leçon VIII est la dernière : le plaisir est allé crescendo et la voix lyrique est finalement submergée par l'orgasme.

³ Cela apparaît dans des poèmes comme « Desolaciones de la Revolución », p. 110.

⁴ MANTERO, José María, « Apogeo de Gioconda Belli y el hipererotismo: exploración, fragmentación, celebración », *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 17, n° 1, 2001, p. 72: « exagera las metáforas eróticas – su voz erótica – para poder desconstruir esa barrera entre lo cierto y lo falso impuesta, en gran parte, por un logocentrismo patriarcal ».

⁵ Voir, au sous-chapitre 2.3.1., l'analyse de « Retrato de ciudad » (pp. 65-67) et, au sous-chapitre 1.2.3., de « Carlos, ojalá las hormiguitas no te lo cuenten » (pp. 52-54), ou des poèmes comme « Contestador automático » (pp. 38-39), « Lamentación inútil » (p. 86), « Depresión », (pp. 83-85).

⁶ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, SEVILLA ARROYO, Florencio, REY HAZAS, Antonio [Notes et commentaires], *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, op. cit., p. 135, (I-XIV): « que la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado o como la espada aguda, que ni él quema ni ella corta a quien a ellos no se acerca. [...] Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras. » (« car la beauté chez la femme honnête est comme le feu éloigné ou l'épée tranchante : l'un

Néanmoins, à partir d'*Apogeo*, la voix lyrique se situe en égale de l'homme tout en l'évoquant avec réalisme et tendresse.¹ La relation entre genres parvient alors à un équilibre qui se manifeste à travers l'érotisme et que la poétesse traduit à l'aide d'images mythiques :

Adoremos el cuerpo
Santuario inequívoco del verbo y del ser.
[...]
No hay equilibrio más exacto que éste
de un hombre y una mujer retornados a la arcilla
primigenia.
Saltan los omoplatos; los fémures se hacen trizas.
La rigidez del esqueleto se abandona a la carne trémula.
La luz de las velas estrella en el espacio visiones míticas.
Medusas. Cíclopes. Saturnos saciados.
[...]
Me sacudo el cabello. Me levanto, ave Fénix, de las cenizas.
Soy un infierno de cielo.²

Le corps devient ici l'objet d'un culte dont la voix lyrique invite son amant ainsi que le/la lecteur/trice à suivre les rites – « Adoremos el cuerpo ». L'amour physique entre alors dans la sphère du sacré et le corps est décrit comme un « Sanctuaire », mais à travers une expression qui a valeur d'oxymore – « Santuario inequívoco del verbo y del ser ». En effet, l'image du lieu saint implique que chaque parole, chaque geste soient mesurés, dans le respect des préceptes de la religion. Au contraire, les éléments d'identité que constituent le « verbe » et l'« être » sont ensuite associés à l'érotisme : le « verbe » – qui évoque aussi la Bible – vient décrire l'embrasement des corps et l'« être » s'adonne au plaisir de la chair. Par un jeu de miroirs, cette structure d'oxymore se reflète dans le titre du poème – « Soy un infierno de cielo » – lui-même repris en conclusion du poème, tout en reflétant le titre d'un recueil

ne brûle pas plus que l'autre ne blesse qui ne s'en approche pas. [...] Je suis un feu éloigné, une épée mise hors de tout contact. Ceux qui sont tombés amoureux à ma vue, je les ai désabusés par mes paroles. »)

¹ Sofia Kearns considère que, dans *Apogeo*, Gioconda Belli demeure à mi-chemin entre une nouvelle image de la femme et celle que véhicule la tradition patriarcale: « aunque el concepto « Mujer » es plenamente desenmascarado en *Apogeo*, es evidente que no es reemplazado por completo, sino que más bien se mantiene paralelo al modelo femenino nuevo », (« bien que le concept de « femme » soit pleinement démasqué dans *Apogeo*, il est évident qu'il n'est pas totalement remplacé, mais qu'il se maintient plutôt en parallèle avec le nouveau modèle féminin »), KEARNS, Sofia, « Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli », *op. cit.*

² BELLI, Gioconda, « Infierno de cielo », *Mi íntima multitud*, *op. cit.*, pp. 12-13: « Adorons le corps / Sanctuaire manifeste du verbe et de l'être. / [...] / Il n'y a pas d'équilibre plus exact que celui / d'un homme et d'une femme revenus à l'argile / primordiale. / Les omoplates sautent ; les fémurs sont réduits en miettes. / La rigidité du squelette s'abandonne à la chair tremblante. / La lumière des bougies projette dans l'espace des visions mythiques. / Des méduses. Des cyclopes. Des saturnes repus. / [...] / Je secoue mes cheveux. Je me lève, Phoenix, de mes cendres. / Je suis un enfer de ciel. »

poétique de Carlos Martínez Rivas.¹ Ce caléidoscope juxtapose ainsi des images antithétiques. D'une part, la voix lyrique évoque « le ciel », un « sanctuaire », la quiétude et l'« équilibre » des origines et des temps primordiaux – « un hombre y una mujer retornados a la arcilla / primigenia », soit un amour divin et chaste. D'autre part, elle se réfère à l'« enfer », à des corps qui s'étreignent en projetant des visions d'apocalypse – « Saltan los omoplatos; los fémures se hacen trizas. » –, celles des figures mythiques les plus effrayantes de l'Antiquité grecque – « Medusas. Cíclopes. Saturnos saciados. » En effet, la poétesse convoque, en plusieurs exemplaires, la pétrifiante Méduse, les « cyclopes au cœur violent »² et Saturne, le dévoreur d'enfants.³ Ce poème met donc en scène l'union d'Eros et de Thanatos, par un érotisme qui entraîne l'accomplissement d'un cycle de vie, des origines primordiales à la mort et la renaissance – « Me levanto, ave Fénix, de las cenizas ». Ce final voit la victoire de la vie sur la mort, le triomphe du plaisir qui insuffle au corps sa vitalité – « La rigidez del esqueleto se abandona a la carne trémula. » Les images inspirées de la religion et du mythe marquent les esprits par tout ce qu'elles évoquent : ces innombrables représentations picturales et littéraires du jardin d'Eden, des feux de l'enfer, de la Méduse, des Cyclopes, de Saturne et du Phoenix, ainsi que le contexte qui entoure chacune de ces références. En outre, la voix lyrique confère ainsi à l'érotisme une dimension existentielle et sacrée. La puissance qu'attribuent ces vers à la sexualité rappelle le mythe de la femme fatale, dont l'érotisme est la source de tous les phantasmes mais aussi une mise en danger de l'homme. Cela dit, l'amour physique est peint comme une renaissance et une façon de parvenir à un équilibre homme/femme – « No hay equilibrio más exacto que éste / de un hombre y una mujer retornados a la arcilla / primigenia ». Cet équilibre est également atteint dans l'œuvre poétique de Luz Lescure, dont l'image finale du Phoenix rappelle les poèmes. En effet, l'amour et l'érotisme y sont souvent symbolisés par des oiseaux,⁴ particulièrement dans *Añoranza Animal* :

¿Por qué te amo?
Porque me lleno de universo
entre tus labios
y mis muslos abarcan en tu deseo

¹ RIVAS MARTÍNEZ, Carlos, *Infierno de cielo y antes y después*, Managua, Palacio Nacional de la Cultura - Fondo Editorial INC, 1999, 116 p.

² Selon l'expression d'Hésiode dans la *Théogonie*, *op. cit.*

³ Voir le sous-chapitre 3.1.3 au sujet de Méduse et le sous-chapitre 2.2.2 en ce qui concerne Saturne.

⁴ GONDOUIN, Sandra, « Le bestiaire d'*Añoranza Animal* (1995) de la poétesse Luz Lescure (1951, Panama) », *op. cit.*

el grito de libertad de tus entrañas
Porqué en ti soy
ave satisfecha, flor fecunda,
libélula encarnada en la magia
que cubre tu sonrisa.¹

La voix lyrique mêle ici les sentiments amoureux – « ¿Por qué te amo ? » – et l'amour physique, traduit par des images corporelles – « tus labios », « mis muslos », « el grito de libertad de tus entrañas ». L'identification à un « oiseau » ou à une « libellule » exprime une sensation de légèreté, de liberté. De plus, la volupté des adjectifs « satisfecha », « fecunda » et « encarnada » est soulignée par des sonorités pleines et douces, telles les allitérations en « n », « l / r » et l'assonance en « a » du vers « libélula encarnada en la magia ». L'évocation de la « magie » enveloppe l'amour et l'érotisme dans un halo de mystère, très présent dans cette partie du recueil, au titre évocateur d'envol et de spiritualité : « Alas de incienso ». Enfin, la relation sentimentale et physique homme/femme réunit deux êtres qui se complètent pour former un tout équilibré – « me lleno de universo », « mis muslos abarcan en tu deseo », « en ti soy », « encarnada en la magia / que cubre tu sonrisa ». Cette plénitude dévoile le plaisir érotique à travers un lyrisme assez traditionnel, où l'affrontement entre genre fait place à la symbiose. Cependant, conformément au titre et au propos de l'ouvrage – *Añoranza animal* – le « moi » lyrique se dessine sous sa forme animale, qui, bien qu'inoffensive dans ce poème, répond au mythe de la femme sauvage. De fait, le recueil prône de renouer avec l'animalité afin d'éviter les désastres causés par la violence et la bêtise humaine – « Mururoa ». ² Le « moi » poétique n'a donc rien de la Vierge Marie ou de l'ange du foyer, qui représentent la maîtrise de soi, la négation même de l'instinct animal. La femme de ce recueil recherche l'harmonie entre les genres, entre l'humanité et la nature, un équilibre que l'érotisme et l'amour peuvent permettre d'atteindre. En effet, elle présente le jeu de l'érotisme comme un révélateur de la part d'animalité qui demeure en chacun – « Dejemos salir al animal / que va por dentro / [...] / Hagamos el amor a través suyo ». ³

Finalement, chacune des poétesses de notre corpus modifie les règles traditionnelles du jeu de l'érotisme à sa manière, mais toutes contribuent à remettre en cause la dichotomie entre les figures mythiques de la Vierge Marie et de l'ange du foyer et celle de la putain. Cette

¹ LESCURE, Luz, *Añoranza Animal*, op. cit., p. 14 : « Pourquoi je t'aime ? / Parce que je me remplis d'univers / entre tes lèvres / et que mes cuisses comprennent dans ton désir / le cri de liberté de tes entrailles / parce qu'en toi je suis / un oiseau satisfait, une fleur féconde, / une libellule incarnée en la magie / qui emplit ton sourire ».

² *Idem*, p. 53: « Laissons sortir l'animal / qui est en nous / [...] / faisons l'amour à travers lui ».

³ *Idem*, p. 51.

polarisation de la représentation de la femme – « ange ou monstre », femme « respectable » ou femme « dépravée » – jette l'opprobre sur celles qui s'éloigneraient du modèle marial – la mère virginale – ou du modèle angélique, et donc asexué. Les femmes « biens » doivent se garder de tout érotisme : c'est là le domaine des prostituées, pour qui il ne s'agit plus d'un jeu, mais d'un travail, qui remplace le plaisir par la contrainte. Au bout du compte, dans la culture judéo-chrétienne, l'érotisme est un jeu dont les femmes sont exclues.

De fait, Claribel Alegría montre la prostituée comme une femme pieuse, ni « mauvaise », ni sulfureuse, loin des clichés érotiques, dans *Luisa en el país de la realidad*. Adoptant une perspective inverse, Luz Méndez de la Vega innocente les plaisirs des sens, qu'ils soit rémunérés ou non, à travers le plaidoyer d'une figure mythique de source historique : l'hétaïre Phryné. Par des chemins différents, Claribel Alegría comme Luz Méndez de la Vega nient la culpabilité de la prostituée. Néanmoins, lorsque les aînées de notre corpus poétisent le désir et le plaisir, c'est toujours de façon métaphorique. De fait, c'est derrière le masque de figures mythiques que toutes deux chantent l'érotisme avec le plus de liberté. Par contre, Ana María Rodas fait tomber les masques de la pudeur pour jouer le jeu de l'érotisme cartes sur table, sans tricherie ni faux-semblants. Abandonnant métaphores et euphémismes, la poétesse guatémaltèque met sur le tapis les mots du sexe et du réel.¹ Quant à Gioconda Belli, elle pose explicitement ses conditions par ses « Règles du jeu pour les hommes souhaitant aimer des femmes femmes » ou ses « Petites leçons d'érotisme », notamment. La sexualité, motif fondamental dans son œuvre, entre même dans la sphère du mythe et du sacré – « Soy un infierno de cielo ». Quant à Amanda Castro, c'est en modifiant le choix traditionnel des partenaires qu'elle change les règles du jeu de l'érotisme, à travers la volupté de ses poèmes d'amour lesbien – « Ars Poética », *Quizás la sangre...* Aussi le corpus de cette thèse élargit-il les règles traditionnelles du jeu de l'érotisme, autorisant les femmes à y participer en toute liberté. Il s'agit pour la femme de renouer avec la part la plus intime de son identité, en s'ouvrant à son plaisir, à ses désirs, à son instinct de femme sauvage. C'est

¹ La poétesse affirme ainsi que: « Cualquier ser humano oprimido tiene que lanzarse a una revolución, si quiere obtener algo. Nadie te da nada. El espacio se toma. Aunque a uno le acusen de revoltoso, de insurrecto. Y en literatura, cualquier revolución implica también el cambio del lenguaje. Por eso mi lenguaje resulta irreverente. » (« Tout être humain opprimé doit se lancer dans une révolution, s'il veut obtenir quelque chose. Personne ne donne rien pour rien. L'espace, il faut le prendre. Même si on doit t'accuser de rebelle, d'insurgé. Et en littérature, toute révolution implique un renouvellement du langage. C'est pour cela que mon langage est irrévérent. », *Suplemento Cultural de La Hora*, n° 53, époque IV, 16.02.91, in BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir, op. cit.*, p. 283.

seulement à cette condition que la relation homme/femme peut parvenir à un point d'équilibre, permettant à l'amour de s'épanouir.

3.3.2 *Et s'il n'en reste qu'un, ce sera celui-là : le mythe de l'amour*

Evoquant l'époque de la revue *Taller*, Octavio Paz définit la poésie et l'amour comme « les deux ailes » d'une même réalité :

A todos nos interesaba la poesía como experiencia, es decir como algo que tenía que ser vivido. Veíamos en ella a una de las formas más altas de comunión. No es extraño así que amor y poesía nos pareciesen las dos caras de una misma realidad. O más exactamente: las dos alas. El amor, como la poesía, era una tentativa por recobrar al hombre adánico, anterior a la escisión y a la desgarradura.¹

On retrouve là une référence au mythe génésique, à ces temps primordiaux où la Bible raconte que l'homme, la femme et la nature étaient unis au sein du jardin d'Eden. Si la chute est une blessure – une « déchirure » – l'amour et la poésie permettent selon Octavio Paz d'en guérir, de remonter le temps à la recherche de cette « communion » entre les êtres et avec le Monde. L'amour apparaît donc dans une double dimension mythique, à travers la référence à la tradition biblique du paradis perdu d'une part, et parce qu'il est conçu comme une valeur idéalisée, d'autre part. Revendiqué comme fondement par les religions judéo-chrétiennes, force implacable et souvent destructrice dans la mythologie grecque, l'amour est un concept aux multiples facettes. Le *Trésor de la langue française* en souligne d'ailleurs la vaste « étendue du champ d'application sémantique ». ² En effet, si les Grecs anciens distinguaient différents types d'amour par des noms distincts – notamment éros, agapé et philia³ –

¹ PAZ, Octavio, *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1974 [édition originale: 1957], 231 p., p. 56: « Nous étions tous intéressés par la poésie en tant qu'expérience, c'est-à-dire comme quelque chose qu'il fallait vivre. Nous voyons en elle une des plus hautes formes de communion. Il n'est pas étonnant que l'amour et la poésie nous aient semblé être les deux visages d'une même réalité. Ou plus exactement : ses deux ailes. L'amour, comme la poésie, était une tentative de retrouver l'homme adamique, antérieur à la scission et à la déchirure. »

² « Amour », *Trésor de la langue française, op. cit.*, <http://www.cnrtl.fr/definition/amour>, (consulté le 24.03.11) : « Étant donnée l'étendue du champ d'application sém. que recouvre le mot *amour*, on ne s'étonnera pas que plusieurs loc. se rencontrent dans des rubriques différentes avec des valeurs diverses selon les cont. ou les domaines. Ainsi *avec amour* (cf. II A 2; V A 3); *en amour* (cf. IV A 1 b; VI B); *par amour* (cf. II A 2; IV A 2); *pour l'amour de* (cf. I C 2; IV A 2). »

³ DUMERY, Henry, « Agapé », *Encyclopédie Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/agape/#>, (consulté le 24.03.11) : « Le mot grec *agapè* signifie affection, amour, tendresse, dévouement. Son équivalent latin est *caritas*, que nous traduisons par « charité » (dans les textes stoïciens comme dans les textes chrétiens). Généralement, la langue profane emploie *agapè* pour désigner un amour de parenté ou d'amitié, distinct de l'amour-passion, distinct du désir amoureux : celui-ci, en grec, est appelé *érôs*, en latin *amor* (français : amour) ou *cupido, cupiditas* (français : désir, envie, passion amoureuse). Lorsqu'on oppose *érôs* et *agapè*, on sous-entend que le premier est un amour de prise, un amour captatif, intéressé, et le second un amour de bienveillance, de prévenance, de courtoisie, un amour oblatif et désintéressé. *Agapè* convient principalement à l'amour fraternel, à l'amour paisible et pur, à l'amour de dilection. *Erôs* convient davantage à l'amour des amants, à l'amour enflammé, bien qu'il soit utilisé aussi (à la suite de Platon, dans le *Phèdre* et le *Banquet*) pour désigner non pas l'érotisme sexuel et sentimental mais la ferveur

l'espagnol ou le français réunissent sous la même dénomination ces divers types d'attachement. On peut ainsi parler d'amour pour définir la relation à Dieu, à la patrie, à la famille, à des valeurs, etc. Cependant, c'est l'amour au sein du couple – hétérosexuel ou homosexuel, entendu au sens d'union et pas nécessairement d'engagement – que nous souhaitons à présent aborder. Après avoir observé l'expression poétique de l'érotisme dans le sous-chapitre antérieur, il s'agit de nous pencher sur ce que deviennent les sentiments amoureux à l'heure de la réinvention des mythes.

Contrairement à ce qu'exige la morale, sexe et sentiments ne sont pas toujours liés dans notre corpus, particulièrement dans l'œuvre d'Ana María Rodas.¹ Tandis que sa voix poétique évoque l'érotisme avec une objectivité qui lui confère un effet de réel, elle considère l'amour comme un mythe – au sens de représentation traditionnelle idéalisée – exerçant son ironie à l'encontre de « cette chose rebattue ». ² Elle n'en considère pas moins qu'il s'agit du « plus beau mythe que l'homme ait inventé ». Aussi, elle qui démythifie sans état d'âme les valeurs traditionnelles, se prend-elle à son tour à chanter l'amour :

Hoy he descubierto la belleza
de ser yo misma.

– no
no fue así
me lo enseñaste –

Pero al hacerme mujer
al mostrarme que los seres
son tan libres

comprendí
que libre yo
y libre tú
podemos tomarnos de la mano
y realizar la unión sin anularnos. ¹

mystique. » Quant à la *philia*, c'est selon Luc Boltanski un « amour comme réciprocité » : elle va de « l'amitié à deux » à la « vertu cardinale de la morale politique » et tient de la sociabilité. Elle est « fondée sur la reconnaissance de mérites réciproques. » BOLTANSKI, Luc, *L'amour et la justice comme compétences*, Paris, Éditions Métailié, 1990, 381 p., p. 161.

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 58 : « Amante nuevo: / quiero explicarte bien que entre tus ojos / y mis ojos / sólo hay deseo. » (« Nouvel amant : / je veux qu'il soit bien clair qu'entre tes yeux / et mes yeux / il n'y a que du désir. »)

² RODAS, Ana María, *El fin de los mitos y los sueños*, op. cit., p. 173 : « El más hermoso mito inventado por el hombre / más hermoso que Dios / o el hermoso ideal del socialismo / y el dinero que acumulan los ricos. / Más hermoso que el odio, la invención más hermosa. / El amor. » (« A propos de cette chose rebattue // Le plus beau mythe que l'homme ait inventé / plus beau que Dieu / ou le bel idéal du socialisme / et l'argent que les riches accumulent. / Plus beau que la haine, / la plus belle des inventions. / L'amour. ») Ce poème est analysé au sous-chapitre 1.3.2.

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 31: « Aujourd'hui j'ai découvert la beauté / d'être moi-même. / – non / ça ne s'est pas passé comme ça / tu me l'as enseigné – // Mais en me faisant femme /

Parmi tant de poèmes dans lesquels elle dénonce l'aliénation de la femme et montre son rapport à l'homme comme un affrontement, Ana María Rodas chante ici l'amour comme la possibilité d'une relation heureuse. Si la culture judéo-chrétienne interdit à la femme « respectable » l'accès à son corps et à son être en censurant sa sexualité, l'homme permet ici son épanouissement. En effet, il révèle la femme à elle-même – « Hoy he descubierto la belleza / de ser yo misma [...] me lo enseñaste » – et lui fait prendre conscience de sa propre liberté – « al mostrarme que los seres / son tan libres ». Loin de l'image de l'opresseur ou du « macho », l'homme apporte la liberté et se dessine en alter-ego de sa compagne. Il se crée alors dans la relation un équilibre que traduit le parallélisme de l'expression « libre yo / y libre tú ». Cette réciprocité est gage de plénitude, elle permet d'éviter les écueils d'une relation de domination – « podemos tomarnos de la mano / y realizar la unión sin anularnos ». L'amour apparaît donc comme une révélation de l'être à lui-même. L'homme s'affranchit de la caricature de virilité que véhicule le machisme, tandis que la femme découvre sa propre nature – « al hacermé mujer ». De fait, cette conquête d'une liberté partagée passe par l'érotisme :

con tu semen y tus besos me has vuelto
un organismo vivo
un ser perfecto.²

Par ce retour à l'amour physique, à un langage presque clinique – « semen », « organismo » – la poétesse confirme sa rupture avec le lyrisme traditionnel. Elle ajoute une touche licencieuse à l'image sublimée de l'amour que peignaient les premières strophes du poème. La relation amoureuse n'en est pas moins mythifiée. En effet, elle entraîne la création d'un « être parfait », soit une représentation idéalisée de la femme, contre-image d'un Eternel féminin virginal. Tandis que la société patriarcale blâme la relation amoureuse hors-mariage, Ana María Rodas chante un amour « libre », chargé d'érotisme et évocateur de libertinage. Elle détourne ainsi une tradition bien ancrée dans l'Histoire et la mythologie – les Grecs anciens la font remonter au mythe de Pandore –³, qui fait que l'amour physique ou

en me montrant que les êtres / sont aussi libres // j'ai compris / que si j'étais libre / et toi aussi / nous pouvions nous prendre par la main / et réaliser l'union sans nous annuler. »

² *Ibidem* : « Avec ton sperme et tes baisers tu as fait de moi / un organisme vivant / un être parfait. »

³ DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op. cit., p. 222 : « Dès que fut créée Pandore, la vie des hommes se trouva bouleversée : avec la venue de la femme, la sexualité humaine apparaissait. En effet, avant que naisse la femme, les relations sexuelles n'existaient pas. Ce nouvel élément dans la vie des hommes allait être souvent porteur de désordre ; c'est pourquoi, selon les mythes grecs, les hommes créèrent le mariage qui réglait une fois pour toutes les statuts et les rôles respectifs de l'homme et de la femme dans la société. »

sentimental entre l'homme et la femme ne doit s'exprimer que dans le cadre du mariage. Cette institution, héritée de l'Antiquité, a connu un indéniable succès au sein des sociétés patriarcales occidentales, dont elle a influencé la conception de l'amour :

El miedo a la transgresión, el establecimiento de códigos de conducta que alientan la doble moral, la manifestación de las diversas formas del deseo – platonismo, amor místico, erotismo, amor sublime o absoluto – se hunden en los substratos de la cultura patriarcal y condicionan el comportamiento amoroso de mujeres y hombres en la historia. [...] La idea de que el matrimonio es la única vía aceptable para dar curso al erotismo tiene un fundamento filosófico contemporáneo en Schopenhauer y von Hartman, que definen el amor como el deseo inconsciente de engendrar un hijo. Los sentimientos y la voluptuosidad son simples medios para la realización de ese fin inconsciente.¹

Ainsi codifié, l'amour devient inoffensif. Il est voué à la procréation, au maintien des structures sociales. La passion ou les pulsions sexuelles, considérées comme transgressives, sont donc exclues de la norme. Néanmoins, Denis de Rougemont montre de quelle manière les sociétés occidentales ont fait de l'amour passionnel un idéal à atteindre, un mythe.² Il considère que « ce mythe a pénétré nos vies, et même si nos actions échappent à son emprise, il ne cesse de régner sur nos rêves et d'éveiller nos nostalgies. Et c'est ainsi qu'il a conditionné depuis des siècles les relations des deux sexes en Occident. »³ Selon le philosophe, après avoir connu son apogée au XII^e siècle avec le *Roman de Tristan et Iseult*, la passion serait parvenue jusqu'à nous à travers « une longue décadence », mais sans rien perdre de l'attrait qu'elle exerce sur l'imaginaire collectif.

Pourtant, la passion se rapporte en premier lieu à la souffrance – *pathos*. Kant la décrit d'ailleurs comme une « maladie de l'âme » car elle exclut « la maîtrise de la raison ». ¹ La passion implique en effet, dans le domaine des sentiments, « une idée de démesure,

¹ RAMOS, María Dolores, « Amor y familia en los sistemas de representación de la cultura occidental - siglos XIX-XX », LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria et CARBONELL ESTELLER, Montserrat [Ed.], *Historia de la mujer e historia del matrimonio*, [actes d'une session du congrès international « Historia de la familia. Nuevas perspectivas sobre la sociedad europea », 14-16 décembre 1994], Murcia, Universidad de Murcia, 1997, 438 p., p. 351: « La peur de la transgression, l'établissement de codes de conduite qui favorisent une morale à deux vitesses, la manifestation des diverses formes du désir – platonique, amour mystique, érotisme, amour sublime ou absolu – plongent dans les substrats de la culture patriarcale et conditionnent le comportement amoureux des femmes et des hommes au cours de l'Histoire. [...] L'idée selon laquelle le mariage est la seule voie acceptable pour donner cours à l'érotisme trouve un fondement philosophique contemporain chez Schopenhauer et von Hartman, qui définissent l'amour comme le désir inconscient d'engendrer un enfant. Les sentiments et la volupté sont de simples moyens d'atteindre ce but inconscient. »

² ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939, 356 p.

³ ROUGEMONT, Denis de, *L'aventure occidentale de l'homme*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 2002, 281 p., p. 97.

¹ KANT, Emmanuel, FOUCAULT, Michel [trad.], *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, Paris, J. Vrin, 2008, 267 p.

d'exagération » et se caractérise « par son intensité et par l'intérêt exclusif et impérieux porté à un seul objet entraînant la diminution ou la perte du sens moral, de l'esprit critique et pouvant provoquer une rupture de l'équilibre psychique. »² Le déchaînement de la passion menace donc l'ordre moral et social. Aussi Denis de Rougemont voit-il dans la passion qui consume les amants une idéalisation néfaste de l'amour.³ Il affirme que « nous avons besoin d'un mythe pour exprimer le fait obscur et inavouable que la passion est liée à la mort, et qu'elle entraîne la destruction pour ceux qui s'y abandonnent de toutes leurs forces. »⁴ C'est pourquoi, à la fascination que provoque la passion, du *fin amors* des troubadours au cinéma hollywoodien, Denis de Rougemont – fils de pasteur – préfère le mariage, en tant que construction libre et fondée sur l'amour *agapé* des Grecs anciens.

De fait, la littérature a mille fois montré que l'amour passionnel était voué au malheur, et ce dès l'Antiquité grecque. Hésiode établit d'ailleurs qu'Éros est « le plus beau / des dieux qui ne meurent jamais : / il brise les corps de tous les dieux, / de tous les hommes ; / il est plus fort que la pensée du cœur, / que la sagesse des desseins. »⁵ La mythologie grecque ne manque donc pas d'héroïnes dont le destin tragique est le fruit de sentiments amoureux enflammés, tel ceux de Médée envers Jason, de Phèdre pour Hippolyte ou de Didon pour Enée. Cependant, lorsque Luz Méndez de la Vega se penche sur le destin de la mythique Reine de Carthage, elle remet en question la passion tragique peinte par Virgile :

Habías de venir, tú,
Virgilio,
fabulador poeta,
orgullosa romano,
a saltarte tres siglos
entre Troya y mi reino,
para hacer que Eneas
nafragara en mi playa
e inventar ese amor
desdichado
que adorna tu Eneida
[...]
Falsedad épica de poeta
ebrio de fama y aplauso,

² « Passion », *Trésor de la langue française*, site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/passion>, (consulté le 28.03.11).

³ ROUGEMONT, Denis de, *L'aventure occidentale de l'homme*, op. cit., pp. 97-98 : « Au regard de la Société, le mythe de la passion n'est que révolte et fuite. Il ne peut fomenter que l'individu égoïste et profanateur, au sein même du monde féodal qui est le monde des « fidélités ». Tristan pris de passion viole tous les interdits moraux, sociaux et religieux ; Iseult trahit tous ses serments sacrés. »

⁴ ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, op. cit., p. 21.

⁵ HESIODE, *Théogonie et autres poèmes*, op. cit., v. 120-122, p. 40.

fue cambiar mi bello gesto
de fiel reina suicida
que se arroja
a las llamas
para conservar intacto
su nupcial juramento,
por ese otro romántico
de tu inventada Dido,
que se mata en la hoguera,
loca de pasión y celos,
por el desprecio de Eneas.¹

La figure mythique que représente Didon, ou Elissa, apparaît chez divers auteurs – notamment chez les historiens Timée, Trogue-Pompée, Justin ou Naevius – avant d’être reprise par Virgile dans l’*Enéide*. Selon Amancio Labandeira, Naevius est le premier à unir les destins de Didon et d’Enée, le troyen n’étant pas présent dans les versions antérieures du mythe.² Originellement, Timée rapporte qu’Elissa était la sœur de Pygmalion et qu’elle s’était enfuie en Lybie après que ce dernier eût tué son époux.³ Là, on lui donna le surnom de « Deidó » – l’errante – et elle fonda Carthage. Lorsque le roi de Lybie lui demanda sa main et sous la pression de ses sujets, elle préféra se jeter aux flammes plutôt que de trahir la mémoire de son époux.⁴ Ainsi, le « moi » lyrique que Luz Méndez de la Vega prête à Didon affirme s’être immolé « pour conserver intact / son serment nuptial ». Il semblerait donc que la poétesse s’appuie sur les premières sources de ce mythe historique pour contester la version qu’en donne Virgile. En effet, selon l’*Enéide*, le troyen est rejeté sur la rive de Carthage lors d’une tempête – « Habías de venir, tú, / Virgilio, [...] / para hacer que Eneas / naufragara en mi playa ». La Reine l’accueille alors et en tombe amoureuse par l’entremise de Vénus, puis s’unit au héros à l’abri d’une grotte, lors d’une partie de chasse.¹ C’est parce qu’Enée reprend la mer que Didon abandonnée se plante son épée dans le cœur et se jette dans les flammes

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Dido a Virgilio », *Helénicas, op. cit.*, pp. 39-40 : « Il fallait que tu viennes, toi, / Virgile, / affabulateur poète, / orgueilleux romain, / pour sauter trois siècles / entre Troie et mon règne, / pour faire qu’Enée / fasse naufrage sur ma plage / et pour inventer cet amour / malheureux / qui orne ton *Enéide* / [...] / Mensonge épique de poète / ivre de gloire et d’applaudissements, / que de changer mon beau geste / de fidèle reine suicidaire / qui se jette / dans les flammes / pour conserver intact / son serment nuptial, / en cet autre romantique / de ta Didon inventée, / qui se tue dans le bûcher, / folle de passion et de jalousie, / en raison du rejet d’Enée ».

² LABANDEIRA, Amancio, « Estatuto y función de dos personajes mitológicos : Dido y Eneas en la literatura española del Siglo de Oro », *Le personnage dans la littérature du siècle d’or: statut et fonctions*, table-ronde des 8 et 9 novembre 1979 – Casa de Velázquez, Paris, Editions Recherche sur les civilisations, 113 p., p. 40.

³ MALKIEL, María Rosa Lida de, *Dido en la literatura española*, Londres, Tamesis, 1974, 166 p., p. 57.

⁴ *Ibidem*.

¹ VIRGILE, *Enéide, op. cit.*

d'un bûcher – « tu inventada Dido, / que se mata en la hoguera, / loca de pasión y celos, / por el desprecio de Eneas ».

Dans cette réadaptation poétique du mythe, Didon prend Virgile à partie sur un ton accusateur et le condamne pour avoir manipulé son histoire. Loin du respect dû aux autorités, elle le tutoie et le peint en faussaire imbu de sa personne – « fabulador poeta, / orgulloso romano », « Falsedad épica de poeta / ebrio de fama y aplauso ». Didon affirme n'avoir jamais connu Enée, qui appartient à une autre époque que la sienne – « a saltarte tres siglos / entre Troya y mi reino ». Elle s'oppose ainsi à la figure d'amoureuse éconduite que lui prête Virgile et qu'Ovide reprend dans les *Héroïdes*. En effet, la VII^e épître de l'ouvrage, adressée à Enée par Didon, chante la douleur d'une femme éperdue, prête à tous les sacrifices pour garder l'amour du Troyen. Ovide y met l'accent sur les tourments amoureux de la reine :

Je brûle comme un flambeau de cire par le soufre qui le recouvre,
La nuit, le jour, je ne pense qu'à Énée,
Cet ingrat, certes, et sourd à ce que je lui offre,
Dont je voudrais, si je n'étais pas folle, me délivrer.
Je ne hais pas Énée, pourtant, malgré ses intentions mauvaises,
Mais j'en veux à l'infidèle et, lui en voulant, je l'aime encore plus.²

Tous les symptômes de la passion amoureuse sont réunis dans ces vers : le topos de la métaphore du feu – « je brûle comme un flambeau » –, des pensées dont la ronde se renouvelle sans cesse – « la nuit, le jour », « lui en voulant, je l'aime encore plus » – pour créer une obsession qui s'apparente à la folie – « si je n'étais pas folle ». De fait, l'amour que Didon porte à Enée, dans la version de Virgile comme dans celle d'Ovide, lui a été inspiré par Vénus. Il est donc vain de tenter d'y résister, car la mythologie grecque fait des humains les pions d'un jeu qui les dépasse : celui des Dieux. Cependant, ce *pathos* ne filtre pas dans le discours du « moi » lyrique, si ce n'est depuis une distance ironique – « tu inventada Dido, / que se mata en la hoguera, / loca de pasión y celos ». En effet, la Didon de Luz Méndez de la Vega s'est bien jetée dans les flammes, mais pas pour avoir été bafouée par Enée. A l'image virgilienne d'une femme ayant perdu la maîtrise de soi, la poétesse oppose celle d'une reine héroïque choisissant le bûcher pour garder son honneur – « conservar intacto / su nupcial juramento ».

Ce geste traduit un idéal conservateur – « mi bello gesto / de fiel reina suicida » – selon lequel la fidélité et le respect des liens du mariage vaudraient plus que la vie. Il s'agit de principes que la poétesse condamne par ailleurs, mais dont l'affirmation rétablit ici une

² OVIDE, *Les Héroïdes*, op. cit., p. 42.

certaine vérité historique. En réfutant la version de Virgile, Luz Méndez de la Vega efface l'égaré de Didon et la détresse qui l'a poussée dans les flammes – « por ese otro romántico / de tu inventada Dido, / que se mata en la hoguera ». En effet, cette action « romantique » semble peindre aux yeux du « moi » lyrique une Didon incapable de vivre sans Enée, impliquant un amour malheureux et dévalorisant – « el desprecio de Eneas. » Il s'agit donc de rapprocher la figure mythique de Didon de sa source historique, pour rendre hommage à sa dignité. Cependant, le choix de se donner la mort par fidélité envers un époux défunt – un « beau geste » selon ce poème – semble aujourd'hui absurde. Les liens du mariage engagent les époux « jusqu'à ce que la mort [les] séparent », pas au-delà.

De fait, les féministes latino-américaines attaquent l'institution du mariage dès le XIX^e siècle, comme en témoignent notamment les prises de position du journal anarcho-féministe *La Voz de la Mujer* en Argentine.¹ En Amérique centrale, Maria Eugenia Ramos distingue, toujours au XIX^e siècle, une évolution du mariage patriarcal d'intérêt vers le mariage fondé sur l'affection. Néanmoins, bien que les mentalités changent au cours du XIX^e puis du XX^e siècle quant aux rôles joués par chaque genre, certaines attitudes demeurent : « le discours du mariage bourgeois, par affection et entre compagnons, cachait et légitimait en dernière instance la domination patriarcale. »² Par ailleurs, si le droit au divorce est aujourd'hui acquis, la séparation reste très mal vue. En 1953, Gabriela Mistral écrivait :

Los padres dan a sus hijos una formación moral bastante rígida y contraria al divorcio aun cuando el matrimonio fracase. Entre nosotros la opinión pública, hasta hoy, mira con desagrado y critica con acidez la disolución del vínculo matrimonial. Sin embargo, el número de los divorcios va subiendo año tras año. Pero esto ocurre sólo en las ciudades mayores y en la clase dirigente; el campo mantiene sus hábitos coloniales, es decir, españoles. Más todavía: el divorcio se vuelve en ácido escandaloso en las provincias.¹

¹ MOLYNEUX, Maxine, *Movimientos de mujeres en América Latina: estudio teórico comparado*, Madrid, Cátedra, 2003, 379 p., p. 45: « El matrimonio no era sólo una institución burguesa; también limitaba la libertad femenina, incluida la libertad sexual. *La Voz* atacaba el « onanisme conyugal » del matrimonio como una causa fundamental, junto con la opresión de clase, de dolor y desesperación. Los matrimonios sin amor, la fidelidad mantenida a través del miedo y no del deseo, y la opresión de las mujeres por hombres a quienes odiaban se veían como sintomáticos de la coerción implícita en el contrato matrimonial. [...] *La Voz de la Mujer* fue un entusiasta defensor del amor libre. » (« Le mariage n'était pas seulement une institution bourgeoise; il limitait aussi la liberté féminine, y compris la liberté sexuelle. *La Voz* attaquait l'« onanisme conjugal » du mariage comme une cause fondamentale, avec l'oppression de classe, de la douleur et du désespoir. Les mariages sans amour, la fidélité maintenue par la peur et non par le désir, et l'oppression des femmes par des hommes qu'elles haïssaient étaient vus comme des symptômes de la contrainte implicite du mariage. [...] *La Voz de la mujer* a été un défenseur enthousiaste de l'amour libre. »)

² *Idem*, p. 70: « el discurso del matrimonio burgués, afectivo y por compañerismo, escondía y, en última instancia, legitimaba la dominación patriarcal. »

¹ MISTRAL, Gabriela, ZEGERS, Pedro Pablo [Ed.], *La tierra tiene la actitud de una mujer*, Providencia, RIL Editores, 1998, 294 p., p. 121: « Les parents donnent à leurs enfants une formation morale assez rigide et

Aujourd'hui encore, le mariage et la fidélité conjugale représentent des valeurs fondamentales dans l'Isthme centre-américain et ailleurs dans le monde. Cependant, des voix dissidentes revendiquent le droit à l'amour libre et nos poétesses montrent qu'en amour, la femme peut choisir d'abandonner la partie si elle ne lui convient pas. C'est en tout cas le choix que fait le « moi » lyrique de Luz Lescure dans « Renuncio » :

Renuncio, me retiro
de este juego, no me sé las reglas
yo jugaba a las blancas
pero tú haces jugadas que no entiendo
– tal vez haya muchas damas en tu mesa
o jugaras este juego a tu manera –
Pero aún, a pesar de la tiniebla
y el miedo, tengo torres en pie
caballos empotrados en la noche
alfiles plata en línea de horizonte
mi corazón es reina entre la niebla
de tu insegura piel.
Jugador de noches tibias, me retiro
prefiero mi soledad y mi antigua tristeza.
Mejor dejemos tablas la partida, amor.²

La voix lyrique retrace ici un conflit amoureux en développant une vaste métaphore filée du jeu d'échec – « este juego », « las reglas », « jugaba a las blancas », « jugadas », « damas », « torres », « caballos », « alfiles », « reina », « jugador », « la partida ». L'amour semble donc se dessiner sous un aspect ludique. Cependant, le jeu est plus proche de l'affrontement que de la distraction, puisque le « moi » lyrique éprouve le besoin de se protéger – « tengo torres en pie / caballos empotrados en la noche ». Sa voix convoque alors les pièces les plus puissantes du jeu, comme pour s'entourer d'une armée défensive. Le ton est combatif mais dénué de colère, bien que la voix poétique laisse entendre que son adversaire ne respecte pas les règles du jeu – « tal vez haya muchas damas en tu mesa / o jugaras este juego a tu manera ». Malgré ces soupçons d'infidélité et la fin de la relation qui s'annonce, le « moi » lyrique est loin du désespoir de Didon. Sa retenue contraste avec les affres de la

opposée au divorce, même quand le mariage est un échec. Parmi nous, l'opinion publique, jusqu'à aujourd'hui, voit d'un mauvais œil et critique de façon acerbe la dissolution des liens du mariage. Cependant, le nombre de divorces augmente chaque année. Mais cela n'a lieu que dans les grandes villes et au sein de la classe dirigeante ; à la campagne on conserve les habitudes coloniales, c'est-à-dire espagnoles. Plus encore : le divorce devient un acide scandaleux dans les provinces. »

² LESCURE, Luz, « Renuncio », *Añoranza animal*, op. cit., p. 42 : « Je renonce // Je renonce, je me retire / de ce jeu, je ne connais pas les règles / moi je jouais à l'amiable / mais toi tu fais des coups que je ne comprends pas / – peut-être qu'il y a beaucoup de reines à ta table / ou que tu joues ce jeu à ta manière – / Mais j'ai toujours, malgré la pénombre / et la peur, des tours debout / des cavaliers scellés dans la nuit / des fous argentés sur ma ligne d'horizon / mon cœur règne parmi la brume / de ta peau incertaine. / Joueur de nuits tièdes, je me retire / je préfère ma solitude et mon ancienne tristesse. / Mieux vaut laisser tomber la partie, mon amour. »

passion, le feu qui consumait la reine de Carthage n'est ici que « tiédeur » – « Jugador de noches tibias, me retiro ». Le choix du départ semble découler naturellement de l'échec de la relation amoureuse, par un constat mélancolique mais sans *pathos* – « prefiero mi soledad y mi antigua tristeza. / Mejor dejemos tablas la partida, amor. »

Ces vers traduisent une certaine pudeur dans l'expression des sentiments et une volonté de garder la tête haute – « aún [...] tengo torres en pie », « mi corazón es reina entre la niebla / de tu insegura piel. » Ils proposent une approche contemporaine et dépassionnée d'un amour qui peut s'éteindre de lui-même, et dans lequel la raison prime sur la passion. Chacun peut ainsi se retirer du jeu sans qu'il soit nécessaire de se jeter au bûcher. Luz Lescure ne démythifie pas l'amour pour autant : ses poèmes le célèbrent comme un idéal, particulièrement sous la forme d'agapé.¹ Elle considère d'ailleurs que « L'amour ne sera jamais démodé, même si on ne croit pas en lui »² et sa voix lyrique semble beaucoup en attendre :

Hombre, amante, inspiración
¡tanto de tí que yo quiero!

a mi alma le vestirá el duelo
si no entro en tu corazón
como espero.

Eres mi gran ilusión,
yo te espero.¹

En peignant l'homme comme une source d'« inspiration », Luz Lescure lui attribue le rôle de la muse pour le poète. Elle détourne ainsi cette figure mythique, exclusivement

¹ LESCURE, Luz, « Agapé », *Volvería a ser mujer*, op. cit., pp. 19-20: « el más profundo amor: / al amor a mi piel y a mi sonrisa, / el amor a mi pena y a mi angustia, / a mi alma triste, / el amor a mis pies y a mis rodillas, / a mis pequeñas manos, / a mis fobias, mi dolor, mis pesadillas... / el amor que permite el perdón / de todos mis pecados / y el disfrute sereno de la vida. » (« L'amour le plus profond: / l'amour pour ma peau et pour mon sourire, / l'amour pour ma peine et pour mon angoisse, / pour mon âme triste, / l'amour pour mes pieds et pour mes chevilles, / pour mes phobies, ma douleur, mes cauchemars... / l'amour qui permet le pardon / de tous mes péchés / et de profiter sereinement de la vie. »)

² Voir entretien avec Luz Lescure, annexe n° 5 : « SG: ¿Por qué puso como subtítulo de *Volvería a ser mujer*: « poemas del siglo pasado »? ¿La temática amorosa le parece fuera de moda? // LL: No, nada que ver. El subtítulo de « poemas del siglo pasado » se debe a que al publicar mi libro comenzaba un nuevo siglo, pero fueron escritos en el siglo anterior, en el XX, por eso los llamé « del siglo pasado ». El amor nunca pasará de moda, aunque no creamos en él. » (« SG: Pourquoi avez-vous mis en sous-titre de *Volvería a ser mujer*, « poèmes du siècle dernier » ? La thématique amoureuse vous semble-t-elle démodée ? // LL : Non, pas du tout. Le sous-titre de « poèmes du siècle dernier » est dû au fait que j'aie publié mon livre alors qu'un nouveau siècle commençait, mais les poèmes ont été écrits durant le siècle précédent, le XX^e siècle, c'est pourquoi je les ai appelés « poèmes du siècle dernier ». L'amour ne sera jamais démodé, même si on ne croit pas en lui. »)

¹ LESCURE, Luz, *Añoranza Animal*, op. cit., p. 38: « Hombre, amante, inspiración / j'attends de toi tant de choses ! // le deuil habillera mon âme / si je n'entre pas dans ton cœur / comme je l'espère. // Tu es ma grande illusion, / moi, je t'attends. »

féminine de l'Antiquité jusqu'à nos jours. Si les neuf filles de la titanide Mnémosyne et de Zeus sont la source de toute création artistique selon Hésiode, ceux qu'elles inspirent sont des hommes.² Au contraire, le « moi » lyrique est ici celui d'une créatrice, dont l'homme devient l'inspirateur. Cette inversion réinvente les rôles homme/femme, sujet/objet. Il en va de même quant à l'ampleur des attentes que la poétesse expose en ces vers – « Hombre, amante, inspiración / ¡tanto de tí que yo quiero! ». En effet, les voix de notre corpus poétique révèlent les exigences excessives auxquelles la femme se trouve confrontée pour satisfaire le mythe de l'Éternel féminin.³ Cette fois, c'est à l'homme d'être à la hauteur d'une représentation idéalisée, d'« un » muse, d'une figure mythique – « Eres mi gran ilusión, / yo te espero ». L'amour apparaît comme une attente et un gage de bonheur, tandis que son absence est assimilée à une mort symbolique – « a mi alma le vestirá el duelo / si no entro en tu corazón / como espero. » Les sentiments amoureux sont donc idéalisés, peints comme une source de création, de vie, d'espoir, une promesse de bonheur dont l'homme est le garant. Il en va de même dans nombre de poèmes de Gioconda Belli, qui offre d'ailleurs également le rôle de « muse » aux hommes de ses pensées. Sous le titre « Del silencio de los musos », le « moi » lyrique évoque l'indifférence de son compagnon à un poème d'amour composé en son honneur, et parvient à la conclusion suivante :

He de confesar
que pocos poemas de amor
han logrado para esta poeta
elogios de sus impertérritos
Musos.¹

La voix lyrique de Gioconda Belli amplifie le détournement de la figure mythique de la muse en créant le néologisme « musos ». Cependant, ses inspireurs ne sont pas à l'image des muses de l'Antiquité grecque, dont Hésiode rapporte que « leurs voix s'accordent ; / et la parole infatigable, douce / coule de leurs bouches. / Elle rit, la maison du père / Zeus Fracas

² Selon Hésiode, chacune des neuf sœurs règne sur un domaine particulier : Clio sur l'Histoire, Euterpe la musique, Thalie la comédie, Melpomène la tragédie, Terpsichore la poésie légère et la danse, Ératô le lyrisme choral, Polymnie la pantomime, Uranie l'astronomie et Calliope l'épopée. Hésiode introduit d'ailleurs sa *Théogonie* par un hommage aux muses, ses inspiratrices : « Commençons par chanter / les Muses de l'Hélicon, / qui tiennent la montagne d'Hélicon, / grandiose et inspirée. / Et près de la fontaine bleue / (leur pieds sont doux) / elles dansent, et près de l'autel / du Kroniôn Force-Grande. [...] Ce sont elles, autrefois, qui ont appris / à Hésiode un beau chant. » HESIODE, *Théogonie et autres poèmes*, op. cit., pp. 33-34, v. 1-4 et 22-23.

³ Voir le sous-chapitre 3.1.1.

¹ BELLI, Gioconda, « Del silencio de los musos », *Fuego soy apartado y espada puesta lejos*, op. cit., pp. 16-17: « Je dois avouer / que peu de poèmes / ont valu à la poétesse que je suis / des éloges de ses imperturbables / Muses. »

de Tonnerre, / quand la voix claire comme un lys / l'inonde. »² Au contraire, les « Musos » du poème sont « imperturbables » et silencieux. La poétesse change donc non seulement le sexe, mais aussi l'attitude des mythiques muses, dont le silence engendre une certaine désillusion. De fait, ce poème est extrait du recueil *Fuego soy apartado y espada puesta lejos*, où la voix lyrique déclare :

Floto sobre la vida donde otrora me sumergiera
descreída quizás, de regreso de las ilusiones
[...]
De lejos me pasa el amor.³

Nous avons vu que ce recueil poétique contraste avec la création poétique antérieure de Gioconda Belli, où l'amour et l'érotisme sont chantés avec une passion débridée et un enthousiasme infaillible. De fait, sentiments amoureux et plaisir charnel vont de pair avec l'idéal révolutionnaire dans l'œuvre de Gioconda Belli⁴ et de nombre de ses compatriotes. Dante Barrientos Tecún remarque à ce sujet que:

Durante la etapa de la Revolución Sandinista, el erotismo se expresó con frecuencia entrelazado con las nociones político-ideológicas. Se estableció así un juego de paralelismos y comparaciones entre las dimensiones erótico-amorosas y lo político, entre el deseo y la lucha guerrillera, por ejemplo, dando lugar a imágenes que al combinar ambos aspectos, consiguen crear interferencias de un universo al otro, potenciándolos, erotizando lo político, politizando lo erótico. [...] Si con frecuencia la temática erótica tuvo en los años del sandinismo un fuerte auge y una vocación político-ideológica, tras aquel período sigue siendo cultivada, pero se podría decir que ahora valorada por sí misma.⁵

Cette analyse concernant l'érotisme vaut également pour ce qui est de la passion amoureuse. On constate, en effet, dans le poème précédent, que la désillusion marquant la fin de la Révolution sandiniste rime avec un amenuisement de l'espoir – « descreída quizás, de regreso de las ilusiones » – et des sentiments amoureux avec lui – « De lejos me pasa el

² HESIODE, *Théogonie et autres poèmes*, op. cit., p. 35 (v. 38-42).

³ BELLI, Gioconda, « Tan lejano el amor », *Fuego soy apartado y espada puesta lejos*, op. cit., p. 21: « Je flotte sur la vie dans laquelle je me plongeais autrefois / incrédule peut-être, de retour des illusions / [...] / L'amour passe loin de moi. »

⁴ BARRIENTOS TECÚN, Dante, « Algunas tendencias de la poesía nicaragüense post-sandinista y un retrato de Gioconda Belli », *L'Ordinaire Latino-américain*, n° 211, 2008.

⁵ *Idem*, p. 172 : « Pendant l'étape de la Révolution sandiniste, l'érotisme s'est souvent exprimé en lien avec les notions politiques et idéologiques. Un jeu de parallélismes et de comparaisons s'est ainsi établi entre les dimensions érotiques, amoureuses, et le domaine politique, entre le désir et la lutte de guérilla, par exemple, donnant lieu à des images qui, en combinant ces deux aspects, parviennent à créer des interférences entre un univers et l'autre, en les renforçant mutuellement, en érotisant le politique, en politisant l'érotisme. [...] Si, souvent, le thème de l'érotisme a connu dans les années du sandinisme un grand essor et une vocation politico-idéologique, il continue à être cultivé après cette époque, mais on pourrait dire qu'il est cette fois mis en valeur pour lui-même. »

amor. » Celle qui s'écriait avec exaltation « J'aime les hommes et je le leur chante » en se plongeant dans un tsunami d'amour réformateur,¹ reste désormais à la surface d'une eau calme – « Floto sobre la vida donde otrora me sumergiera ». Le mythe d'un amour pour la vie et le peuple, source de l'homme nouveau et de la Révolution, appartient au passé. De cette passion politico-amoureuse, reste une nostalgie que partage Amanda Castro quant à son propre pays, le Honduras :

V
Por eso la sensación de mi piel
entre tus brazos
es sólo un sueño
esta condena a muerte
haberme alejado de tus costas
porque te amaba más de lo debido
[...]
VI
Cuando descubrimos el amor
era demasiado tarde
los parques vacíos
temblaban de ausencia
añoraban los besos furtivos
de los amantes
la ciudad
fría cenicienta
yacía moribunda
en el letargo²

Le recueil dont provient ce poème, *Quizás la sangre...*, entrelace l'expression de l'amour et du plaisir avec celle de la violence politique. Dans une dialectique de l'attirance et du rejet, le « moi » lyrique chante son pays comme un être aimé qu'il lui a pourtant fallu fuir. La personnalisation du Honduras passe par l'union d'images corporelles – « mi piel entre tus brazos » – et géographiques – « tus costas ». Ainsi, ces vers pleurent la douleur de l'exil

¹ BELLI, Gioconda, « Amo a los hombres y les canto », *Línea de fuego in El ojo de la mujer, op. cit.*, pp. 107-109: « Amo a los jóvenes / [...] / Amo a los obreros, / [...] / Vámonos y que nadie se quede a la zaga, / que nadie perezoso, amedrentado, tibio, habite la faz de la tierra / para que este amor tenga la fuerza de los terremotos, de los maremotos, / de los ciclones, de los huracanes, / y todo lo que aprisione vuele convertido en desecho / mientras hombres y mujeres nuevos / van naciendo erguidos / luminosos / como volcanes... / Vámonos / Vámonos / Vámonooooo!!!! » (« J'aime les jeunes / [...] / J'aime les ouvriers / [...] / En avant et que personne ne reste à la traîne, / que personne de paresseux, d'effrayé, de tiède, n'habite la face de la terre / pour que cet amour aie la force des tremblements de terre, des raz-de-marée, / des cyclones, des ouragans, / et que tout ce qui emprisonne s'envole changé en déchet / tandis que des hommes et des femmes nouvelles / naissent debout / lumineux / comme des volcanes... / En avant / En avant / En avaaaant !!!! ».)

² CASTRO, Amanda, *Quizás la sangre...*, *op. cit.*, p. 49 : « V // Voilà pourquoi cette sensation de ma peau / entre tes bras / ce n'est qu'un rêve / cette condamnation à mort / m'être éloignée de ton rivage / car je t'aimais plus que de raison / [...] // VI / Quand nous avons découvert l'amour / il était trop tard / les parcs vides / tremblaient d'absence / regrettaient les baisers furtifs / des amants / la ville / froide au teint de cendre / gisait moribonde / dans son sommeil ».

comme une séparation amoureuse – « esta condena a muerte / haberme alejado de tus costas / porque te amaba más de lo debido ». L'amour s'inscrit alors dans la distance, temporelle et physique, et s'enveloppe d'un voile de nostalgie – « demasiado tarde », « temblaban de ausencia », « añoraban ». Contrairement à Gioconda Belli, Amanda Castro n'a pas de révolution à regretter : le Honduras n'en a pas connu. Ce qu'elle déplore, c'est la violence des années 80, dont l'intensité l'a poussée à émigrer aux États-Unis, à quitter un pays pour lequel elle ressent un attachement viscéral. La personnalisation de sa « matrice », selon son expression, s'étend à ses différents espaces : la ville – « la ciudad [...] yacía moribunda » – et les parcs – « los parques vacíos / temblaban de ausencia ». Le pays se dessine alors sous les traits d'une belle endormie, mi-Cendrillon – « cenicienta » – mi-Belle au bois dormant – « en el letargo ». Cet affleurement de personnages de conte de fées convoque un genre où l'amour vient généralement marquer l'accomplissement d'une quête par la formule rituelle « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants. » Néanmoins, le réel s'impose ici par rapport à la féerie : la princesse du poème est « moribonde » et il est « trop tard » pour que l'amour s'épanouisse. Le recueil se referme pourtant sur une partie consacrée à l'amour et à son expression érotique,¹ quatorze poèmes où l'espoir semble finalement devoir l'emporter sur la douleur de l'Histoire récente.

Si le discours amoureux se teinte parfois d'idéologie politique, particulièrement dans l'œuvre de Gioconda Belli, ce n'est pas toujours le cas. Comme le constate Dante Barrientos Tecún au sujet de l'érotisme,² le motif de l'amour est également mis en valeur pour lui-même, ou dans une perspective qui n'a rien de politique. Ainsi, lorsque Claribel Alegría compose « Tiempo de amor », elle embrasse l'amour comme expérience de vie et dans son rapport au temps :

Sólo cuando me amas
se me cae esta máscara pulida
y mi sonrisa es mía
y la luna luna
y estos mismos árboles
de ahora
este cielo
esta luz
presencias que se abren

¹ « Ars poética », voir le sous-chapitre 3.3.1.

² BARRIENTOS TECÚN, Dante, « Algunas tendencias de la poesía nicaragüense post-sandinista y un retrato de Gioconda Belli », *op. cit.*, p. 172: « la temática erótica [...] sigue siendo cultivada, pero se podría decir que ahora valorada por sí misma. » « le thème de l'érotisme [...] continue à être cultivé après cette époque, mais on pourrait dire qu'il est cette fois mis en valeur pour lui-même. »

hasta el vértigo
y acaban de nacer
y son eternos
y tus ojos también
nacen con ellos
tu mirada
tus labios que al nombrarme
me descubren.
Sólo cuando te amo
sé que no acabo en mí
que es tránsito la vida
y que la muerte es tránsito
y el tiempo un carbúnculo encendido
sin ayeres gastados
sin futuro.¹

C'est un amour tout-puissant qu'évoque ici la poétesse, un amour qui peut être physique – l'expression « cuando me amas » désignerait alors un moment d'érotisme – mais qui se fonde avant tout sur des sentiments si profonds qu'ils transforment la perception de soi, du réel, de l'espace et du temps. En effet, la voix lyrique décrit l'amour comme un révélateur d'identité – « se me cae esta máscara pulida / y mi sonrisa es mía », « tus labios que al nombrarme / me descubren » –, mais aussi comme la clef donnant accès aux dimensions de l'espace – « este cielo / esta luz / presencias que se abren » – et du temps – « y acaban de nacer / y son eternos ». Le « moi » poétique se projette alors dans le cosmos, vers la « lune », le « ciel », la « lumière », et semble perdre ses repères – « hasta el vértigo ». L'être aimé est assimilé à cette immensité, il s'intègre à l'univers et à sa magie – « y tus ojos también / nacen con ellos ». La prédominance des sons [n] et [m] donne à ces vers une mélodie douce, enveloppante, qui semble traduire l'harmonie régnant entre les amants. Leur relation est envisagée sous le signe de la réciprocité par le parallélisme des vers « Sólo cuando me amas / Sólo cuando te amo ».

Par ailleurs, la répétition des termes « sólo cuando » insiste sur le caractère unique de l'amour et de ses effets. Ce parallèle s'accompagne d'autres jeux d'écho : la « luna luna », qui n'est pas sans rappeler le « Romance » de Lorca¹, l'expression en miroir « que es tránsito la

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Tiempo de amor », *Luisa en el país de la realidad, in Una vida en poemas, op. cit.*, p. 201 : « Seul quand tu m'aimes / tombe ce masque lisse que je porte / et mon sourire est mien / et la lune lune / et ces mêmes arbres / d'à présent / ce ciel / cette lumière / des présences qui s'ouvrent / jusqu'au vertige / et qui viennent de naître / et sont éternelles / et tes yeux aussi / naissent avec eux / ton regard / tes lèvres qui en me nommant / me découvrent. / Seul quand tu m'aimes / je sais que je ne finis pas en moi-même / que la vie est transitoire / et que la mort est transitoire / et que le temps est un rubis enflammé / sans hier usé / sans avenir. »

¹ GARCÍA LORCA, Federico, « Romance de la luna luna », *Romancero gitano*, Santiago du Chili, Editorial Andrés Bello, 1996, 129 p., [Edition originale 1928], pp. 11-12.

vida / y que la muerte es tránsito », l'anaphore de la conjonction « y » ou des paires « este / esta », « sin » / « sin », « tu / tus ». Le poème semble ainsi dessiner le mouvement du temps, une ronde irrégulière où se mêlent le ponctuel – « acaban de nacer » – le transitoire – « que es tránsito la vida / y que la muerte es tránsito » – l'éternité – « y son eternos » – et l'atemporalité – « sin ayer gastados / sin futuro ». En unissant le transitoire et l'éternel, l'amour constitue une sorte de paradoxe temporel, à l'image de cet impossible « rubis enflammé ». De fait, la gemme est incombustible : la valeur des pierres précieuses tient notamment à leur qualité inaltérable, à leur résistance au temps. Au contraire, le feu doit continuellement être alimenté et ne peut durer de lui-même, il est donc transitoire. En outre, les flammes qui entourent le rubis mettent en valeur son rouge intense, alliant sans la nommer la couleur de la passion au topos du feu. Cela dit, la métaphore garde toute son originalité car cette incandescence est mise en rapport avec le temps et non directement avec l'amour, pourtant évoqué par réfraction. Finalement, le « temps d'amour » apparaît comme un remède à l'angoisse la plus sourde de l'être humain : la peur de la mort – « sé que no acabo en mí ». Une telle vision de l'amour souligne son caractère de mythe au sens de valeur idéalisée. Même si l'amour est parfois malmené par les poétesses de notre corpus, il demeure sans doute le motif le plus unanimement célébré dans leur œuvre, celui qui donne lieu à leurs poèmes les plus passionnés, comme en témoignent ces vers de Gioconda Belli :

Profundo amor
nacido contra el viento,
quilla enrumbada contra la marea.
Tu voz hermosa escuché en la niebla,
centella lanzaste llamándome a puerto.
Barcos destinados a muelles lejanos
rompimos bitácoras, mapas, lo dispuesto.
Nos amotinamos, elevamos anclas
zarpamos a mares de lienzos y tacto.
Los monstruos feroces no nos devoraron.
Marineros diestros surcamos estrechos
tormentas tifones olas gigantescas.
La bahía quieta por fin avistamos
la luna, el silencio, nuestra recompensa.
Saltamos a tierra
dejamos los mares.
Construimos casa íntimo aposento,
remontamos días, apagamos llamas.¹

¹ BELLI, Gioconda, « Profundo amor », *Apogeo, op. cit.*, p. 53, dedicacé « a Carlos »: « Profond amour / né contre le vent, / quille se dirigeant contre la marée. / J'ai entendu ta belle voix dans le brouillard, / tu as lancé un éclair pour m'appeler au port. / Bateaux en partance pour de lointains rivages / nous avons rompu les habitacles, les cartes, l'ordre établi. / Nous nous sommes mutinés, nous avons levé l'ancre / nous avons mis le cap vers des mers de toiles et de toucher. / Les monstres féroces ne nous ont pas dévorés. / Habiles marins nous avons

Si le dernier recueil de Gioconda Belli fait état d'un détachement vis-à-vis de la passion, restent l'expression de l'amour et la soif d'absolu dont son œuvre abonde. Ainsi, les sentiments amoureux composent dans ce poème une nouvelle Odyssée. Cependant, la voix lyrique n'est pas celle d'un héros unique, c'est un « nous » à l'union sans faille. A l'image d'Ulysse, ce couple intrépide doit affronter les épreuves de la mer ; le poème file donc une métaphore de la navigation – « viento », « quilla », « marea », « puerto », « barcos », « muelles lejanos », « bitácoras », « mapas », « anclas », « zarpamos », « mares », « marineros », « surcamos estrechos / tormentas tifones olas gigantescas », « bahía », « mares ». La densité de cette métaphore filée témoigne de la façon dont le poème resserre les événements pour composer une sorte de micro-nouvelle, une réécriture minimaliste du récit homérique. Le rythme, soutenu par une quantité croissante de verbes d'action – « rompimos », « nos amotinamos, elevamos », « zarpamos », « surcamos », etc. – s'accélère au cœur du poème par l'effacement de la ponctuation et l'accumulation des épreuves – « Marineros diestros surcamos estrechos / tormentas tifones olas gigantescas ». Puis, le calme se fait après la tempête et par le retour à terre – « La bahía quieta », « Saltamos a tierra », « apagamos llamas ».

Bien sûr, ce voyage est celui d'une vie, il symbolise le parcours tumultueux d'une relation amoureuse construite « contre vents » et « marées ». De fait, ce poème est dédié « A Carlos », l'époux nord-américain de Gioconda Belli. Or, la poétesse narre dans ses mémoires combien il lui a été difficile de vivre cet amour, vu d'un très mauvais œil par la plupart de ses compagnons sandinistes.² Le « nous » lyrique revendique donc son anti-conformisme – « rompimos bitácoras, mapas, lo dispuesto. / Nos amotinamos ». Les amants chantent la façon dont ils sont parvenus à échapper aux défenseurs de la morale, comme Ulysse a triomphé des sirènes, du Cyclope Polyphème, de Charybde et de Scylla – « Los monstruos feroces no nos devoraron ». Puis, leur arrivée à terre rappelle le retour à Ithaque du héros d'Homère, le calme après la bataille – « Saltamos a tierra / dejamos los mares ». Cela semble également évoquer la sérénité de l'âge qui s'installe dans le souvenir – « remontamos días ». Dans les six derniers vers de ce poème, le rythme est apaisé, l'amour semble entrer dans une nouvelle phase, moins

silloné les détroits / des tempêtes des typhons et des vagues gigantesques. / Nous avons enfin aperçu la paisible baie / la lune, le silence, notre récompense. / Nous avons sauté à terre / nous avons quitté les mers. / Nous avons construit une maison un intime logis, / remonté les jours, éteint les flammes. »

² BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel, Memorias de amor y guerra, op. cit.*

passionnelle, plus proche de l'agapé – « apagamos llamas », « Construimos casa íntimo aposento ».

Dans ce poème comme dans l'ensemble de notre corpus lyrique, l'éros prend plus de place que l'agapé. Ce dernier l'emporte néanmoins dans la poésie de Luz Lescure, qui prône un amour pur et harmonieux, libéré des affres de la passion, ou dans la réécriture du mythe de Didon par Luz Méndez de la Vega – « Dido a Virgilio ». En effet, la poétesse valorise l'amour « digne » et « raisonné » d'une Didon historique maîtresse de son destin – ayant choisi la mort par fidélité pour son époux défunt – en opposition à la passion dévorante qui fait de la Didon de Virgile une femme démunie, incapable de vivre sans Enée. Cependant, l'éros l'emporte par ailleurs ; peut-être parce que la passion amoureuse inspire les artistes par son inquiétante démesure, son potentiel de création mais aussi de destruction, de bouleversement de l'ordre moral. De fait, Denis de Rougemont démontre que l'amour-passion – éros – est celui qui fait rêver les sociétés occidentales contemporaines. Ainsi, au-delà de la figure mythique de Didon, la poésie de Luz Méndez de la Vega célèbre généralement l'amour-passion et le dieu Eros, auquel elle consacre notamment *Eva sin Dios*. C'est également l'éros que chante la voix lyrique d'Amanda Castro, mais à travers une relation contrariée par la violence du réel – *Quizás la sangre...*, V et VI. Dans une ville à l'agonie, peinte sous les traits d'une Cendrillon-Belle au bois dormant moribonde, l'amour ne peut bénéficier de la fin heureuse des contes de fées. Néanmoins, ce désenchantement n'empêche pas la passion de s'épanouir dans ses poèmes d'amour lesbien, par une réinvention entre femmes de la relation amoureuse. Ailleurs, l'éros est chanté comme un voyage, dans le temps – « Sólo cuando me amas », Claribel Alegría – ou en mer – « Profundo amor », Gioconda Belli. L'amour apparaît alors comme une quête mythique, celle du temps des origines ou de l'espace mythique de l'*Odyssée*. A son tour, Ana María Rodas présente l'amour sous la forme d'éros : il est toujours lié à la sexualité, qui peut, pour sa part, se passer de lui. Elle prône l'amour libre et critique l'institution du mariage, qui impose un cadre à l'amour, une régulation des désirs et de la passion. De même, Luz Lescure poétise la possibilité de se retirer du jeu amoureux – « Renuncio » – et donc de vivre l'amour en dehors du mariage, d'en choisir les règles.

Bien que la passion amoureuse soit sans doute le motif le plus difficile à chanter avec originalité, compte tenu de son succès, du temps d'Orphée jusqu'à nos jours, les voix lyriques de cette étude parviennent à en renouveler l'expression. Ce renouvellement passe avant tout par un changement de perspective, une réinvention des rôles impartis à chaque sexe. Ainsi,

Luz Lescure ou Gioconda Belli donnent aux hommes le statut de muse – « Hombre, amante, inspiración », « Del silencio de los musos ». Cette inversion attribue à la femme le rôle de la créatrice et à l'homme celui de l'inspirateur. A travers la figure mythique de la muse et par son changement de sexe, ces deux poétesses inversent les rôles sujet/objet. Quant à la courte Odyssée amoureuse de Gioconda Belli – « Profundo amor » –, elle présente un « nous » lyrique soudé face à l'adversité comme contre-image de la séparation d'Ulysse et de Pénélope. C'est ensemble que les amants affrontent les dangers de la vie et résistent au naufrage, le héros et l'héroïne ne font qu'un, unis dans l'action comme au repos. C'est donc également une nouvelle répartition des rôles génériques que propose la poétesse. Au placard le tissage et l'attente, oubliée la solitude du guerrier : l'homme et la femme affrontent les épreuves de la vie côte à côte, avec un héroïsme partagé qui n'est pas sans faire écho à l'idéal révolutionnaire.

L'amour permet alors, en quelque sorte, un retour à la fusion primordiale qu'évoque Octavio Paz, l'image de « l'homme adamique, antérieur à la scission ».¹ Cette union s'accomplit également lorsqu'Ana María Rodas considère que l'amour permet de « réaliser l'union sans s'annuler », et que la plénitude ainsi atteinte engendre un « être parfait » – « Hoy he descubierto la belleza... ». Il y a là une idéalisation de l'amour, de son pouvoir génésique, même chez une poétesse plutôt encline à la démythification des idéaux et des valeurs les plus sacrées. De fait, Ana María Rodas n'hésite pas à affirmer que l'amour est un mythe, qu'elle écorne tout en affirmant que c'est « le plus beau » de tous – « Sobre esta cosa resobada ». Finalement, l'amour est une aspiration unanimement partagée : que se soit sous la forme d'éros ou d'agapé, l'ensemble de notre corpus tend vers sa mythification, comme si ce sentiment ne pouvait être entièrement dévêtu de la fascination qu'il exerce sur chacun(e). Les liens amoureux sont donc éternellement tissés et dé tissés, poétisés et mythifiés, dans un palimpseste dont les variantes réinventent, mot après mot, les relations homme-femme.

¹ Voir la première citation du sous-chapitre.

3.3.3 *Le mythe et ses réécritures : un palimpseste poétique et existentiel*

Dans *Palimpseste*, Gérard Genette présente l'*Odyssee* comme « la cible favorite de l'écriture hypertextuelle », et juge que cette œuvre constitue elle-même un exemple d'hypertextualité, « la première en date que nous puissions pleinement recevoir et apprécier comme [tel] ». ¹ En effet, l'œuvre homérique est elle-même un palimpseste constellé d'allusions à l'*Illiade* et dont la « structure tournoyante » fait se répéter certains épisodes à travers différents point de vue. ² Plus largement, tout récit ou figure mythique – d'origine ancestrale, biblique, historique ou plus contemporaine – s'inscrit dans une tradition de reformulation et de réécriture. Nous avons pu observer, par l'étude du corpus de cette thèse, comment cette réinvention peut remettre en cause une tradition, subvertir des valeurs ou des circonstances comme pour dénouer des destins. Aussi, nombre de réécritures mythiques par les poétesses centre-américaines concernent-elles des figures féminines, des archétypes sur lesquels viennent se poser de nouveaux regards, auxquels s'ouvrent de nouveaux horizons. C'est ainsi que la première femme – Ève, Lilith, Pandore ou Ixquic – se voit libérée de la faute du péché capital, la Malinche de son rôle de traîtresse, l'Éternel féminin de son devoir de perfection ou que la femme mariale se transforme en femme sauvage. De même, aux images démythifiées du héros et du macho viennent se superposer celles d'un compagnon de route, partenaire érotique et sentimental. La réécriture s'inscrit alors dans une perspective existentielle : elle redéfinit la vie même et les rôles qu'y jouent l'homme et la femme.

D'autre part, certains des mythes que revisitent les poétesses de cette étude sont liés au processus de l'écriture même. Une réflexion métapoétique motive alors la réinvention de figures provenant de la mythologie grecque – Pénélope, Prométhée, Orphée ou Sisyphe – mais aussi de la tradition mythique amérindienne alliée à l'imaginaire de poétesses comme Amanda Castro ou Luz Lescure – les « Onironautes » ou « l'arbre aux mille racines ». De ce fait, si la littérature contemporaine a placé la figure mythique de Pénélope au centre d'une réflexion sur le thème des relations homme-femme, ³ le mytheme du tissage sans cesse recommencé fait également l'objet d'une lecture métapoétique, comme en témoignent ces vers d'Ana María Rodas :

¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., pp. 246-247.

² *Idem*.

³ Voir le sous-chapitre 2.3.2.

Frente al espejo

Mentira. Ni cambio de forma
al escribir
ni paro de tejer la cadena del erotismo.
Bernarda Alba y Penélope
en
otro
contexto.
La naturaleza acertó en mí.¹

Ce poème est l'un de ceux, peu nombreux, auxquels Ana María Rodas a choisi d'attribuer un titre – « Frente al espejo ». Le motif du miroir vient souligner la préoccupation identitaire du « moi » lyrique et le mène à une réflexion sur son travail d'écriture. Ainsi, le poème s'ouvre *in media res*, par le démenti lapidaire d'un jugement littéraire implicite – « Mentira. Ni cambio de forma / al escribir / ni paro de tejer la cadena del erotismo. » La voix lyrique semble alors exprimer les pensées de la poétesse elle-même, son goût pour les poèmes érotiques et son souci de constance, d'intégrité – « no cambio de forma ». De fait, Pénélope représente l'archétype de la fidélité. C'est donc sa droiture que la poétesse s'attribue en s'identifiant à la Reine d'Ithaque. Elle se voit reflétée dans son nom – « Penélope / en / otro / contexto » – et reprend le mythe du tissage inlassable – « ni paro de tejer ». Ici, la toile est celle des mots que le « moi » lyrique entrelace. Cependant, la comparaison s'avère paradoxale. Tandis que la Pénélope d'Homère représente l'archétype de la chasteté et son tissage une ruse pour échapper aux avances des prétendants, celle de ce poème tisse « la chaîne de l'érotisme ». Ana María-Pénélope est avant tout fidèle à elle-même et non à un époux égaré : sa voix lyrique chante le plaisir qu'elle trouve auprès de ses amants. Tout comme la figure mythique de Pénélope, le personnage dramatique de Bernarda Alba valorise la chasteté.² Loin de « tisser la chaîne de l'érotisme », Bernarda Alba verrouille le destin des femmes qui partagent son foyer ; elle fait se reproduire les schémas d'une société conservatrice et aliénante :

Conditionnée par sa classe, mais aussi par son sexe – « eso tiene ser mujer », dit Bernarda (p. 129) – la femme lorquienne ne peut se libérer que tragiquement dans un

¹ RODAS, Ana María, *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, op. cit., p. 126 : « Face au miroir // C'est faux. Je ne change pas de forme / quand j'écris / pas plus que je ne cesse de tisser la chaîne de l'érotisme. / Bernarda Alba et Penélope / dans / un / autre / contexte. / La nature a vu juste avec moi. »

² GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, Barcelona, Octaedro, 1999 [écrit en 1936, édition originale: 1945], 153 p.

contexte socio-historique qui l'opprime. Les traditions, les conventions sociales, les préjugés moraux et religieux forment une suite d'obstacles à son bonheur.¹

Cette description du microcosme cloisonné où règne Bernarda Alba peut précisément faire penser à ce que dénonce Ana María Rodas dans son œuvre poétique. Si la poétesse pose ses mots « dans / un / autre / contexte », en offrant à chacun l'espace d'un vers, le Guatemala des années 70 n'est pas nécessairement le lieu le plus propice au chant de révolte qu'elle entonne dans les *Poemas de la izquierda erótica*. De fait, il lui a alors été reproché de s'exprimer comme un homme ;² une critique à laquelle répond peut-être l'affirmation « je ne change pas non plus de forme / lorsque j'écris ». Et, en se réjouissant de la réussite de la nature à son propos – « la naturaleza acertó en mí » – la voix lyrique semble célébrer son appartenance au genre féminin. Elle subvertit donc le signe tragique qui pèse sur le destin de Bernarda Alba – dont la fille cadette finit pas se suicider – ou de Pénélope, condamnée à une vie d'attente. Si la toile d'Ana María-Pénélope est une métaphore du texte poétique, les motifs qu'elle y trace diffèrent de ceux de l'héroïne homérique. En effet, l'ouvrage de Pénélope est un linceul, destiné à son beau-père Laërte³ – il appartient donc à la sphère des rites funéraires, au sacré – quand celui d'Ana María Rodas dit la recherche du plaisir des sens – le profane. Francisco Nájera décrit d'ailleurs la poétesse comme une « Pénélope rebelle » défilant « le mythe du patriarcat ». ⁴ N'oublions pas, néanmoins, que c'est par ruse que la Reine d'Ithaque défilait son ouvrage chaque nuit : elle souhaite ainsi échapper à un nouveau mariage voulu par Laërte. A sa façon, la Pénélope d'Homère s'oppose donc à la tradition patriarcale. Quoi qu'il en soit, Pénélope demeure dans l'imaginaire collectif pour la constance de son amour et pour son interminable ouvrage. En outre, ce motif représente d'innombrables possibilités d'interprétation, aussi se prête-t-il à une métaphore de l'écriture et de la pensée dans « La pregunta » de Claribel Alegría :

Tejo y destejo
la pregunta
que desde siempre me persigue:

¹ SAMPER, Edgar, « La figuration de l'espace dans La casa de Bernarda Alba », SOUBEYROUX, Jacques, *Lieux dits : recherches sur l'espace dans les textes hispaniques, XVI^e – XX^e siècles*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1993, 199 p., p. 191 : « C'est ça d'être une femme ».

² Il est vrai que la poétesse s'approprie un langage que seuls les hommes sont traditionnellement en droit d'utiliser. Dante Liano valorise d'ailleurs le caractère provocateur du prosaïsme de la poétesse qui laisse les hommes « stupéfaits devant son audace », voir LIANO, Dante, « La poesía de Ana María Rodas », TOLEDO, Aída, *Desde la zona abierta, op. cit.*, p. 56.

³ HOMERE, *Odyssée, op. cit.*

⁴ NÁJERA, Francisco, « Ana María Rodas o la escritura del matriarcado », *op. cit.*, p. 22.

el cuerpo muere
¿pero el alma?
O bien seré cenizas
o encontraré tu huella.¹

La silhouette de Pénélope, à laquelle Claribel Alegria consacre tout un poème par ailleurs,² ne se dessine ici qu'à travers le mytheme du tissage détissé – « Tejo y destejo ». Ce motif suffit néanmoins pour qu'un rapprochement s'opère entre le « moi » lyrique et la Reine d'Ithaque. De fait, chacune d'entre elles aspire à retrouver l'homme qu'elle aime et qui s'est éloigné de son rivage. Cependant, tandis que la Pénélope du texte source attend le retour de l'absent, celle de ce poème envisage de se lancer à sa recherche s'il lui est possible de le rejoindre dans la mort – « O bien seré cenizas / o encontraré tu huella ». L'image de l'ouvrage sans cesse recommencé – ici, en pensée – évoque celle du palimpseste et se concrétise à travers l'écriture poétique elle-même. Les poèmes sont nombreux que Claribel Alegria consacre à l'évocation de son défunt compagnon de vie, à l'espoir de le retrouver dans l'au-delà.³ Les mots qu'elle tisse alors posent une question existentielle : celle du devenir de l'âme. Ce poème rejoint donc ce territoire privilégié du mythe et des religions qu'est l'explication du phénomène de la vie et de la mort. Cependant, le « moi » lyrique est loin des certitudes que peuvent offrir les croyances mythiques ou religieuses, étant donné que sa question reste « depuis toujours » sans réponse – « la pregunta / que desde siempre me persigue ». De plus, ces vers privilégient un amour profane. En effet, la préoccupation première du « moi » lyrique n'est pas de rejoindre Dieu, mais son homme. La voix poétique de Claribel Alegria semble d'ailleurs placer ses espoirs en la mythologie grecque plutôt qu'en la religion pour trouver le chemin qui l'amènera vers l'être aimé :

Dame tu canto
Orfeo
tu palabra
una lira forjada
con las cuerdas
de mi ser.
Debo descender
al reino de los muertos

¹ ALEGRÍA, Claribel, *Mitos y delitos*, op. cit., p. 62: « Je tisse et détisse / la question / qui me poursuit depuis toujours : / le corps meurt / mais l'âme ? / Soit je deviendrai cendres / soit je trouverai ta trace. »

² ALEGRÍA, Claribel, « Carta a un desterrado », *Poemas en clave de mi*, in *Una vida en poemas*, op. cit., pp. 259-261, poème analysé au sous-chapitre 3.2.3.

³ De fait, le recueil *Saudade* est dédié « A Bud, / que me precedió en el viaje » (« A Bud, / qui m'a précédée dans le voyage »).

despertar a mi amado
y hechizarlo.¹

Ce poème provient de *Saudade*, un recueil consacré à l'absence de « Bud » ; la voix lyrique s'y approprie le mythe d'Orphée et Eurydice afin d'envisager le retour de son « aimé » depuis le « royaume des morts ». ² Suivant le récit mythique, le charme exercé par la musique d'Orphée était si envoûtant qu'il convainquit le roi des enfers, Hadès, de le laisser ramener Eurydice au séjour des vivants. ³ Cela fait écho à une vision antique de la poésie comme un chant extrêmement puissant, d'inspiration divine. Aussi, Yves Moatty écrit-il que pendant l'Antiquité grecque :

Musique et poésie se distinguent d'autant moins qu'à l'origine, en l'absence de support écrit, il n'est de littérature qu'orale. L'artiste n'est pas distinct du devin. [...] Selon Platon, le poète qui s'assied sur le trépied des Muses est possédé par elles, semblable à une fontaine qui laisse couler l'eau qu'elle reçoit. Etymologiquement, la poésie (du grec poiêsis : action de faire) est à l'origine de tout ce qui se fait. Le poète est celui qui fait. Plus que l'interprète des Dieux, il est lui-même un dieu. Par sa voix, il refait le monde : *Le poète en effet est chose légère, chose ailée, chose sainte, et il n'est pas encore capable de créer jusqu'à ce qu'il soit devenu l'homme qu'habite un dieu.* [...] Orphée est divin. Son Verbe exprime la loi du cosmos. La vérité s'inscrit dans sa musique.⁴

Cette vision du poète comme « devin », « créateur » d'inspiration divine, fait de la poésie une expression cosmique, un acte primordial lié à la composition des mythes. En effet, si le poète est inspiré par les Muses, c'est avant tout pour chanter l'histoire des Dieux et du Monde. En apposant ses mots sur le parchemin du mythe d'Orphée, Claribel Alegría s'inscrit dans la lignée de cette conception traditionnelle de la poésie, dont la puissance originelle transparaît alors en filigrane entre les vers. Elle chante la création poétique comme un processus véritablement vital, qui l'unit à la tradition que représente la lyre d'Orphée – « tu palabra / una lira forjada / con las cuerdas / de mi ser. » La force de cette image provient de ce qu'elle opère une fusion entre l'humain et l'instrument. En effet, l'expression « les cordes de mon être » semble évoquer les « cordes » vocales, ainsi que les mécanismes permettant le

¹ ALEGRÍA, Claribel, « Orfeo », *Saudade*, *op. cit.*, p. 62 : « Donne-moi ton chant / Orphée / tes mots / une lyre forgée / avec les cordes / de mon être. / Je dois descendre / au royaume des morts / réveiller mon aimé / et l'ensorceler. »

² Voir aussi le sous-chapitre 2.3.2., où ce poème est également commenté.

³ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs I*, *op. cit.*, pp. 124-128, Robert Graves s'appuie à ce sujet sur l'œuvre de Hygin, Diodore de Sicile, Pausanias (IX.30), Euripide (*Alceste*) et Scholiaste. Voir également OVIDE, *Les Métamorphoses*, vol. 3, livre X, *op. cit.*

⁴ MOATTY, Yves, *Orphée crucifié : la voix que la lumière fit entendre*, Paris, Les Deux Océans, 2003, 127 p., pp. 18-19 ; en italique : PLATON, *Le Banquet*, ROBIN, Léon [trad.], *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1950, 1452 p.

mouvement du corps et de l'âme. Cette image organique décrit la poésie comme un élément essentiel de l'être, sa résonance la plus profonde, la plus intime. La voix poétique, souhaitant intégrer la lyre d'Orphée pour aller chercher l'être aimé au royaume des morts, fait du lyrisme la clé de l'existence et remet en question ce que la vie humaine a de plus irrévocable : sa finitude – « Debo descender / al reino de los muertos / despertar a mi amado / y hechizarlo. » Elle chante ainsi la magie des mots, leur pouvoir d'incantation, leur capacité à composer un sortilège et à insuffler la vie.¹

Enfin, à l'inverse d'Orphée et d'Eurydice, c'est la femme qui se propose de venir au secours de l'homme dans ce poème. Ce faisant, la voix lyrique dessine une contre-image de Pandore, d'Eve ou de toutes les « femmes fatales » qui perdent ceux qui ont le malheur de tomber sous leur charme. Claribel Alegría réinvente les rôles homme-femme et se glisse dans la peau d'une figure mythique masculine à la symbolique forte : celle du premier poète de la culture occidentale. Elle dévie ainsi la source d'où s'écoule la tradition d'une poésie réservée aux hommes. Cependant, loin de suivre la voie de l'affrontement, ce poème se fonde sur un amour absolu qui rend la mort de l'être aimé insupportable. De fait, la poétesse traduit ce désespoir à travers une autre figure hellène de premier ordre dans « Prometeo » :

No quiero vivir con tu fantasma
[...]
es un cuervo tu ausencia
que me roe
y estoy atada al tiempo
y no puedo escapar.²

Ici encore, le « moi » lyrique féminin incarne une figure masculine de la mythologie grecque, celle de Prométhée. Selon la tradition grecque, le titan apparaît comme un protecteur des humains, aussi ce personnage a-t-il inspiré d'innombrables réécritures.³ En effet, il

¹ De fait, dans *Umbrales*, le « moi » lyrique évoque son apprentissage poétique auprès d'un « Merlin »-Juan Ramón Jiménez comme une initiation à la magie – « Me enseñó a dibujar / una mandala / a hacerle reverencias a la luna ». (« Il m'a appris à dessiner / une mandala / à faire des révérences à la lune »), ALEGRÍA, Claribel, *Umbrales, op. cit.*, pp. 21-22.

² ALEGRÍA, Claribel, « Prometeo », *Saudade, op. cit.*, pp. 57-58 : « Je ne veux pas vivre avec ton fantôme / [...] / c'est un corbeau que ton absence / qui me ronge / et je suis attachée au temps / et je ne peux pas m'échapper. »

³ GARCÍA GUAL, Carlos, « Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos », HERRERO CECILIA, Juan, *Reescrituras de los mitos en la literatura, op. cit.* L'auteur montre dans cet article que la vision de Prométhée varie grandement selon les auteurs dès l'Antiquité grecque. Il affirme, p. 32 : « Prometeo es visto por Hesíodo (en su *Teogonía* y sus *Trabajos y días*) como un dios retorcido y tramposo que desafía el orden del justiciero Zeus, y, en cambio, en el *Prometeo encadenado* de Esquilo como un titán filántropo patrocinador del progreso humano frente a un Zeus tiránico. Pero en los mitos una versión no anula a la anterior, sino que ambas se suman en la enriquecedora semántica de su tradición mitológica. » (« Prométhée est perçu par Hésiode (dans sa *Théogonie* et *Les travaux et les jours*) comme un dieu retors et tricheur qui défie l'ordre de Zeus le justicier, et, par contre, dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, il apparaît comme un titan philanthrope mécène du progrès

s'oppose à Zeus en faveur des hommes à travers deux conflits : le partage du bœuf et le vol du feu.¹ Lors du premier différend, une ruse de Prométhée réserve aux hommes la meilleure part d'un bœuf sacrifié. Furieux, Zeus retire le feu aux humains, mais Prométhée le vole au sein de l'Olympe et leur en fait cadeau. Le Dieu des Dieux envoie alors Pandore à Epiméthée, frère de Prométhée, pour le malheur des hommes.² Puis, il fait enchaîner ce dernier à une colonne, où un aigle dévore, chaque jour, son foie qui repousse chaque nuit.³ On retrouve donc ici l'image d'un mouvement sans cesse recommencé, tel la toile de Pénélope ou le châtiment de Sisyphe.⁴ Cependant, il s'agit cette fois d'un châtiment: la cruauté du sort de Prométhée donne la mesure de la douleur ressentie par le « moi » lyrique suite à la mort de l'être aimé. La solitude se manifeste à travers des images immatérielles, impalpables – « tu fantasma », « estoy atada al tiempo » – que la voix lyrique matérialise pour dire le caractère bien réel de sa souffrance – « es un cuervo tu ausencia / que me roe ». Le « moi » poétique condamné à ce supplice tente de se délivrer par la poésie : les mots, la réécriture d'un éternel palimpseste lui permettent de se régénérer, à la manière de Prométhée.⁵ De fait, le feu sacré volé aux Dieux

humain face à un Zeus tyrannique. Cependant, dans les mythes une version n'annule pas la précédente, toutes deux s'ajoutent à la sémantique enrichissante de leur tradition mythologique. »). Carlos García Gual étudie également trois réécritures du mythe datant du XIX^e : *Le retour de Pandore* (1808) de Goethe, *Prométhée libéré* (1820) de Percy Bysshe Shelley et *Le Prométhée mal enchaîné* (1898) d'André Gide. Par ailleurs, le poète guatémaltèque Roberto Obregón (1940-1970) détourne le titre d'Eschyle vers la mythologie maya dans son poème « Gucumatz encadenado », (*Recuento de poesía*, Ciudad de Guatemala, Editorial Cultura, 1995, 252 p.)

¹ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, op. cit., voir tome 1, pp. 158-159 ; DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op. cit., pp. 158-160, DETIENNE, Marcel, « Prométhée », *Encyclopédie Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/promethee/#>, (consultée le 19.04.11).

² Voir sous-chapitre 2.1.2.

³ ESCHYLE, MAZON, Paul, [trad.], *Prométhée enchaîné*, in *Tragédies*, op. cit.; HESIODE, *Théogonie et autres poèmes*, op. cit., p. 64 (v. 521-525) : « A une colonne il a attaché / avec une chaîne dure, / avec des nœuds inextricables, / Prométhée Pensées-Diverses. / Il a lâché sur lui un aigle / de grande envergure qui lui ronge / le foie, sans fin : car tout ce que l'oiseau / de grande envergure / a rongé tout au long du jour / repousse dans la nuit. »

⁴ De fait, dans « Ataduras », Luz Méndez de la Vega s'approprie également la figure mythique de Prométhée, qu'elle assimile au genre humain inexorablement confronté au temps et à ses instinct autodestructeurs : « Inexorables y exactos / pasan los días. / [...] / Foso y muralla / insalvables / para el ansia / espiral / del hombre : / Buitre y Prometeo / de si mismo / atado a su roca. » (« Inexorables et exacts / passent les jours. / [...] / Fossé et muraille / insurmontables / pour l'avidité / spiralaire / de l'homme : / Vautour et Prométhée / de lui-même / attaché à sa roche. »)

⁵ Cela apparaît clairement dans l'œuvre de la poétesse, dans deux courts poèmes de *Mitos y Delitos*, par exemple, « Gracias a ti » (p. 9), et « Desafío » (p. 47) : « Gracias a ti / poesía / puedo vivir / mi desamparo » (« Grâce à toi // Grâce à toi / poésie / je peux vivre / ma détresse ») ; « Aprendí a desafiarte / Soledad. / Cuando apunta el poema / tú te esfumas. » (« Défi // J'ai appris à te défier / Solitude. / Quant le poème éclôt / toi, tu disparais. »)

représente également la connaissance et les arts¹, dont la poésie. En outre, en défiant Zeus, Prométhée se fait le symbole de la rébellion face à un pouvoir arbitraire, comme le souligne Josianne Rolland :

À travers les siècles, son nom, qui signifie « prévoyant », « celui qui pense avant d'agir », est resté celui d'un grand rebelle, dressé contre l'injustice et l'abus de pouvoir, d'un être de sagesse, vaillant et audacieux, qui occupe une place particulière dans le Panthéon grec : ni vraiment titan, ni olympien, il possède un statut ambigu, paradoxal. Symbole de l'intelligence humaine, de la création, de l'art et de la science, il représente un principe de contestation, la quête de la vérité, la révolte contre toute autorité tyrannique.²

Ainsi décrit, Prométhée rappelle l'idéal du poète engagé, voir du poète-guérillero, avec lequel il partage une « quête de la vérité » et la « révolte contre toute autorité tyrannique ».³ De fait, cette dimension du mythe de Prométhée transparait également dans notre corpus,⁴

¹ ESCHYLE, MAZON, Paul [trad.], *Prométhée enchaîné*, in *Tragédies complètes*, op. cit., p. 191 : « Oui, c'est pour avoir fait un don aux mortels que je ploie sous ce joug de douleurs, infortuné ! Un jour, au creux d'une fêrue, j'emporte mon butin, la semence de feu par moi dérobée, qui s'est révélée pour les hommes un maître de tous les arts, un trésor sans prix. Voilà les fautes dont je paie la peine aux dieux, dans ces liens qui me clouent ici à la face du ciel. »

² ROLLAND, Josiane, « Métamorphoses d'un mythe », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, n° 22, 2010, p. 17-37, URL : www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2010-2-page-17.htm, (consulté le 19.04.11).

³ La critique a longtemps retenu comme une particularité de la littérature latino-américaine l'engagement politique des auteurs, notamment des poètes. Ainsi, César Fernández Moreno présente les années 50 en Amérique latine comme « los años de la literatura comprometida, del arte militante, de la competencia imperialista de dos colosos culturales. Los años en que Neruda reniega y abomina de su poesía agónica de *Residencia en la tierra* y escribe *España en el corazón* (1937), los poemas bélicos de *Tercera residencia* (1946), proyecta y realiza el *Canto General* (1950), sosteniendo en su poesía y en sus declaraciones públicas que el verso es un arma de combate, que el poeta se debe al pueblo, que el creador latinoamericano ha de concentrar todo su esfuerzo en la lucha antiimperialista. » (« les années de la littérature engagée, de l'art militant, de la concurrence impérialiste de deux colosses culturels. Les années où Neruda renie et lacère sa poésie d'agonie de *Residencia en la tierra* et où il écrit *España en el corazón* (1937) et les poèmes combattants de *Tercera residencia* (1946), où il projette et réalise le *Canto General* (1950), en appuyant sa poésie par ses déclarations publiques selon lesquelles le vers est une arme de combat, le poète doit se consacrer au peuple, le créateur latino-américain doit concentrer tous ses efforts dans la lutte anti-impérialiste. »), voir FERNÁNDEZ MORENO, César, *América Latina en su literatura*, México, Siglo veintiuno, 1996, 494 p., pp. 140-141.) En Amérique centrale, l'engagement des poètes prend forme à travers la figure du poète-guérillero, comme Leonel Rugama (1949-1970) ou Gioconda Belli (1948) au Nicaragua, Alaíde Foppa (1914-80), Otto René Castillo (1934-67), Roberto Obregón (1940-70) ou Mario Payeras (1940-1995) au Guatemala, Roque Dalton (1935-1975) ou Lil Milagros (1945-1979) au Salvador. Dans *Ensayos sobre poesía revolucionaria de Centroamérica* [EDUCA, San José, 1994, 309 p., p. 36], James Iffland écrit : « creo que no me equivocaría si afirmara que la cantidad de poetas activistas o militantes, de poetas guerrilleros, supera por mucho al número de escritores de otros géneros que han podido reconciliar su actividad política con su actividad literaria. », (« je pense que je ne tromperais pas si j'affirmais que la quantité de poètes engagées ou militants, de poètes-guérilleros, dépasse de loin le nombre d'écrivains d'autres genres qui ont pu concilier leurs activités politiques et littéraires. »)

⁴ ALEGRÍA, Claribel, « Prometeo encadenado », *Mitos y delitos*, op. cit., pp. 68-70. Il s'agit d'une version plus conforme à la tradition mythique, bien que la poétesse s'approprie la voix de Prométhée : « Malditos sean Zeus / y su corte / de nada me arrepiento / logré robar el fuego / para el hombre / y el hombre hará prodigios / y afrentará a los dioses. » (« Maudits soient Zeus / et sa cour / je ne regrette rien / j'ai réussi à voler le feu / pour l'homme / et l'homme fera des prodiges / et il affrontera les dieux. »)

notamment dans ce poème où Gioconda Belli fait affleurer le mythème du feu sacré en rapport avec la révolution sandiniste :

A las cinco de la tarde
Cuando el resplandor se queda sin brillo
Y el jardín se sumerge en el último hervor dorado del día
Oigo el grupo bullicioso de niños
Que salen a cazar luciérnagas.
[...]
Antiguo oficio humano
éste de atrapar la luz.

¿Te acordas de la última vez que creímos poder iluminar la noche?

El tiempo nos ha vaciado de fulgor.
Pero la oscuridad
Sigue poblada de luciérnagas.¹

La voix lyrique installe tout d'abord une atmosphère paisible, en évoquant un jardin à l'heure où l'éclat du jour décline – « el jardín se sumerge en el último hervor dorado del día ». Elle peint la lumière par des images évoquant le feu – « resplandor », « brillo », « hervor dorado » –, mais un feu proche de l'extinction – « se queda sin brillo », « el último hervor ». Puis, le souvenir surgit du bruit que font les enfants partant « chasser des lucioles », et de ce que cette activité évoque à la poétesse. Le mythe de Prométhée affleure alors dans la réflexion du « moi » lyrique : « Antiguo oficio humano / éste de atrapar la luz. » En effet, l'adjectif « antiguo » ramène le lecteur vers des temps ancestraux : on peut alors imaginer la lutte originelle pour la seule lumière naturelle que l'homme puisse « attraper » – hormis celle des lucioles – une lumière capable de garantir sa survie et d'éclairer la nuit, celle du feu. D'ailleurs, ce parallèle entre feu et lumière est accentué par le fait que leur éclat se confonde dans les premiers vers du poème. Le fait d'« attraper la lumière » rappelle alors le vol du feu par Prométhée, vol qui a permis aux humains de se saisir à leur tour de cette lumière.

Cependant, l'héroïsme du Titan entre ici en résonance avec un jeu enfantin, sans danger, et le feu se présente sous une forme particulièrement affaiblie : la lumière sans chaleur et ténue des lucioles. La puissance du mythe contraste donc avec le caractère inoffensif de ses échos actuels. De fait, le poème se construit autour d'une rêverie sur le thème d'un éclat terni – « El tiempo nos ha vaciado de fulgor. » Ce déclin traverse à la fois la

¹ BELLI, Gioconda, « Luciérnagas », *Mi íntima multitud*, op. cit., p. 11: « A cinq heures du soir / Quand la luminosité perd de son éclat / Et que le jardin se plonge dans le dernier bouillonnement doré du jour / J'entends le groupe d'enfants turbulents / Qui sortent chasser des lucioles. / [...] / Une vieille occupation humaine / que celle d'attraper la lumière. // Tu te souviens de la dernière fois où nous avons cru que nous pouvions illuminer la nuit ? // Le temps nous a vidés de notre éclat. / Mais l'obscurité / Demeure peuplée de lucioles. »

scène extérieure et quotidienne du jardin, l'allusion au mythe de Prométhée, puis la sphère de l'intime – « ¿Te acordas de la última vez que creímos poder iluminar la noche? ». L'usage de la forme populaire « acordas » traduit une proximité du « moi » lyrique avec un interlocuteur ayant partagé ses espoirs, dans lequel le lecteur peut éventuellement se reconnaître. Pris dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Gioconda Belli, ce désir d'« illuminer la nuit » semble se référer à l'un de ses motifs principaux : la révolution sandiniste. La rémanence de l'image d'un Prométhée porte-feu s'érige alors comme l'exemple de la « révolte contre toute autorité tyrannique », selon les mots de Josiane Rolland. Le sentiment de désillusion – « Le temps nous a vidés d'éclat » – fait écho à d'autres poèmes du recueil où le « moi » lyrique regrette que la Révolution n'ait pas pu concrétiser ses rêves.¹ Pourtant, les derniers vers laissent briller l'espoir – « Pero la oscuridad / Sigue poblada de luciérnagas » –, un espoir qui n'est pas sans lien avec la poésie. En effet, les vers « Antiguo oficio humano / éste de atrapar la luz » peuvent également évoquer le rôle du poète engagé en tant que porte-parole, porteur d'espoir, porte-feu – *el « oficio » de poeta*. Ainsi, lorsque Gioconda Belli décrit la « création » poétique, elle compare les mots à des étincelles, rappelant l'image du feu et des lucioles dans l'obscurité :

Creación

La soledad del escritor
La fragua lenta, íngrima, de la palabra
– el peligro y sus chispas –

El enfrentamiento cotidiano con el cansancio
y las distracciones
– el país que ando siempre colgado en la garganta
con sus campanarios –

[...]

la pantalla encendida ausente y azul como un cielo sin estrellas,
un Universo donde soy la única Diosa posible.²

Cette fois, c'est par la métaphore de la forge que la voix lyrique convoque l'élément feu, matérialisé par des étincelles – « La fragua lenta, íngrima, de la palabra / – el peligro y sus chispas – ». Par ailleurs, la « forge » peut rappeler celle où Héphaïstos créait les éclairs de Zeus et les bijoux les plus fins. Cette image s'unit à celles du « ciel », de l'« Univers » et

¹ Voir, par exemple, « Carlos, ojalá las hormiguitas no te lo cuenten », *Mi íntima multitud*, *op. cit.*, pp. 52-53, poème commenté au sous-chapitre 1.2.3.

² BELLI, Gioconda, *Mi íntima multitud*, *op. cit.*, p. 29 : « Création // La solitude de l'écrivain / La forge lente, solitaire, du mot / – le danger et ses étincelles – // L'affrontement quotidien avec la fatigue / et les distractions / – le pays que je porte toujours suspendu dans la gorge / avec ses clochers – / [...] / l'écran allumé absent et bleu comme un ciel sans étoiles, / un Univers où je suis la seule déesse possible. »

el inalcanzable
aire intacto
de lo nunca
antes dicho¹

La disposition très visuelle de ces vers joue sur le mytheme de la montagne que Sisyphe doit gravir, jour après jour. En effet, le fils d'Eole aurait encouru la colère de Zeus pour avoir dénoncé l'enlèvement d'Égine par ce dernier. Il fut donc condamné à pousser éternellement un lourd rocher, jusqu'à un sommet d'où il retombait sans cesse.² La progression du poème matérialise ces allers-retours, mais elle se fait sur un axe horizontal, suivant la logique de l'écriture latine. Tout ce qui se rapporte à l'arrivée à la cime de la montagne se situe donc en avant dans l'espace typographique – « hacia arriba », « que me impulsan », « caigo », etc. – tandis que le retour au bas de la pente est marqué par un retour à la ligne – « hacia el abismo », « para volver a empezar ». Luz Méndez de la Vega s'approprie le mythe de Sisyphe pour représenter le travail qu'elle-même effectue en tant que poétesse. Elle s'exprime à la première personne du singulier mais à travers la voix d'un homme – « olvidado del tiempo » –, se glissant ainsi dans la peau du personnage antique. Le motif du rocher figure les mots que le « Sisyphe-poète » cherche à élever jusqu'aux cimes du lyrisme – « pétrea carga de palabras ». Le bas de la montagne correspond à la page blanche, au moment où la lutte avec les mots doit recommencer – « caigo / en el aterrador / blanco vacío / de la página », « Para volver a empezar ». L'écriture apparaît donc comme un travail sans cesse répété, dont la difficulté est soulignée par l'isotopie de l'effort et de la souffrance – « acezante », « arrastrando » « aterrador » « el suplicio ». Néanmoins, le rapport du poète aux

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Sísifo-poeta », *Helénicas, op. cit.*, pp. 3-4 : « Haletant / vers le haut / oublié par le temps / traînant / une charge pétrifiée de mots / qui me poussent / vers l'abîme / je chute / dans l'effroi / du vide blanc / de la page. // Pour recommencer / le supplice / de chercher au sommet / l'inaccessible / air intact / de ce qui n'a jamais / été dit auparavant ».

² « Selon *L'Illiade*, Sisyphe habitait Éphyra (la future Corinthe) et était fils d'Éole (l'ancêtre éponyme des Éoliens). Lorsque Zeus eut enlevé Égine, la fille du dieu-fleuve Asopos, Sisyphe dénonça le ravisseur au père de la jeune fille, s'attirant de la sorte la colère du roi des dieux qui décida de le tuer. Mais lorsque la Mort vint le chercher, Sisyphe parvint à l'enchaîner et, pendant un temps, personne ne mourut plus. Il fallut qu'Hermès descendît enfin au secours de la Mort, et Sisyphe dut alors se soumettre. Toutefois, il avait pris soin auparavant d'ordonner à sa femme, la Pléiade Mérope, de ne pas célébrer les sacrifices rituels et de laisser son corps sans sépulture : ainsi, lorsqu'il arriva aux Enfers, on lui donna la permission de retourner sur terre pour la châtier de cette impiété. Une fois rentré chez lui, il reprit son existence, peu soucieux de retourner chez Hadès, et vécut jusqu'à un âge avancé. Quand il mourut pour la seconde fois, les dieux lui imposèrent un châtement qui prît tout son temps afin de l'empêcher d'inventer quelque évasion : il fut condamné à pousser éternellement en haut d'une colline un énorme rocher qui dévalait à nouveau la pente dès qu'il avait réussi à le hisser au sommet. Selon une tradition posthomérique, il passe pour être le vrai père d'Ulysse. En fait, Sisyphe était, comme Prométhée, un personnage mythologique extrêmement populaire, le type même du rusé ou du roublard, puni à tout jamais chez Hadès pour avoir osé berner la Mort. » *Encyclopédie Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/sisyphe/#> (consulté le 20.04.11).

mots n'est pas tout à fait similaire à celui de Sisyphe à son rocher. En effet, le rocher est inerte et Sisyphe doit le pousser, tandis que les mots possèdent leur propre mouvement – « palabras / que me impulsan / hacia el abismo ». Ces vers dessinent une tension entre élan créatif et angoisse de la banalité ou du manque d'inspiration. Si le sommet représente l'idéal d'une écriture radicalement nouvelle, de l'inédit, il ne peut être atteint – « el inalcanzable / aire intacto / de lo nunca / antes dicho ». De fait, les auteurs revendiquent souvent l'influence de leurs prédécesseurs, comme le fait, par exemple, Pablo Neruda :

El mundo de las artes es un gran taller en el que todos trabajan y se ayudan, aunque no lo sepan ni lo crean. Y, en primer lugar, estamos ayudados por el trabajo de los que nos precedieron y ya se sabe que no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Appolinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos. Y es por orgullo y no por modestia que proclamo a todos los poetas mis maestros, pues ¿qué sería de mí sin mis largas lecturas de cuanto se escribió en mi patria y en todos los universos de la poesía?¹

Ainsi, toute écriture compose un palimpseste plus ou moins visible, plus ou moins revendiqué. C'est à travers des motifs mythiques ancestraux et maintes fois réinventés que le « Sisyphe-poète » de Luz Méndez de la Vega ou la « Création » de Gioconda Belli reflètent le processus d'écriture poétique. Et, lorsque Luz Méndez de la Vega souligne l'impossibilité de créer *ex nihilo*, tout en traçant ses mots sur le parchemin du mythe de Sisyphe, elle met en abyme la pratique de la réécriture. De façon analogue, Luz Lescure retrace sur les pages d'*El árbol de las mil raíces* l'Histoire dont les fibres de l'arbre conservent la mémoire :

En la memoria de mis ramas
tengo ojos de viento y ancestro animal
poseo la historia del mar y de las islas
armonía soy
de todos los caminos,
sombra oculta, paisaje
[...]
Mi piel esconde trinos
la nocturnidad del eco
En las fibras
guardo el código
de todos los sonidos²

¹ NERUDA, Pablo, « Latorre, Prado y mi propia sombra », *Anales de la Universidad de Chile*, n° 157, janvier-décembre 1971, en ligne sur le site de L' *Universidad de Chile* (Santiago du Chili), URL: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/latorrepradosombra.html>, (consulté le 20.04.11) : « Le monde des arts est un grand atelier où tous travaillent et s'entre-aident, même si on ne le sait ou ne le croit pas. Et, en premier lieu, nous sommes aidés par le travail de ceux qui nous ont précédé, et l'on sait qu'il n'y a pas de Rubén Darío sans Góngora, ni d'Appolinaire sans Rimbaud, ni de Baudelaire sans Lamartine, ni de Pablo Neruda sans tous ceux-là. Et c'est par fierté et non par modestie que je proclame tous ces poètes mes maîtres, en effet, que serais-je devenu sans mes longues lectures de tout ce qui a été écrit dans ma patrie et dans tous les univers de la poésie ? »

² LESCURE, Luz, *El árbol de las mil raíces*, *op. cit.*, pp. 11 et 38 : « Dans la mémoire de mes branches / j'ai des yeux de vent et un ancêtre animal / je possède l'histoire de la mer et des îles / je suis harmonie / de tous les

Vieux de plusieurs siècles, l'arbre aux mille racines recèle une mémoire que la poétesse transmet à travers le recueil. Ainsi, le « moi » lyrique dit posséder « l'histoire de la mer et des îles » : en effet, il évoque le passé du monde au fil des vers. L'arbre est personnifié par la mention de sa « peau » – « Mi piel esconde trinos » –, mémoire des éléments, du monde animal et des humains – « tengo ojos de viento y ancestro animal » – à la manière d'un parchemin ou d'un codex. L'harmonie dont l'arbre se réclame transparait à travers les allitérations en « m » et « n », qui composent un chant doux et mélodieux – « En la memoria de mis ramas / tengo ojos de viento y ancestro animal », « Mi piel esconde trinos / la nocturnidad del eco ». La transmission de la mémoire passe donc par l'oralité – « trinos », « eco », « todos los sonidos » – tout en s'inscrivant « dans les fibres » de l'arbre et sur la page du recueil poétique. Ce « code de tous les sons » que le « moi » lyrique conserve en son sein semble évoquer un langage originel, universel, celui qui a manqué aux habitants de Babel et entraîné leur perte. Posséder une même langue permet la compréhension et l'« harmonie », aussi la communication se fait-elle communion dans ce poème – « armonía soy / de todos los caminos, / sombra oculta, paisaje ». La voix lyrique unit la géographie au langage pour composer un chant cosmique, primordial. De plus, toutes les sonorités que l'arbre recueille sont celles qui composent la poésie, celles qui nourrissent la voix de l'arbre aux mille racines. Ainsi, par un procédé de mise en abyme, son chant évoque cette musique tout en la faisant résonner. De même, la page du recueil se fait le palimpseste de ce codex que représente l'écorce de l'arbre aux mille racines, le réceptacle de sa mémoire mythique. Cette mémoire collective puise à diverses sources – notamment maya et hopi –, tout comme celle que transmet Amanda Castro dans *Onironautas*.¹ En outre, l'ouvrage utilise le même procédé de mise en abyme du langage, de l'écriture et de la création : la poétesse s'y fait le porte-parole d'une mémoire maya en réécrivant le *Popol Vuh*. Ainsi, dans un poème génésique intitulé « Creación », la voix lyrique s'appuie sur divers mythes amérindiens – particulièrement mayas – pour rapporter comment le rêve de « la vie » a créé le monde. Elle mêle alors réécriture, oralité et mémoire des mythes ancestraux à travers une poésie inspirée de rites shamaniques :

Después
los espíritus creadores hablaron con la vida
dándole un libro muy viejo

chemins, / ombre occulte, paysage / [...] / Ma peau cache des trilles / l'obscurité nocturne de l'écho / Dans mes fibres / je garde le code / de tous les sons ».

¹ Voir le sous-chapitre 1.2.2.

lleno de datos y figuras
diciendo:
Éste es el Libro de los Libros
en él encontrarás
la forma de soñar nuestra existencia
cuando terminés de leerlo
habrás soñado nuestros cuerpos
– *Ésta es la historia del pueblo K'iché* –
Y fue así como la vida soñó
los seres de maíz¹

Ce poème réinvente les origines de la vie en réveillant les mythes anciens et les divinités qui les habitent. Ainsi, ce « très vieux livre / plein de données et de figures », qui narre « l'histoire du peuple K'iché », désigne le *Popol Vuh*.² Le « moi » lyrique attribue à cet ouvrage un rôle capital, celui de guider le rêve d'un esprit nommé « la vie » afin de créer les humains – « Y fue así como la vida soñó / los seres de maíz ». La création des « êtres de maïs » passe donc par l'écriture et par la lecture – « *cuando terminés de leerlo / habrás soñado nuestros cuerpos* ». La poétesse inverse en cela le cours officiel de l'Histoire : la création des hommes et des femmes de maïs aurait été écrite avant même d'advenir, et non le contraire. Contrairement à la plupart des mythes d'origine, qui attribuent à la parole orale une valeur performative, c'est à l'écriture que le « moi » lyrique donne ici un pouvoir primordial, génésique. En outre, ce poème renforce le caractère sacré du *Popol Vuh* en le présentant comme l'œuvre des esprits créateurs et non celle des humains. L'oralité, essentielle dans cet ouvrage et dans la transmission de la culture maya-quiché – comme dans celle des cultures ancestrales en général – joue également un rôle fondamental dans ce poème. En effet, l'italique fait retentir la voix des « esprits créateurs » à travers un discours direct – « los espíritus creadores hablaron con la vida [...] diciendo: / *Éste es el Libro de los Libros* ». La poétesse se fait donc le porte-parole de ces esprits, à la façon d'un(e) shaman, comme le remarque la poétesse hondurienne Rebecca Becerra :

No hay fuerza más poderosa que la fuerza de la palabra, consciente Amanda de esta fuerza, la acompaña en su viaje el reencuentro con nuestra cultura indígena, con nuestros ancestros; no olvidemos que en el Popol Vuh el mundo, los animales y los seres humanos surgen de la palabra misma. Esta concepción indígena mesoamericana es encontrada en otras culturas, e incorporada por Amanda en su libro *Onironautas*, pero además la poeta llega a la conclusión que el/la poeta es el/la shamana de la

¹ CASTRO, Amanda, *Onironautas*, op. cit., p. 12 : « Après / les esprits créateurs parlèrent avec la vie / en lui donnant un très vieux livre / plein de données et de figures / en disant : / Voici le Livre des Livres / tu trouveras en lui / la manière de rêver notre existence / quand tu auras fini de lire / tu auras rêvé nos corps / – Voici l'histoire du peuple K'iché / et c'est ainsi que la vie rêva / les êtres de maïs. »

² Voir sous-chapitre 2.1.1.

palabra. Este regresar a lo nuestro es parte del viaje que se plantea el/la poeta, un viaje hacia el pasado para encontrar los elementos que le permitan continuar en el presente y en el futuro.¹

La « force du mot », c'est bien là ce qu'établit ce chant des origines, conçu par son auteur comme un voyage shamanique. La « poétesse shaman des mots » met en abyme la Création, de sorte que la voix lyrique recrée la vie tandis qu'elle en réécrit le rêve, et que le lecteur, à son tour, rêve la vie en parcourant ces vers.² Aussi Amanda Castro compose-t-elle un palimpseste à partir de ses « retrouvailles » avec les cultures amérindiennes ancestrales. Elle appose ses mots sur le codex du « Livre du Conseil » et affirme que, dans *Onironautas*, son ambition était de « raconter le *Popol Vuh* à nouveau et [de] démontrer qu'en réalité il ne s'était rien passé », que l'« on continue à vivre la même prophétie ».³ A travers ce canevas mythique, Amanda Castro dépasse les frontières de l'ancien territoire maya-quiché et l'époque des mythes ancestraux pour mener une réflexion poétique à la portée universelle :

era mucha lectura que había hecho para mis clases, mucha relectura del *Popol Vuh*, de otras mitologías, y ya como una visión desde afuera, latinoamericana y ya no solamente hondureña. En mi raíz está Copán, después está Honduras, después está Centroamérica, después está América latina, y después está el mundo. Era como escoger ciertos aspectos de tu cultura que vos querías mantener y desechar los que no: el machismo, las separaciones de clase, sin caer en el « Ay pobrecitos los inditos », sino que realmente asumiendo que eso me nutre. Estas personas supieron darle sentido al caos, y aquel caos sigue siendo el mismo.⁴

¹ BECERRA, Rebecca, « Entre la palabra y el ser : Amanda Castro », *La Tribuna Cultural*, 11 avril 2010, URL : <http://www.latribuna.hn/2010/04/11/entre-la-palabra-y-el-ser-amanda-castro>, (consulté le 17.04.11) : « Il n'y a pas de force plus puissante que celle des mots, Amanda Castro étant consciente de cette force, elle l'accompagne dans son voyage pour retrouver notre culture indigène, nos ancêtres ; n'oublions pas que dans le *Popol Vuh* le monde, les animaux et les êtres humains surgissent du mot lui-même. Cette conception indigène mésoaméricaine est présente dans d'autres cultures, et Amanda l'incorpore dans son livre *Onironautas*, mais elle arrive également à la conclusion que le/la poète(sse) est le/la shaman(e) des mots. Ce retour vers ce qui est nôtre fait partie du voyage qu'entreprind le/la poète(sse), un voyage vers le passé pour trouver les éléments qui lui permettent d'avancer dans le présent et l'avenir. »

² Voir sous-chapitre 2.1.1.

³ Entretien avec Amanda Castro, annexe n° 2 : « Entonces hay de eso en *Onironautas*, la ambición era recontar el *Popol Vuh* y demostrar que en realidad no había pasado nada. Se sigue viviendo la misma profecía. / SG: Entonces ¿*Onironautas* se inscribe en un proceso de reescritura? / AC: Siempre. Eso es, hay pedacitos de muchas mitologías amerindias. » (« A.C.: [...] Alors il y a de cela dans *Onironautas*, mon ambition était de raconter à nouveau le *Popol Vuh* et de démontrer qu'en réalité il ne s'est rien passé. Nous vivons toujours la même prophétie. / S.G. : Alors *Onironautas* s'inscrit dans un processus de réécriture ? / A.C. : Toujours. C'est-à-dire qu'il y a des petits bouts de beaucoup de mythologies amérindiennes. »)

⁴ *Idem* : « ça a été beaucoup de lectures que j'avais faites pour mes cours, de nombreuses relectures du *Popol Vuh*, d'autres mythologies, et dès lors avec une vision extérieure, latino-américaine et non plus seulement hondurienne. Parmi mes racines se trouve Copán, ensuite il y a le Honduras, puis l'Amérique centrale, puis l'Amérique latine, puis le Monde. C'était comme choisir certains aspects de ta culture que tu veux maintenir et mettre de côté ceux que tu veux éliminer : le machisme, les différences de classe, sans tomber dans « Ah, les pauvres petits Indiens », mais en assumant réellement que cela me nourrit. Ces personnes ont su donner un sens au chaos, et ce chaos reste le même aujourd'hui. »

Ainsi, réécrire les mythes permet de remonter le temps vers l'origine des mots, qui, selon la poétesse, conditionne celle de la vie, de l'Histoire, des femmes et des hommes. Tout comme les incantations du shaman le font remonter à la source du mal afin de le conjurer, le « moi » lyrique compose son chant pour retrouver l'origine de ce qu'il veut éliminer – « el machismo, las separaciones de clase », etc. Le pouvoir des mots s'exprime sur le plan de l'oralité mais aussi à travers l'écriture : la voix lyrique fait parler les « esprits créateurs » et se mêle à celles de ses ancêtres pour redonner « un sens au chaos », tout en composant un palimpseste sur le codex du *Popol Vuh*, là où les mots possèdent la force créatrice des origines. En effet, Mircea Eliade considère que « la récupération du Temps primordial, qui est seul capable d'assurer le renouvellement total du Cosmos, de la vie et de la société, s'obtient surtout par la réactualisation du « commencement absolu », c'est-à-dire la Création du Monde. »¹

En parallèle avec cette réactualisation de la « Création du Monde », les poétesses de notre corpus évoquent une autre création : celle de la poésie. Elles développent ainsi un discours métapoétique à travers la réinvention de mythes génésiques – « Creación », Amanda Castro ; *El árbol de las mil raíces*, Luz Lescure – ainsi que de figures mythiques qu'elles assimilent au processus d'écriture. Une telle assimilation se fonde sur le mécanisme du recommencement et se dessine à travers divers motifs mythiques, dont la toile de Pénélope, le rocher de Sisyphe, le supplice de Prométhée ou l'aller-retour d'Orphée aux Enfers. L'écriture apparaît alors comme un mouvement cyclique, une composition sans cesse renouvelée à partir d'éléments anciens. De fait, seul un démiurge peut créer *ex nihilo*. Les humains, eux, s'inscrivent nécessairement dans la tradition qui leur a offert le langage et la littérature. Cependant, la tentation est forte de revenir aux origines pour en connaître la puissance créatrice primordiale, de s'appropriier les fonctions du poète antique inspiré par les muses et les Dieux – comme le fait Claribel Alegría dans « Orfeo » –, voire de revêtir les habits du démiurge, telle Gioconda Belli dans « Creación ».

Par ailleurs, en s'appropriant le chant du premier des poètes de la tradition occidentale, Claribel Alegría inverse les rôles homme-femme. Selon l'héritage culturel grec, judéo-chrétien ou amérindien, le poète, tout comme le shaman, sont des hommes. Cependant, le « moi » lyrique féminin de Claribel Alegría se glisse dans la peau d'Orphée et dans celle de Prométhée, deux figures mythiques masculines, deux héros – le premier a tenté de ramener sa

¹ ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 54.

belle des Enfers, et le second s'est exposé à la colère de Zeus pour venir en aide aux hommes. De fait, Prométhée représente également la révolte dans « Luciérnagas » de Gioconda Belli, son feu y porte l'espoir d'un changement qui passe par la poésie. Les figures mythiques font donc l'objet de diverses interprétations. Si la toile de Pénélope représente généralement la patience, la fidélité ou la chasteté, elle se prête également à une métaphore de l'écriture – « Frente al espejo », Ana María Rodas – ou de la réflexion – « La pregunta », Claribel Alegría. Son tissage devient alors un texte, le fil qui le compose est celui de la pensée : il libère plutôt que d'attacher. Aussi la Pénélope d'Ana María Rodas tisse-t-elle dans ses poèmes « la chaîne de l'érotisme », un lien choisi, assumé, qui brise les tabous et les conventions sociales. Les poétesses étudiées dans cette thèse resémantisent donc les mythes pour aborder des questions existentielles, comme le devenir de l'âme après la mort – « Tejo y destejos », Claribel Alegría. Loin du seul rôle que la tradition attribue aux femmes dans le domaine de la poésie – celui de muse –, elles s'emparent du pouvoir des héros antiques, de la lyre d'Orphée, du feu volé par Prométhée, des mots, de la poésie.

De fait, Claudine Herrmann préconisait en 1979 que les femmes soient à leur tour des « Voleuses de langue », des « Prométheuses » s'emparant du feu sacré, resté aux mains des hommes pendant des siècles.¹ Non seulement les poétesses de notre corpus s'emparent-elles de ce feu, mais aussi des anciens parchemins et codex qui recèlent une tradition littéraire et mythique longtemps détenue par les patriarches. Leur écriture s'inscrit donc dans un mouvement sans cesse recommencé, un retour à l'origine qui rappelle le cycle de la vie mais aussi l'éternel retour théorisé par Mircea Eliade. En remettant l'ouvrage antique sur le métier, ces poétesses dévident inlassablement le fil de leur pensée et de leurs sentiments, et font varier couleurs et motifs sur la trame millénaire de la littérature. Leurs palimpsestes

¹ OSTRIKER, Alicia, « The Thieves of Languages: Women Poets and Revisionist Mythmaking », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1982, vol. 8, n°1, en ligne sur Jstore, URL: <http://www.jstor.org/pss/3173482> (consulté le 18.01.10) : « A major theme in feminist theory on both sides of the Atlantic for the past decade has been the demand that women writers be, in Claudine Herrmann's phrase, *voleuses de langue*, thieves of language, female Prometheuses. Though the language we speak and write has been an encoding of male privilege, what Adrienne Rich calls an « oppressor's language of the Father » which transforms the daughter to « the invisible women in the asylum corridor » or the « silent woman » without access to authoritative expression, we must also have it in our power to « seize speech » and make it say what we mean. » (« L'un des principaux thèmes de la théorie féministe des deux côtés de l'Atlantique au cours de la dernière décennie a été la volonté que les femmes écrivains soient, selon l'expression de Claudine Herrmann, des « voleuses de langue », des « Prométheuses ». Bien que le langage que nous parlons et que nous écrivons ait été l'encodage des privilèges masculins, ce qu'Adrienne Rich appelle le « langage oppresseur du père », qui transforme la fille en « la femme invisible dans le couloir de l'asile » ou en la « femme silencieuse » n'ayant pas accès à l'expression de l'autorité, nous devons aussi avoir le pouvoir de nous « emparer du discours » et de lui faire dire ce que nous voulons dire. »)

redéfinissent les relations homme-femme depuis leur origine et se penchent sur le sens de l'existence. Les stéréotypes – féminins et masculins – se heurtent à leurs contre-images, l'érotisme et l'amour s'affirment et se libèrent, rapprochent les partenaires pour tisser des liens égalitaires. Si la Pénélope d'Homère tissait un linceul, la toile de vie que composent les poétesses centre-américaines conjure ce que leurs sociétés ont de sclérosé et fait revivre mythes et figures mythiques dans leurs versions les plus libres, à travers un langage désormais partagé avec les hommes.

CONCLUSION

¡Ven!
Abandona el rencor por lo incomprendible.
Porque la vida se alimenta de la vida,
hemos de arder sin perecer.
Cantos y mitos nos sobrevivirán,
como sobrevive el árbol
que talado y yerto me sirve de apoyo
para escribir esta reflexión.
La experiencia de la vida es la pasión de beberla
hasta la embriaguez.
Amar, cantar, decir versos hermosos
y luego
dormir.¹

« Les chants et les mythes nous survivront », assure Gioconda Belli, en lançant une nouvelle invitation à vivre avec passion et « jusqu'à l'ivresse ». L'image de l'arbre devenu table pour servir de support à ce poème illustre le cycle de la vie, qui se perpétue en se transformant, en se régénérant – « la vida se alimenta de la vida ». De la même manière, le mythe s'alimente du mythe, tout comme le font la littérature, la poésie ou « les chants ». Gioconda Belli souligne donc ici la permanence du mythe, ce récit venu de temps ancestraux pour trouver de nouvelles formes au fil des siècles et jusqu'à nos jours, à travers des figures et des motifs dont Dominique Kunz Westerhoff analyse la permanence et le renouvellement en ces termes :

Le mythe concentre passions et fantasmes en un véritable foyer d'affects toujours prêts à être revécus individuellement, autour d'images qui ont une pertinence anthropologique universelle, ce qui permet l'échange du singulier et du général.²

En effet, que le mythe se présente sous sa forme première, ancestrale, ou sous la forme plus moderne d'une représentation idéalisée, il expose des destins, des situations et des sentiments dotés d'une « pertinence anthropologique universelle ».

¹ BELLI, « Consuelo para la temporalidad », *Apogeo*, *op. cit.*, pp. 43: « Viens! / Abandonne ta rancœur envers l'incompréhensible. / Parce que la vie s'alimente de la vie, / nous allons brûler sans périr. / Les chants et les mythes nous survivront, / tout comme survit l'arbre / qui, coupé et raide me sert d'appui / pour écrire cette réflexion. / L'expérience de la vie c'est la passion de la boire / jusqu'à l'ivresse. / Aimer, chanter, déclamer de beaux vers / et ensuite / dormir. »

² KUNZ WESTERHOFF, Dominique, [Dir.], *Mnémosynes: la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, *op. cit.*, p. 31.

C'est parce qu'on se reconnaît dans ses figures et qu'une part d'entre nous brûle dans son « foyer d'affects » que le mythe nous parle, au-delà des siècles et des continents. C'est également pour cela que les poétesses de notre corpus se l'approprient, l'actualisent et/ou le détournent, dans un « échange du singulier et du général ».

Or, nous avons tenté de comprendre, au fil de cette thèse, dans quelle mesure l'origine des différents types de mythes que réinventent les poétesses – et donc les valeurs et les circonstances qu'ils véhiculent – influence la façon dont elles les abordent. En effet, les mythes ne reçoivent pas le même traitement selon qu'ils proviennent de récits ancestraux grecs, amérindiens, bibliques, ou d'une tradition patriarcale plus récente. Tout d'abord, il apparaît clairement que les figures issues des mythologies amérindiennes sont les moins nombreuses. Prenons l'exemple significatif du mythe de la première femme – un motif présent sous la plume de chacune des poétesses de notre corpus, et dont nous avons tenté de montrer l'importance symbolique – : tandis que la figure d'Ixquic ne fait qu'affleurer dans quelques poèmes, celle de Pandore fait l'objet de véritables appropriations, et celle d'Eve s'impose depuis le titre même de recueils poétiques – *Eva sin Dios* de Luz Méndez de la Vega ou *De la costilla de Eva* de Gioconda Belli.

Cela s'explique tout d'abord du fait que les figures mythiques amérindiennes soient moins connues que celles de la mythologie grecque. La tradition orale a pourtant permis qu'un grand nombre de mythes amérindiens survivent au sein des communautés indigènes, malgré la destruction des codex – réservés à une élite sociale – lors de la Conquête. La littérature centre-américaine a parfois fait sien cet héritage, à travers la réécriture de mythes amérindiens par des poètes contemporains – Miguel Ángel Asturias ou les poètes du groupe « Nuevo Signo », par exemple. De fait, il demeure des textes antiques qui affleurent bien souvent dans la littérature de l'Isthme. Le *Popol Vuh* est celui que l'on retrouve en premier lieu dans les jeux d'intertextualité de notre corpus, explicitement chez Amanda Castro – qui souhaite réécrire cet ouvrage dans *Onironautas* – et plus discrètement chez les autres poétesses. Celles-ci unissent les motifs mythiques issus du *Popol Vuh* à ceux d'autres traditions amérindiennes : ainsi, Amanda Castro intègre à sa réécriture la figure amazonienne du Dieu Odosha, et Luz Lescure s'inspire à la fois de traditions orales mayas – Tonatiuh –, du motif de l'arbre de la vie ou d'une prophétie hopi. Les poétesses s'approprient donc les mythes amérindiens, et les actualisent parfois. Cependant, l'expression des traditions amérindiennes n'appartient pas au discours dominant, et c'est sans doute pourquoi, contrairement aux autres types de mythes, ceux d'origine indigène sont très rarement

détournés. L'imaginaire mythique amérindien ne fait pas l'objet de tentatives de subversion, certainement en raison du respect qui entoure les civilisations précolombiennes et de la nostalgie que suscite leur disparition. En se penchant sur l'œuvre poétique et narrative de Gioconda Belli, Mónica García Irlles fait le constat suivant :

El aspecto mítico-indígena, en conclusión, es instrumentalizado por Gioconda Belli para establecer una serie de modelos sociales y culturales y también para cohesionar toda su obra con este ideario determinado. « Aún seguimos resistiendo colonias de diversos tipos y añorando los tiempos en que nos fue dado florecer dentro de culturas nativas, autóctonas, nuestras », se lamenta la autora; y este sentimiento de añoranza, que se reconvierte en búsqueda de un determinado modelo sociocultural, marca de forma indeleble toda su obra añadiendo, además, un claro matiz ideológico.¹

En effet, il y a chez Gioconda Belli une idéalisation du passé précolombien, chanté comme un âge d'or perdu, dont la révolution sandiniste doit permettre de retrouver les valeurs. De même, Amanda Castro témoigne – avec moins d'idéalisme toutefois – d'une certaine nostalgie et d'une admiration envers les cultures amérindiennes ancestrales. Cela explique que les mythes qui en sont l'expression soient traités avec révérence et non subvertis. En outre, ces mythes ne représentent pas la culture des classes sociales dominantes, au contraire : même s'ils survivent en partie dans l'imaginaire des métis(es) et des centre-américain(e)s en général, les mythologies amérindiennes sont l'expression de cultures aujourd'hui marginales.² Quel besoin, dès lors, de les détourner ? La subversion vise avant tout à renverser un ordre établi. Or, les mythes qui sous-tendent un tel ordre en Amérique Centrale ne sont pas les mythes indigènes, mais ceux sur lesquels s'appuie la société patriarcale : les mythes grecs – la culture occidentale étant établie parmi et depuis les classes dominantes –, les mythes de tradition biblique – forts du poids de la religion dans l'Isthme –, et les mythes « nouveaux-nés », fondés sur l'idéalisation de valeurs traditionnelles chères au patriarcat. Ainsi, tandis que l'univers mythique amérindien fait l'objet d'une sorte de traitement de faveur, les poétesses détournent à l'envi les circonstances et les valeurs que représentent les figures issues de ces autres types de mythes.

¹ GARCÍA IRLLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, op. cit., pp. 70-71: « L'aspect mythico-indigène, pour conclure, est utilisé par Gioconda Belli pour établir une série de modèles sociaux et culturels ainsi que pour donner une cohésion à toute son œuvre avec cet idéal déterminé. « Nous continuons encore à résister contre des colonies en tous genre, avec la nostalgie des temps où nous avons eu la chance de fleurir à travers des cultures natives, autochtones, qui étaient les nôtres », se lamente l'auteur ; et ce sentiment de nostalgie, qui se transforme en quête d'un modèle socioculturel déterminé, marque de façon indélébile toute son œuvre en y ajoutant, en plus, une couleur idéologique indéniable. »

² Ces mythes sont souvent oubliés ou non reconnus en tant qu'héritage culturel, comme l'explique notamment Amanda Castro, voir le sous-chapitre 1.2.2.

De fait, la mythologie grecque et la Bible sont riches en figures archétypiques appartenant à l'imaginaire collectif et qui traversent notre corpus à de multiples reprises. C'est le cas d'Eve, de la Vierge Marie ou de Judith, mais aussi de Pénélope, Ariane, Sisyphe, et bien d'autres encore. Or, les poétesses se les approprient de façon très intense. En effet, Luz Méndez de la Vega ou Claribel Alegría – ainsi qu'Ana María Rodas et Gioconda Belli dans certains poèmes¹ – se glissent dans la peau du personnage auquel elles offrent leur voix poétique. Ces poétesses réinventent alors le mythe à travers leur expérience personnelle, elles le vivent en leur chair, l'incarnent. Leurs voix lyriques se laissent porter par la force du mythe, tout en l'orientant à leur manière. De fait, Luz Méndez de la Vega tout comme Claribel Alegría témoignent de leur fascination pour la mythologie grecque, mais cela ne les empêche pas de donner une nouvelle lecture à des situations mythiques reposant sur des valeurs ou des principes auxquels elles n'adhèrent pas. C'est le cas, par exemple, en ce qui concerne l'abnégation de Pénélope, comme l'explique Claribel Alegría :

yo recuerdo que cuando era todavía una adolescente, yo leí *La Odisea*. Y me daba mucha rabia pensar que Ulises estaba feliz, encantado de la vida – saber con cuál de las muchachas (ríe) – mientras Penélope tejía, destejía... « No – dije yo – esto no es posible ». Y años después, yo me identifiqué mucho con Penélope y escribí esa carta.²

Cette situation, déséquilibrée aux yeux de la poétesse – la fidélité et l'ennui de Pénélope contrastant avec l'infidélité et l'insouciance d'Ulysse –, lui fait composer une lettre poétique par laquelle Pénélope congédie son époux au profit d'un jeune et habile amant – « Carta a un desterrado ». Cette réinvention hédoniste du destin de Pénélope donne le ton des réinventions mythiques présentes dans notre corpus. Selon Michel Lafon, la réécriture « opère le retour du même et le jaillissement de l'autre ».³ ici, ce « jaillissement » vient saper les fondements machistes de la société patriarcale et tenter de rétablir un équilibre en faveur des femmes. Cela est particulièrement manifeste en ce qui concerne les mythes « nouveaux-nés ». Si certains mythes historiques se basent sur des idéaux auxquels les poétesses souscrivent en partie – le mythe de l'homme nouveau chez Gioconda Belli, ou celui de l'amour, par exemple

¹ Particulièrement dans *Hélenicas* concernant Luz Méndez de la Vega, *Mitos y delitos*, *Saudade* ou *Soltando Amarras* pour Claribel Alegría. Ana María Rodas interprète notamment une « nouvelle Rhéa » - *Poemas de la izquierda erótica*, *op. cit.*, p. 169, (voir sous-chapitre 2.2.2.) – et Gioconda Belli offre sa voix lyrique à une Ariane amoureuse du Minotaure – « Del diario de Ariadna », *Truenos y arcoiris in El ojo de la mujer*, *op. cit.*, p. 228 (voir sous-chapitre 1.2.1.).

² Entretien avec Claribel Alegría, annexe n° 3: « je me souviens que quand j'étais encore une adolescente, j'ai lu l'*Odyssee*. Et ça me rendait furieuse de penser qu'Ulysse était heureux, qu'il passait du bon temps – allez savoir avec laquelle des jeunes filles (rires) – tandis que Pénélope tissait, dé tissait... « Non – j'ai dit – ça, ce n'est pas possible ». Et des années plus tard, je me suis beaucoup identifiée à Pénélope, et j'ai écrit cette lettre. »

³ LAFON, Michel, *Borges ou la réécriture*, *op. cit.*, p. 11.

– la grande majorité de ces représentations idéalisées soutient une tradition patriarcale qu’elles rejettent. En effet, ce dernier type de mythe est celui qui provoque les détournements les plus radicaux, dans l’ensemble du corpus choisi et tout particulièrement dans l’œuvre d’Ana María Rodas, Amanda Castro, Gioconda Belli, et les poèmes féministes de Luz Méndez de la Vega. Aussi, dans le cas des figures mythiques de la femme-Vierge Marie, de l’ange du foyer, de l’Éternel féminin ou du macho, la réinvention ne passe-t-elle plus par l’actualisation – peu pertinente, ces mythes étant relativement récents – mais par des détournements souvent drastiques. Ana María Rodas subvertit alors la figure mythique de la mère mariale en lui opposant le modèle dérangeant d’une « nouvelle Rhéa » incestueuse.¹

On peut, bien sûr, estimer que la poétesse ne considère pas l’inceste comme souhaitable, loin de là. Cependant, son anticonformisme provocateur remet en question les schémas sociaux établis et conçus comme immuables, et ce, à travers des motifs mythiques. C’est d’ailleurs en ce sens que l’on peut comprendre pourquoi des poétesses centre-américaines contemporaines choisissent de se référer à l’univers des mythes, malgré la distance temporelle et souvent spatiale qui les en sépare. En effet, si les mythes proviennent de temps reculés, ou tout du moins d’une tradition – dans le cas de mythes plus récents –, ils n’y sont pas circonscrits. Au contraire, ils traversent les siècles en se renouvelant sans cesse et en s’inscrivant dans le substrat culturel commun ainsi que dans l’inconscient collectif. De fait, Juan Senís Fernández souligne l’interaction entre l’organisation des « valeurs culturelles » d’une société et la réécriture des mythes :

Uno de estos dominios sobre los cuales recae la capacidad del hombre para crear mitos y arquetipos es el campo de las artes y las letras, es decir, de la cultura en general, y el imaginario resultante de tal proceso es el imaginario cultural. Éste es, por tanto, el conjunto de imágenes mentales y visuales, de arquetipos, símbolos y mitos, por el cual un individuo, una sociedad o la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores culturales y su interpretación del legado cultural de la humanidad.²

Puisque les mythes composent une part importante de « l’imaginaire culturel », ils gardent une validité, une présence dans les esprits et les comportements humains jusqu’à nos jours. Le mythe constitue donc un lien entre le passé et le présent, l’expression symbolique

¹ RODAS, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, op. cit., p. 169, (voir sous-chapitre 2.2.2.).

² SENÍS FERNÁNDEZ, Juan, « Mito y literatura, un camino de ida y vuelta », HERRERO CECILIA, Juan, *Reescrituras de los mitos en la literatura*, op. cit., p. 598 : « L’un des domaines sur lesquels rejait cette capacité de l’homme à créer des mythes et des archétypes est le champ des arts et des lettres, c’est-à-dire de la culture en général, et l’imaginaire qui résulte de ce processus est l’imaginaire culturel. Cet imaginaire réunit donc l’ensemble des images mentales et visuelles, des archétypes, des symboles et des mythes, à travers lequel un individu, une société ou l’humanité entière organise et exprime symboliquement ses valeurs culturelles et son interprétation du legs culturel de l’humanité. »

d'un « legs culturel » dans lequel chacun(e) peut se reconnaître, ou qu'il/elle peut, au contraire, choisir de rejeter. Car les valeurs que véhicule le mythe sont également prescriptives de certains comportements et porteuses d'une morale – le mythe d'Œdipe traduit l'interdit de l'inceste, le sort d'Eve ou Pandore sanctionne la désobéissance à l'autorité patriarcale, la figure de l'ange du foyer invite la femme à prendre soin de la sphère intérieure et à s'en contenter, etc. En effet, le mythe est donc non seulement un « foyer d'affects toujours prêts à être revécus individuellement » – selon l'expression de Dominique Kunz Westerhoff, citée plus haut –, mais aussi le support d'une pensée dominante, d'un modèle social et du système de valeurs sur lequel il s'appuie. Aussi André Dabézies définit-il le mythe comme :

un récit (ou un personnage) exemplaire aux yeux d'une collectivité humaine pour laquelle il exprime et éclaire un aspect de l'existence, soit en justifiant une situation, un trait de la condition humaine, soit en proposant une démarche active, un exemple à imiter (ou non), une norme morale ou un projet révolutionnaire.¹

En effet, par son caractère exemplaire, le mythe prescrit ou condamne certains comportements, il peut donc permettre de justifier et de maintenir un ordre établi. Or, que ce soit au sein des traditions ancestrales grecques, amérindiennes, bibliques et judéo-chrétiennes, ou d'une tradition patriarcale plus récente, c'est à l'homme que le mythe attribue le beau rôle. Prenons la mythologie grecque : cependant qu'Ulysse multiplie aventures et conquêtes dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, Pénélope pleure son absence, se morfond au foyer et résiste à ses prétendants. De même, tandis que l'*Enéide* chante les exploits de son héros et que Jason mène courageusement les Argonautes jusqu'à la Toison d'or, Didon et Médée sont chacune aimée puis abandonnée : l'une se jette aux flammes, l'autre assassine ses enfants dans un geste de désespoir et de rage, répondant ainsi à l'archétype de la femme fatale. Le déséquilibre des rôles impartis aux hommes et aux femmes est tout aussi marquant dans la tradition biblique : la trinité divine est exclusivement masculine, la Vierge Marie est une figure rédemptrice et consolatrice mais lisse et secondaire, et c'est à Eve que l'humanité doit sa chute.

Dans le *Popol Vuh*, cette différence est moins flagrante, car les dieux créateurs sont des puissances masculines et féminines. En outre, si cette fresque mythique attribue les rôles principaux à une majorité de personnages masculins, Dora Luz Cobián soutient que l'un des

¹ DABEZIES, André, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Collin, 1972, 400 p., p. 5.

jumeaux héroïques – Ixbalanqué – serait une femme, « ix » étant un préfixe féminin.¹ Quoi qu'il en soit, nous avons vu que le traitement des mythes amérindiens par les poétesses de notre corpus diffère de celui des autres mythes. En effet, cette tradition mythique n'est pas tant abordée sous l'angle du genre – bien qu'Amanda Castro insiste, par exemple, sur la place des femmes lors de la Création, en mentionnant les « femmes de maïs » – mais plutôt dans une perspective d'idéalisation des temps précolombiens – particulièrement chez Gioconda Belli et Amanda Castro, mais aussi chez Luz Lescure.

Quant aux mythes historiques, ils valorisent avant tout les hauts faits des hommes, comme c'est le cas dans les deux grands moments de l'Histoire de l'Isthme – et du continent – qui reviennent fréquemment dans notre corpus : la Conquête et la révolution sandiniste. Enfin, les représentations mythiques plus récentes véhiculant les valeurs de la société patriarcale – notamment l'Éternel féminin et ses avatars – sont indéniablement machistes. Ainsi, dans chacun des types de mythes présents dans notre corpus, l'homme a traditionnellement le « beau rôle », celui du héros, « centre de la constellation mythique » selon Octavio Paz :

En el centro de la constelación mítica aparece un personaje en el que se anudan los conflictos que constituyen la situación y cuya acción puede llevarlos a su desenlace. Este personaje es el héroe y su acción representa una ruptura de las prohibiciones y una posibilidad de conjurar el maleficio o de resolver el conflicto.²

C'est au héros qu'il revient de « rompre les interdits » et de dénouer les conflits pour protéger la collectivité ; son action tend vers une représentation du « bien » que les mythes diffusent et mettent en valeur. Mais ce qu'Octavio Paz ne dit pas, c'est que le héros traditionnel est presque toujours un homme : seul le genre masculin peut donc légitimement braver les « interdits » lorsqu'ils sont injustes. Les femmes, dans la mythologie tout comme dans les sociétés patriarcales qui s'appuient sur ces mythes, voient leur champ d'action limité à la sphère domestique, privée. Traditionnellement, le monde extérieur et la sphère politique, avec ses guerres et ses conflits dans lesquels s'illustre le héros, est le domaine de l'homme. Le fait qu'une femme entre dans cet univers masculin est donc perçu comme un comportement

¹ Adrián Recinos présente Hun-Hunahpú et Vucub-Hunahpú mais aussi Hunahpú et Ixbalanqué comme des garçons, contrairement à ce qu'expose Dora Luz Cobián dans *Génesis y evolución de la figura femenina en el Popol Vuh*, *op. cit.*, (voir sous-chapitre 2.3.3.).

² PAZ, Octavio, « Mito y poesía », *Primeras Letras*, Barcelona, Seix Barral, 1988, 422 p., pp. 275-276: « Au centre de la constellation mythique apparaît un personnage autour duquel se nouent les conflits qui constituent la situation et dont l'action peut permettre la résolution. Ce personnage c'est le héros, et son action représente une rupture des interdits et une possibilité de conjurer le maléfice ou de résoudre le conflit. »

viril et fait bien souvent l'objet d'un jugement négatif, comme le souligne Victoria Korzeniowska :

[...] les héroïnes mythologiques ne participent que très rarement à des actions politiques ou militaires. Mais il y a une forte prépondérance d'héroïnes passives qui sont soit la maîtresse d'un dieu, soit une victime salvatrice.

Il y a, bien sûr, des exceptions à cette passivité, telles que les Amazones, Judith ou Artémis et Athéna. Pourtant, une ambivalence non négligeable sous-tend certaines de ces images mythologiques de femmes viriles. Ainsi, même s'il est vrai que Judith allie beauté et vertu, il n'est pas moins évident qu'il s'agit d'une femme puissante et castratrice qui, pendant une courte période, adopte un comportement viril.¹

Face à ce monopole viril de l'héroïsme, les poétesses de notre corpus s'emploient à réinventer diverses figures d'héroïnes en leur accordant un rôle de premier plan, et non plus un simple statut de « maîtresse d'un dieu » ou de « victime salvatrice ». De fait, l'héroïne mythique ou littéraire – d'Homère aux *comics* nord-américains de l'après-guerre – est loin d'être l'égale du héros ; elle n'est souvent reconnue comme telle que pour sa beauté physique ou sa vertu. Ainsi, la « Ms Hulk » d'Ana María Rodas montre l'écart qui sépare la toute-puissance du « super-héros » vert et l'inhibition de la « super-héroïne », qui intériorise sa colère et peine à s'émanciper des conventions sociales.² La révolte qui gronde en Miss Hulk trouve à s'exprimer chez d'autres figures d'héroïnes, la « Judith » de Claribel Alegría ou « la Calona » d'Amanda Castro, par exemple.³ Ces deux personnages représentent deux façons bien distinctes d'aborder l'héroïsme, mais se rejoignent sur plusieurs points : la valorisation du courage féminin et le refus de l'oppression politique. En effet, en dédiant sa « Judith » à Nora Astorga, Claribel Alegría actualise le mythe et donne à l'action de la révolutionnaire sandiniste une dimension mythique.⁴ Son portrait ne révèle pas une figure virile mais une femme courageuse et sereine, consciente d'être le bras vengeur de son peuple. Quant à l'imposante « Calona » d'Amanda Castro, sa voix marginale de vieille ruraliste fait voler en éclats les discours officiels, tandis qu'elle protège les enfants contre la violence des années

¹ KORZENIOWSKA, Victoria, « Les mythes de la féminité dans l'œuvre de Giraudoux », in COYAULT, Sylvie, BRUNEL, Pierre, DUNEAU, Alain *et al.*, *Jean Giraudoux et les mythes : mythes anciens, mythes modernes*, Clermont-Ferrand, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2000, 253 p., p. 83.

² RODAS, Ana María, *El fin de los mitos y los sueños*, *op. cit.*, p. 218, (voir sous-chapitre 3.2.3).

³ CASTRO, Amanda, « La Calona », *Celebración de mujeres*, *op. cit.*, pp. 28-29, (voir sous-chapitre 3.2.3).

⁴ Nora Astorga a permis l'exécution du Général Pérez Reynaldo (« el perro ») en faisant mine d'accepter ses avances, tout comme Judith avec Holopherne, (voir sous-chapitre 3.2.3).

sombres. Amanda Castro utilise donc le physique d'ogresse de la Calona à contre-emploi, en faisant d'elle une héroïne du quotidien.

L'héroïsme s'insinue alors là où la tradition patriarcale perçoit la féminité inquiétante, chez la Calona et même chez des représentations mythiques de la femme fatale, telle Judith ou les sorcières de Luz Lescure, par exemple. Les poétesses s'affranchissent des stéréotypes pour composer le portrait d'héroïnes souvent plus humaines qu'exemplaires, telle la Ms Hulk refrenant ses passions que compose Ana María Rodas, ou la Pénélope pragmatique de Claribel Alegría. Par ailleurs, si cette tendance se fait jour dans le corpus poétique de cette thèse, Brigitte Robert l'observe également dans la production narrative des Centre-américaines :

Alors qu'autrefois la force, l'autonomie et l'esprit combatif constituaient des qualités réservées habituellement aux personnages masculins, ceux-ci s'appliquent désormais à un nombre croissant de personnages féminins, comme en témoignent l'œuvre de la Nicaraguayenne Gioconda Belli, de la Panaméenne Gloria Guardia et de la Costaricienne Tatiana Lobo, de sorte qu'on peut alors se demander si le personnage féminin – autonome et combatif – n'est pas en train de devenir un type littéraire de premier ordre.¹

De même, sans toujours atteindre l'héroïsme, le « personnage féminin autonome et combatif » est particulièrement présent chez les voix lyriques qu'étudie cette thèse. Et, dans un mouvement de balancier, les poétesses viennent altérer la représentation de l'homme. Non seulement semblent-elles gommer la figure de l'homme héroïque, mais elles s'attaquent également à grands renforts d'ironie à la représentation du macho, tout en effaçant la figure du père au sein de la famille. Ces tendances traduisent un mouvement de remise en cause de l'autorité, de la domination masculine et donc des structures sociales établies, au profit d'une revalorisation de l'indépendance et de la liberté féminine. Il apparaît alors que la réinvention de motifs et de figures mythiques peut permettre de redéfinir le statut de la femme, de l'homme et la relation entre les genres, en revenant à l'origine des choses.

En effet, la question des relations homme-femme est au cœur des problématiques que posent les poétesses. Si le lien amoureux est souvent idéalisé, voire mythifié – surtout dans les premiers recueils poétiques de Gioconda Belli, ou certains poèmes de Luz Lescure –, on constate également une vision conflictuelle des rapports homme/femme – particulièrement chez Ana María Rodas, Amanda Castro ou certains poèmes de Luz Méndez de la Vega. La critique guatémaltèque Lucrecia Méndez de Penedo voit en cela une quête d'identité :

¹ ROBERT, Brigitte, *Espaces et identités dans le roman féminin centre-américain contemporain (1980-2000)*, *op. cit.*, p. 415.

Para perfilar su identidad, esta escritura poética femenina necesariamente atravesó un proceso de automitificación de la mujer que se propone a sí misma como un nuevo sujeto. Mediante la jubilosa asunción del propio cuerpo y sexualidad, el sujeto feminista relega al polo negativo al hombre: por primera vez éste puede convertirse – como ha sido frecuente para la mujer – en objeto de deseo carnal. La ira acumulada desde la infancia dentro de los estrechos moldes prefabricados estalla brutalmente frente al hombre percibido como enemigo – pero anhelado como compañero.¹

On peut d'ailleurs observer une « auto-mythification » dans certains poèmes, lorsque le processus d'appropriation et d'actualisation d'une figure mythique est particulièrement poussé – par l'insertion d'éléments autobiographiques, par exemple. C'est le cas, notamment, lorsque Gioconda Belli retrace l'échec de son premier mariage en s'identifiant à Eve – « Eva advierte sobre las manzanas » – ou que Claribel Alegría demande sa lyre à Orphée pour ramener son compagnon du séjour des morts – « Orfeo ».² Cela dit, ce mouvement prend un sens plus large, comme le souligne Lucrecia Méndez de Penedo, si l'on considère que les poèmes se prêtent également à une appropriation de la part du lecteur – et plus particulièrement, dans ce cas, des lectrices. Le poème permet alors une « auto-mythification de la femme », qui, à contre-courant de traditions séculaires, joue à son tour le « beau rôle » de l'histoire. En effet, nous avons remarqué tout au long de cette étude que la plupart des réinventions mythiques de notre corpus vont vers une revalorisation de la femme, de sa « nature » et de son rôle dans l'Histoire – officielle ou mythique – et dans la société.

Tandis que Lucrecia Méndez de Penedo considère que les poétesses « relègue[nt] l'homme au pôle négatif », Francisca Noguerol étudie la façon dont elles « désactivent la polarité archétypale établie entre femmes fatales et femmes angéliques », à travers la révision de figures mythiques féminines de l'*Odyssee*.³ De fait, on retrouve dans notre corpus tout un jeu de modification des valeurs, chargées de représentations positives ou négatives. Une inversion des « polarités » se manifeste ainsi à travers l'échange des rôles génériques – lorsque Gioconda Belli applique à l'homme le mythe de l'Éternel féminin ou que les

¹ MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia, « Estrategias de la subversión: poesía guatemalteca contemporánea », *op. cit.*, p. 7 : « Pour définir son identité, cette écriture poétique féminine a nécessairement dû passer par un processus d'auto-mythification de la femme qui se propose elle-même comme un nouveau sujet. A travers l'appropriation jubilatoire de son propre corps et de sa sexualité, le sujet féminin relègue l'homme au pôle négatif : pour la première fois celui-ci peut devenir – comme cela a souvent été le cas pour la femme – un objet de désir carnal. La colère accumulée depuis l'enfance dans des moules étroits et préfabriqués éclate brutalement face à l'homme conçu comme ennemi – mais chèrement désiré en tant que compagnon. »

² ALEGRÍA, Claribel, « Orfeo », *Saudade, op. cit.*, p. 62; BELLI, Gioconda, « Eva advierte sobre las manzanas », *Truenos y arcoiris in El ojo de la mujer, op. cit.*, pp. 200-202.

³ NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, « Un canto a la rebeldía: Heroidas y demás en la última literatura escrita por mujeres », *op. cit.*, p. 89.

poétesses modifient le sexe de figures mythiques.¹ Elle se fait également jour lorsque Claribel Alegría conteste l'Histoire officielle pour donner à La Malinche des circonstances atténuantes – la jeune femme tend alors vers une polarité plus positive.² Cependant, il ne s'agit pas toujours d'une simple inversion : ainsi, la femme fatale ne devient pas inoffensive, bien au contraire. Si les poétesses revalorisent les figures mythiques de femmes fatales ou néfastes – Lilith et Pandore mais aussi Médée, Circé ou les sorcières –, loin de les rendre moins dangereuses ou menaçantes, elles accentuent leurs caractéristiques subversives. Elles s'approprient ainsi la force et le mystère de la figure mythique de la femme fatale, instruments de déstabilisation du pouvoir masculin. Dans un même mouvement, elles prônent l'animalité et l'instinct – soit l'inverse des constructions sociales et de la figure domestiquée de l'ange du foyer – à travers le mythe de la femme sauvage.

Finalement, plus qu'une simple inversion des polarités, on observe un éclatement des schémas établis. Nos poétesses opposent la multiplicité et l'ouverture d'esprit à des représentations socioculturelles réductrices. Sous leur plume, l'alternative binaire entre femme « respectable » et femme « perdue » vole en éclat, l'homme n'est pas tenu de répondre au mythe du « macho » pour être viril, les marginales sont peintes avec respect – telles la prostituées de *Luisa en el país de la realidad* (Claribel Alegría) ou l'hétaïre Phryné (Luz Méndez de la Vega), l'imposante « Calona », ou « Claudia », travailleuse de la décharge de la zone 3, à Ciudad de Guatemala (Luz Lescure).³ Par ailleurs, Ana María Rodas met en scène un « moi » lyrique féminin qui multiplie les fissures dans le moule de la femme « respectable », jusqu'à le faire tomber en morceaux.

Si l'homme est parfois poétiquement malmené – Luz Lescure, « Conversación » –, si les poétesses dénoncent la violence du machisme, et que le plus idéalisé des sentiments – le sentiment amoureux – fait également l'objet de sarcasmes, le mythe de l'amour demeure indétrônable. Là encore, la multiplicité l'emporte, car ce sentiment s'exprime sous de nombreuses formes – éros, philia ou agapé, amour pour son pays, amour hétérosexuel,

¹ Voir BELLI, Gioconda, « Ideal del Eterno Masculino / Machus erectus ad eternum », *Apogeo*, *op. cit.*, p. 101, où les poèmes dans lesquels Orphée et Prométhée se font femmes, tandis que les muses deviennent des hommes, étudiés aux sous-chapitre 3.3.3. et 3.3.2.

² ALEGRÍA, Claribel, « La Malinche », *Variaciones en clave de mí*, in *Una vida en poemas*, *op. cit.*, p. 271-272, (voir sous-chapitre 1.3.1.).

³ ALEGRÍA, Claribel, « Soy puta, ¿estás contenta? », *Luisa en el país de la realidad*, in *Una vida en poemas*, *op. cit.*, pp. 213-214 et « Friné ante los jueces », *Hélicas*, *op. cit.*, pp. 15-16, poèmes étudiées au sous-chapitre 3.1.1.; CASTRO, Amanda, « La Calona », *Celebración de mujeres*, *op. cit.*, pp. 28-29, (voir sous-chapitre 3.2.3) et LESCURE, Luz, « Claudia », *Añoranza Animal*, *op. cit.*, p. 56 (voir sous-chapitre 3.1.1.).

homosexuel, maternel, paternel, filial, divin, etc. Nous rejoignons donc en cela le constat de Lucrecia Méndez de Penedo, selon qui « la colère accumulée depuis l'enfance dans des moules étroits et préfabriqués éclate brutalement face à l'homme conçu comme ennemi – mais chèrement désiré en tant que compagnon. » Bien que les poétesses étudiées dans cette thèse revendiquent une forme de féminisme et qu'elles subvertissent la figure du macho, elles s'opposent au dénigrement systématique de l'homme pour rechercher un équilibre au sein des relations homme-femme, une égale liberté.¹

Néanmoins, après des siècles de déséquilibre et face à des traditions profondément enracinées dans l'imaginaire collectif, culturel et social, ce nouvel état ne peut pas simplement s'imposer de lui-même. Pour qu'un changement s'établisse en profondeur, il faut modifier les mentalités afin de toucher les structures socio-économiques. Les poétesses se proposent donc de changer la situation à la racine à partir de l'imaginaire mythique. Puisque Claude Lévi-Strauss estime que le mythe doit être considéré comme « l'ensemble de ses variantes », ² il s'agit de proposer de nouvelles variantes, d'attribuer aux figures mythiques féminines un rôle de premier plan qui satisfasse leurs aspirations et plus seulement celles des hommes. C'est pour cela que les poétesses justifient les fautes dont la tradition accable les femmes – d'Eve ou Pandore à La Malinche, en passant par toute une lignée de « femmes fatales » – ou, au contraire, qu'elles subvertissent les figures de l'abnégation féminine idéalisés par la tradition patriarcale – Pénélope, la Vierge Marie ou l'ange du foyer. Elles abordent ainsi les archétypes mythiques depuis leur origine, dans un retour symbolique aux sources de la littérature et des conceptions sociales. De fait, selon Mircea Eliade, la connaissance du mythe peut permettre de revenir « *in illo tempore* » par la répétition de son déroulement :

En connaissant le mythe, on connaît l'« origine » des choses et, par suite, on arrive à les maîtriser et à les manipuler à volonté ; il ne s'agit pas d'une connaissance « extérieure », « abstraite », mais d'une connaissance que l'on « vit » rituellement, soit en narrant cérémoniellement le mythe, soit en effectuant le rituel auquel il sert de justification.³

Qui connaît le mythe et parvient à le « vivre » peut donc le « manipuler à volonté », notamment en le « narrant cérémoniellement ». Or, les poétesses de notre corpus possèdent cette connaissance du mythe et en proposent des réécritures qui tiennent du vécu. En effet, c'est en s'appuyant sur leur expérience de vie – et parfois sur leur perception de l'existence de

¹ Voir entretiens.

² LEVI-STRAUSS, Claude, « La structure des mythes (I) », *Anthropologie Structurale*, *op. cit.*, p. 240.

³ ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, *op. cit.*, p. 32.

l'autre – qu'elles réinventent la tradition mythique. Pour ce faire, elles se glissent bien souvent dans la peau de figures mythiques qu'elles (ré)incarment, conjuguant passé et présent dans l'avenir de la lecture. De fait, Luz Méndez de la Vega présente *Helénicas* comme « un travail d'actrice », le fait de « prendre un personnage et de le faire vivre en [soi] ». ¹ Claribel Alegría mentionne également un mécanisme d'identification très fort aux figures ancestrales qu'elle interprète, et Amanda Castro aborde la mythologie maya à travers un « voyage shamanique » qui fait écho à l'« éternel retour » de Mircea Eliade. ²

La représentation de l'origine et l'inscription de la voix lyrique dans un cycle temporel jouent donc un rôle primordial concernant la réinvention des mythes. On peut en effet considérer, à la suite de Mircea Eliade, que le temps du mythe est un temps cyclique, parce que la mythologie se construit par son inlassable renouvellement. De fait, Fernando Moreno estime que l'on peut voir dans le mythe non seulement une réactualisation du passé, mais aussi une « prédiction du futur » :

Le mythe est à l'origine de certains types de conduite dans un contexte culturel déterminé : à partir d'une réalité historique, il récupère, réactualise et valorise le passé et il peu même, en nous rappelant les fins ultimes, être considéré comme prédiction du futur. ³

En effet, chacune des poétesses de notre corpus se penche sur les différentes étapes du cycle de la vie – naissance / création, maternité, maturité, vieillesse, mort et éventuelle renaissance (voir partie 2 : Les mythes et le cycle de la vie) – qu'elle observe à travers le prisme du mythe, ce en quoi elle « récupère, réactualise et valorise le passé ». L'avenir est également envisagé par ce même prisme, dans une (ré)invention de prophéties inspirées de traditions amérindiennes, grecques, bibliques ou d'évènements historiques – la révolution sandiniste, par exemple, dans « Hasta que seamos libres » ou « Inventaremos nuestro propio idioma », de Gioconda Belli. Ainsi, la plupart des prophéties présentes dans notre corpus se penchent sur l'avenir de l'humanité – plutôt que sur des destins individuels – avec plus ou moins d'espoir. A l'optimisme de « l'arbre aux mille racines » s'oppose le cri d'alarme écologique que lance la déesse Gaïa par la voix de Claribel Alegría. Néanmoins, les poétesses montrent dans ces prophéties leur confiance en le pouvoir incantatoire des mots et de la

¹ Entretien avec Luz Méndez de la Vega, annexe n° 1: « realmente, *Helénicas* es un trabajo de actriz. Fue tomar un personaje y hacerlo sentir en mí; aunque todo es inventado. » (« En réalité, *Helénicas* est un travail d'actrice. Il s'agissait de prendre un personnage et de le faire vivre à travers moi ; mais tout est inventé. »)

² Voir sous-chapitre 2.3.1.

³ MORENO, Fernando, *Carlos Fuentes : la mort d'Artemio Cruz, entre le mythe et l'histoire*, op. cit., p. 111.

poésie, un pouvoir que le substrat mythique de leur parole vient renforcer, comme l'écrit Dominique Kunz Westerhoff :

Chacune des réénonciations d'un mythe retrouve cette puissance fondatrice de la forme symbolique, tout en lui conférant une nouvelle pertinence, une nouvelle capacité descriptive vis-à-vis du monde.¹

La force des origines se réveille donc à chaque énonciation du mythe, même si la voix lyrique qui s'en empare propose une variante qui le modifie. Le mythe acquiert alors « une nouvelle pertinence » et non seulement la capacité de décrire le monde différemment, mais aussi de le changer, dans la mesure où il influe sur les représentations mentales. En revalorisant la figure de la première femme, les poétesses centre-américaines vont à l'encontre de siècles de traditions et tentent de faire évoluer la représentation de la femme et son statut dans la société contemporaine. En effet, Eve, Lilith, Pandore ou Ixquic ont toutes en commun d'avoir transgressé les normes patriarcales. La tradition mythique en fait donc, au mieux, des exemples à ne pas suivre, au pire, les responsables de tous les maux de l'humanité. Aussi les poétesses de notre corpus réinventent-elles l'épisode de la Création et tout particulièrement le destin des premières femmes. Elles réévaluent ainsi la portée d'actes fondateurs et valorisent la liberté féminine avec humour : le péché capital n'en est plus un, le caractère d'Adam justifie le fait que l'Eve de Gioconda Belli ou la Lilith de Claribel Alegria décident de le quitter.² En outre, tandis que la tradition biblique rend le plaisir sexuel coupable dès les origines, les poétesses replacent l'érotisme, le plaisir et le rire au cœur de l'existence des premières femmes et de l'héritage qu'elles laissent à leurs descendantes.

Tel Prométhée volant le feu de l'Olympe, les poétesses s'approprient le langage, la poésie et les mythes afin de traduire leur expérience en ce qu'elle a de plus intime, de se réinventer en « assumant avec joie leur propre corps et leur sexualité ». Elles réalisent en cela cette aspiration décrite par Max Bilen à « s'auto-crée » :

En effet le désir, démentiel, de se créer par ses propres moyens, d'assumer une différence essentielle, d'accéder à une condition affranchie des déterminations spatio-temporelles, se retrouve dans les aventures épiques du poète et du héros mythique, qui dit ce même cheminement éprouvant et qui le rend donc possible pour un homme dans la mesure où celui qui lit ou écoute ce récit y porte foi.

Récit mythique cosmogonique et poème ont, donc, une même fonction : permettre à l'homme de vivre une condition invivable. Cette condition, figurée par des dieux, des héros et des poètes, assumée à la faveur d'une expérience initiatique

¹ KUNZ WESTERHOFF, Dominique [Dir.], *Mnémosynes: la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, op. cit., p. 20.

² Voir sous-chapitre 2.1.2.

singulière, est une manifestation de l'aspiration de l'homme vers une liberté qui sous-entend le désir de s'auto-crée, c'est-à-dire de renaître selon ses vœux.¹

Max Bilen se réfère ici à l'« homme » en tant que figure générique, et ses propos s'appliquent parfaitement à l'expérience de la femme-poète. Ils prennent même, dans ce cas, une autre dimension, car cette tentative de « se créer par ses propres moyens », par le biais de l'écriture et du mythe, n'est pas aussi nouvelle pour l'homme qu'elle l'est pour la femme. Le chemin à parcourir afin d'y parvenir est donc d'autant plus « éprouvant » que les poétesses doivent ouvrir leur propre voie : il leur faut d'abord s'affranchir de la condition d'objet littéraire pour s'imposer en tant que sujet pensant et écrivant, en tant que créatrices. La réinvention des mythes constitue alors un moyen privilégié de parvenir à « renaître selon [leurs] vœux », car les mythes constituent la source même de la création, cosmogonique et littéraire. S'étant emparées de cette liberté, les poétesses centre-américaines prennent la plume pour redéfinir leur identité, celle de l'homme et leurs relations, mais aussi leur rapport au Monde. Et, tandis qu'elles détissent motifs et figures mythiques, elles en tissent d'autres et « créent de l'inédit »², participant ainsi à l'éternel renouvellement des mythes, de la littérature et de certaines facettes de la réalité.

¹ BILEN, Max, « Comportement mytho-poétique », BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraire*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, 1436 p., p. 358.

² KUNZ WESTERHOFF, Dominique, [Dir.], *Mnémosynes: la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, *op. cit.*, p. 42 : « Mnémosynes, les femmes écrivains se souviennent donc des anciennes légendes pour créer de l'inédit. Se référant à des autorités littéraires, elles construisent leur propre *auctoritas*. Au regard du canon littéraire, elles produisent des figures d'auteur novatrices, soucieuses d'inventer une position du féminin dans les lettres et dans le monde. »

BIBLIOGRAPHIE

1. AUTEURS DU CORPUS.....	557
1.1. Corpus étudié.....	557
1.1.1. <i>Luz Méndez de la Vega.....</i>	<i>557</i>
1.1.2. <i>Claribel Alegría.....</i>	<i>557</i>
1.1.3. <i>Ana María Rodas</i>	<i>558</i>
1.1.4. <i>Gioconda Belli.....</i>	<i>559</i>
1.1.5. <i>Amanda Castro.....</i>	<i>559</i>
1.1.6. <i>Luz Lescure</i>	<i>560</i>
1.2. Autres œuvres des auteurs du corpus étudié	560
1.2.1. <i>Luz Méndez de la Vega.....</i>	<i>560</i>
1.2.2. <i>Claribel Alegría.....</i>	<i>562</i>
1.2.3. <i>Ana María Rodas</i>	<i>564</i>
1.2.4. <i>Gioconda Belli.....</i>	<i>565</i>
1.2.5. <i>Amanda Castro.....</i>	<i>566</i>
1.2.6. <i>Luz Lescure</i>	<i>567</i>
2. SUR LES AUTEURS DU CORPUS.....	568
2.1. Sur Luz Méndez de la Vega.....	568
2.2. Sur Claribel Alegría	568
2.3. Sur Ana María Rodas	570
2.4. Sur Gioconda Belli	571
2.5. Sur Amanda Castro	575
2.6. Sur Luz Lescure	575
3. BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE, HISTORIQUE ET CULTURELLE SUR L'AMÉRIQUE CENTRALE	576
3.1. Littérature.....	576
3.1.1. <i>Œuvres poétiques</i>	<i>576</i>
3.1.2. <i>Œuvres narratives</i>	<i>578</i>

3.1.3. Critique littéraire	580
3.2. Histoire contemporaine.....	583
3.3. Culture et sociétés.....	587
4. BIBLIOGRAPHIE LITTERAIRE, HISTORIQUE ET CULTURELLE SUR L'AMERIQUE LATINE	591
4.1. Œuvres littéraires	591
4.2. Critique littéraire	591
4.3. Histoire, culture et sociétés	592
5. BIBLIOGRAPHIE THEORIQUE	595
5.1. Les mythes.....	595
5.2. La réécriture	599
5.3. Le genre	600
6. AUTRES ŒUVRES CONSULTEES	604
6.1. Œuvres sources de mythes antiques	604
6.2. Littérature	605
6.3. Histoire, culture et sociétés	607
6.4. Ouvrages et sites de référence	610
6.5. Musique et iconographie.....	610

1. AUTEURS DU CORPUS

1.1. CORPUS ETUDIE

1.1.1. Luz Méndez de la Vega

MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Frágil como el amor : variaciones sobre tiempo y olvido*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 2008, 108 p.

_____, *Toque de queda: poesía bajo el terror, 1969-1999*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 1999, 74 p.

_____, *Helénicas*, Ciudad de Guatemala, Artemis & Edinter, 1998, 89 p.

_____, *Las voces silenciadas: poemas feministas*, Ciudad de Guatemala, RIN-78, 1985, 131 p.

_____, *De las palabras y la sombra*, Ciudad de Guatemala, Serviprensa Centroamericana, 1984, 92 p.

_____, *Tríptico*, Ciudad de Guatemala, Editorial Marroquín, 1980, 158 p.

_____, *Eva sin Dios*, Ciudad de Guatemala, Editorial Marroquín, 1979, 127 p.

1.1.2. Claribel Alegría

ALEGRÍA, Claribel, *Mitos y delitos*, Madrid, Visor, 2008, 100 p.

_____, *Soltando amarras*, Madrid, Visor, 2003, 103 p.

_____, *Saudade*, Madrid, Visor, 1999, 66 p.

_____, *Umbrales*, Madrid, Visor, 1996, 42 p.

_____, *Clave de mí*, San José, EDUCA, 1996, 208 p.

_____, *Variaciones en clave de mí*, Madrid, Libertarias / Prodhufi, 1993, 78 p.

_____, *Fugues*, Willimantic, Curbstone Press, 1993, 143 p.

- , *Y este poema-río*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1988, 221 p.
- , *La mujer del río Sumpul*, Bogotá, Ediciones Embalaje del Museo Rayo, 1987, 31 p.
- , *Luisa en el país de la realidad*, México, Joan Boldó i Climent Editores, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1987, 181 p.
- , *Suma y sigue*, Madrid, Visor, 1981, 183 p.
- , *Sobrevivo*, La Havane, Casa de las Américas, 1978 (Prix Casa de las Américas), 62 p.
- , *Pagaré a cobrar y otros poemas*, Barcelona, Editorial Llibres de Sinera, 1973, 145 p.
- , *Aprendizaje*, San Salvador, Editorial Universitaria de El Salvador, 1970, 94 p.
- , *Vía única*, Montevideo, Editorial Alfa, 1965, 62 p.
- , *Huésped de mi tiempo*, Buenos Aires, Américalee, 1961, 61 p.
- , *Acuario*, Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1955, 62 p.
- , *Vigilias*, México, Ediciones Poesía de América, 1953, 82 p.
- , *Suite de amor, angustia y soledad*, Mendoza, Brigadas Líricas, 1951, 31p.
- , *Anillo de silencio*, México, Editorial Botas, 1948, 90 p.

1.1.3. Ana María Rodas

- RODAS, Ana María, LIANO, Dante [article critique], *Poemas de la izquierda erótica - trilogía*, Ciudad de Guatemala, Editorial Piedra Santa, 2004, 246 p.
- , *La insurrección de Mariana*, Ciudad de Guatemala, Ediciones del Cadejo, 1993, 79 p.
- , *El fin de los mitos y los sueños*, Ciudad de Guatemala, Editorial RIN-78, 1984, 79 p.
- , *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, Ciudad de Guatemala, s.n., 1975, 73 p.
- , *Poemas de la izquierda erótica*, Ciudad de Guatemala, Testimonio del Absurdo Diario, 1973, 93 p.

1.1.4. Gioconda Belli

- BELLI, Gioconda, *Fuego soy apartado y espada puesta lejos*, Madrid, Visor, 2007, 119 p.
- , *Mi íntima multitud*, Madrid, Visor, 2003, 106 p.
- , *Apogeo*, Madrid, Visor, 1998, 118 p.
- , *De la costilla de Eva*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1987, 141 p.
- , *Amor insurrecto*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1984, 152 p.
- , *Truenos y arco iris*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1982, 99 p.
- , *Línea de fuego*, La Havane, Casa de las Américas, 1978, 93 p.
- , *Sobre la grama : poemas*, s.n., 1974, s.p.

1.1.5. Amanda Castro

- CASTRO, Amanda, *Desnuda y sin tregua*, Tegucigalpa, X-Media - Catrachas, 2010, 102 p.
- , *El paso de la muerte*, Tegucigalpa, Ixbalam Editores, 2006, 85 p.
- , *Una vez un barco*, Tegucigalpa, Ixbalam Editores, 2004, 49 p.
- , *Onironautas*, Ciudad de Guatemala, Letra Negra Editores, 2001, 55 p.
- , *Quizás la sangre...*, Tegucigalpa, Utopía, 2001, 80 p.
- , *La otra cara del sol*, Tegucigalpa, Guardabarranco, 2001, 87 p.
- , *Celebración de mujeres*, Tegucigalpa, Guardabarranco, 1996, 70 p.
- , *Poemas de amor propio y de propio amor*, Ciudad de Guatemala, Westminster College - Comunidad de Escritores de Guatemala, 1990, 75 p.

1.1.6. Luz Lescure

LESCURE, Luz, *Peces y mariposas*, Matanzas (Cuba), Ediciones Vigía, 2001, 36 p.

—————, *Volvería a ser mujer: poemas del siglo pasado*, La Havane, Editorial Arte y Literatura, 2000, 59 p.

—————, *El árbol de las mil raíces*, Ciudad de Guatemala, Serviprensa Centroamericana, 1998, 45 p.

—————, *Añoranza animal*, Ciudad de Guatemala, Serviprensa Centroamericana, 1995, 66 p.

—————, *La quinta soledad*, Panama, Ediciones Tareas, 1992, 62 p.

—————, *Trozos de ira y ternura*, Panama, Ediciones Tareas, 1991, 62 p.

1.2. AUTRES ŒUVRES DES AUTEURS DU CORPUS ETUDIE

1.2.1. Luz Méndez de la Vega

- **Anthologies**

ABAD, Isabel, *El monte de las delicias: poesía erótica femenina en español*, Barcelona, Altera, 2004, 197 p.

AVENA, Yvan, *Pequeña e injusta antología de la poesía guatemalteca contemporánea*, Ciudad de Guatemala, Poesía Toda, 1994, 28 p.

AVILA, Myron Alberto, *Mujer, cuerpo y palabra: tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca: muestra poética, 1973-2003*, Madrid, Torremozas Ediciones, 2004, 299 p.

CIFUENTES, Juan Fernando, TOLEDO, Aída, *Rosa palpitante: poesía femenina del siglo XX*, Ciudad de Guatemala, Editorial Palo de Hormiga, 2005, 218 p.

MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Mujer, desnudez y palabras : [antología de desmitificadoras guatemaltecas]*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 2002, 272 p.

—————, « Vispera de fin de año », in GORODISCHER, Angélica, *Esas malditas mujeres: antología de cuentistas latinoamericanas*, Rosario, Ameghino Editora, 1998, 179 p.

_____, *Antología poética*, Ciudad de Guatemala, Editorial Artemis-Edinter, 1994, 98 p.

_____, *Flor de varia poesía - poetas humanistas*, Ciudad de Guatemala, Pineda Ibarra, 1978, 369 p.

PREBLE-NIEMI, Oralia, JIMÉNEZ, Luis, *Ilustres autores guatemaltecos del siglo XIX y XX*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 2004, 226 p.

- **Critique littéraire et artistique**

MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *El amor en la poesía inédita colonial centroamericana: según los Ms. del Archivo General de Centroamérica*, Ciudad de Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002, 74 p.

_____, *La amada y perseguida Sor Juana de Maldonado & Paz*, Ciudad de Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002, 128 p.

_____, *Homenaje a Efraín Recinos, universitario ilustre: ensayos, testimonios, fotografías, documentos*, Ciudad de Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1998, 103 p.

_____, CABRERA, Roberto, VÁSQUEZ CASTAÑEDA, Dagoberto, *Guatemala: arte contemporáneo*, Ciudad de Guatemala, G & T Foundation, 1997, 61 p.

_____, [sélection et commentaires], *La Poesía del Grupo RIN-78*, Ciudad de Guatemala, Grupo Literario Editorial RIN-78, 1986, 229 p.

_____, *Poetisas desmitificadoras guatemaltecas*, Ciudad de Guatemala, Tipografía Nacional, 1984, 195 p.

_____, *La mujer en las obras de José Milla*, Ciudad de Guatemala, Editorial Universitaria - Universidad de San Carlos de Guatemala, 1984, 36 p.

_____, *Lenguaje, religión y literatura como deformadores de la mujer y la cultura*, Ciudad de Guatemala, Editorial Universitaria - Universidad de San Carlos de Guatemala, 1980, 36 p.

_____, LIANO, Dante, *La poesía de Eugenio Montale*, Ciudad de Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala - Facultad de Humanidades, 1979, 53 p.

_____, *Características del estilo de Galdós y su influjo en la novela guatemalteca*, Ciudad de Guatemala, Ediciones José de Pineda Ibarra, 1978, 43 p.

_____, *Las fuentes literarias y los entornos histórico-culturales como instrumentos auxiliares en el enfrentamiento de Tirano Banderas y El Señor Presidente*, Ciudad de Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala - Facultad de Humanidades, 1977, 56 p.

_____, *Estética y poesía de Petrarca*, Ciudad de Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1974, 198 p.

_____, *Aproximación a dos mundo: Quevedo-Bécquer*, Ciudad de Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1972, 124 p.

- **Théâtre**

MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Tres rostros de mujer en soledad: monólogos importunos*, Ciudad de Guatemala, Artemis-Edinter, 1991, 72 p.

1.2.2. Claribel Alegría

- **Anthologies**

ALEGRÍA, Claribel, RUIZ UDIEL, Francisco [sélection], *Ars poética: antología (1948-2006)*, Holcim, Leteo, 2007, 199 p.

_____, BELLI Gioconda [intro.], ALVARENGA, Luis [sélection], *Esto soy: antología poética de Claribel Alegría*, San Salvador, C.A. Dirección de Publicaciones e Impresos, 2004, 567 p.

_____, *Una vida en poemas*, Managua, Editorial Hispamer, 2003, 423 p.

_____, *Poesía viva*, Londres, El Salvador Solidarity Campaign, 1984, 29 p.

_____, RAUDA Jamis [trad.], *Petit pays*, Paris, Des femmes, 1984, 147 p.

_____, *Nuevas voces de Norteamérica*, Esplugas de Llobregat, Plaza & Janés, 1981, 354 p.

_____, *Homenaje a El Salvador*, Madrid, Visor, 1981, 155 p.

_____, FLAKOLL, Darwin J., *New voices of Hispanic America, an anthology*, Boston, Beacon Press, 1962, 226 p.

- **Roman**

ALEGRÍA, Claribel, FLAKOLL, D. J., *Cenizas de Izalco*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana, 1982, 209 p.

- **Nouvelles**

ALEGRÍA, Claribel, *Despierta, mi bien, despierta*, San Salvador, UCA Editores, 1986, 75 p.

_____, *Pueblo de Dios y de Mandinga - con el asesoramiento científico de Slim*, México, Ediciones Era, 1985, 80 p.

_____, *Álbum familiar*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana, 1984, 61 p.

_____, *El detén*, Barcelona, Lumen, 1977, 76 p., [GERSCHENFELD Abel [trad.], *Karen en barque sur la mer*, Mercure de France, Paris, 1983, 123 p.].

- **Essais politiques, historiques et témoignages**

ALEGRÍA, Claribel, *Mágica tribu*, Córdoba, Editorial Berenice, 2007, 160 p.

ALEGRÍA, Claribel, FLAKOLL, Darwin J., *Somoza: expediente cerrado: la historia de un ajusticiamiento*, Managua, Editorial El Gato Negro, 1993, 150 p.

_____, *Fuga de Canto Grande*, San Salvador, UCA Editores, 1992, 223 p.

_____, CHOMSKY, Noam, *Sobre el poder y la ideología: conferencias de Managua 2*, Madrid, Visor Distribuciones, 1989, 159 p.

_____, *Para romper el silencio: resistencia y lucha en las cárceles salvadoreñas*, México, Ediciones Era, 1984, 245 p.

_____, *No me agarran viva: la mujer salvadoreña en lucha*, México, Ediciones Era, 1983, 146 p.

_____, *Nicaragua, la revolución sandinista: una crónica política, 1855-1979*, México, Ediciones Era, 1982, 479 p.

- **Théâtre**

ALEGRÍA, Claribel, WEST, Morris, FLAKOLL, D.J., *El hereje: obra en tres actos*, Barcelona, Enrique Granados, 1969, 199 p.

- **Littérature jeunesse**

ALEGRÍA, Claribel, RADOSH, Ricardo [illustrations], *El niño que buscaba a ayer*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, 23 p.

_____, BLANCOVARAS, Agustín [illustrations], *Tres cuentos*, San Salvador, Ministerio de Cultura, Departamento Editorial, 1958, 40 p.

- **Traductions**

ASTURIAS, Miguel Ángel, FLAKOLL, Darwin J. et ALEGRÍA, Claribel [trad.], *The Cyclone* [titre original: *Viento Fuerte*], Londres, Peter Owen Ltd., 2006, 238 p.

RUSHDIE, Salman, ALEGRÍA, Claribel [trad.], *La sonrisa del Jaguar: un viaje a Nicaragua*, Managua, Vanguardia, 1989, 162 p.

1.2.3. Ana María Rodas

- **Anthologies**

ABAD, Isabel, *El monte de las delicias: poesía erótica femenina en español*, Barcelona, Altera, 2004, 197 p.

ACEVEDO, Anabella, TOLEDO, Aída, *Para conjurar el sueño: poetas guatemaltecas del siglo XX*, Ciudad de Guatemala, Universidad Rafael Landívar, Departamento de Asuntos Culturales, 1998, 102 p.

ÁVILA, Myron Alberto, *Mujer, cuerpo y palabra: tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca: muestra poética, 1973-2003*, Madrid, Torremozas Ediciones, 2004, 299 p.

CIFUENTES, Juan Fernando, TOLEDO, Aída, *Rosa palpitante: poesía femenina del siglo XX*, Ciudad de Guatemala, Editorial Palo de Hormiga, 2005, 218 p.

JIMÉNEZ FARO, Luzmaría, *Breviario de los sentidos: poesía erótica escrita por mujeres*, Madrid, Torremozas, 2003, 95 p.

MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Mujer, desnudez y palabras : antología de desmitificadoras guatemaltecas*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 2002, 272 p.

_____, *Poetisas desmitificadoras guatemaltecas*, Ciudad de Guatemala, Tipografía Nacional, 1984, 195 p.

RODAS, Ana María, *Recuento*, Ciudad de Guatemala, La Hermita, 1998, 43 p.

- **Nouvelles**

Comunidad de Escritores de Guatemala, *Antología de cuentos: Lema tzijonem*, Ciudad de Guatemala, HELVETAS: Fondo de Cultura Económica de Guatemala, 2002, 63 p.

O MUÑOZ, Willy, *Antología de cuentistas guatemaltecas*, Ciudad de Guatemala, Letra Negra, 2001, 185 p.

RODAS, Ana María, « Esperando a Juan Luis Guerra », in MACKENBACH, Werner, *Cicatrices: un retrato del cuento centroamericano*, Managua, Ediciones Centroamericanas Anama, 2004, pp. 213-221.

—————, *La monja: Ixöq rusamajel ajaw*, Ciudad de Guatemala, Comunidad de Escritores de Guatemala, HELVETAS: Fondo de Cultura Económica de Guatemala, 2002, 61p.

—————, *Mariana en la tigrera*, Ciudad de Guatemala, Artemis-Edinter, 1996, 93p.

- **Critique littéraire**

RODAS, Ana María, RECINOS Efraín, *Efraín Recinos y su obra*, Ciudad de Guatemala, Fundación País, 1991, 20 p.

1.2.4. *Gioconda Belli*

- **Anthologies**

BELLI, Gioconda, *Antología personal*, Madrid, Visor, 2010, 118 p.

—————, *Escándalo de miel*, Buenos Aires, Seix Barral, 2009, 236 p.

—————, *Esto es amor: poesía erótica reunida, 1970-2005*, Managua, Anama, 2005, 96 p.

—————, RIVAS MORENO, Gérard, *Antología poética: poesía enamorada*, Bucaramanga, Fundación para la Investigación y la Cultura, 2000, 198 p.

—————, *Érase una vez una mujer*, San José, EDUCA, 1998, 202 p.

—————, CORONEL URTECHO, José [prologue], *El ojo de la mujer*, Managua, Editorial Vanguardia, 1991, 375 p.

—————, *Poesía reunida*, México, Editorial Diana, 1989, 241 p.

- **Romans**

BELLI, Gioconda, *El infinito en la palma de la mano*, New York, Rayo, 2008, 237 p.

—————, *El pergamino de la seducción*, Barcelona, Seix Barral, 2005, 331 p.

—————, *Waslala*, Managua, Anama, 1996, 379 p.

—————, *Sofía de los presagios*, Managua, Editorial Vanguardia, 1990, 374 p.

—————, *La mujer habitada*, Managua, Editorial Vanguardia, 1988, 338 p.

- **Critique littéraire**

BELLI, Gioconda, « La sonrisa de la poesía », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 704, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 2009, pp. 27-45.

—————, « El oficio de escribir - El cielo del poeta », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 709, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 2009, pp. 7-9.

—————, « Ernesto Cardenal y sus memorias: La revolución perdida », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 708, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 2009, pp. 25-28.

—————, « Biblioteca - Sobre Francisco de Asís Pacheco », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 694, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 2008, pp. 137-139.

—————, « To Comandante Marcos / al Comandante Marcos », *Feminist Studies*, vol. 7, n° 1, printemps 1981, pp. 19-27.

- **Essais et témoignages**

BELLI, Gioconda, *El país bajo mi piel: memorias de amor y guerra*, New York, Vintage Books, 2003, 430 p.

—————, *1492-1992: la interminable Conquista - ensayos, diálogos, poemas y cantares*, México, Joaquín Mortíz-Planeta, 1990, 304 p.

—————, ZIMMERMAN, Marc, *Nicaragua in reconstruction & at war: the people speak*, Minneapolis, MEP Publications, 1985, 314 p.

1.2.5. Amanda Castro

- **Anthologies**

CASTRO, Amanda, *Jornadas para las mujeres 2004: memoria y antología*, Tegucigalpa, Honduras, Ixbalam Editores, 2006, 70 p.

—————, MAC NAB, Margarita, *Poetry by contemporary Honduran women*, New York, Edwin Mellen Press, 2002, 319 p.

—————, *Otros testimonios: voces de mujeres centroamericanas*, Ciudad de Guatemala, Letra Negra Eds., 2001, 191 p.

LUIS, William, GONZÁLEZ, Ann, *Modern Latin-American fiction writers. Second series*, Detroit, Gale Research, 1994, 431 p.

PINEDA DE GÁLVEZ, Adaluz, *Honduras, mujer y poesía: antología de poesía hondureña escrita por mujeres, 1865-1998*, Tegucigalpa, Guardabarranco, 1998, 614 p.

RÍO, Nela, CASTRO, Amanda, RODAS, Ana María, *Voces por la paz - antología*, Tegucigalpa, Ixbalam Editores, 2004, 101 p.

- **Recherche en linguistique**

CASTRO, Amanda, *El voseo en Honduras*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 2003, s. p.

—————, *Pronominal address in Honduran Spanish*, Muenchen, LINCOM Europa, 2000, 113 p., [traduit et publié en espagnol: *Los pronombres de tratamiento en el español de Honduras*, Munich, LINCOM Europa, 2001, 138 p.]

—————, *Usted porque no lo conozco o porque lo quiero mucho? The semantic functions of Usted in Honduran Spanish*, Thèse, Ann Arbor, 1991, 298 p.

- **Essai**

CASTRO, Amanda, *Viajes y sueños: reflexiones sobre creación e identidad*, Tegucigalpa, Utopía Ed., 2001, 181 p.

1.2.6. Luz Lescure

- **Anthologies**

LESCURE, Luz, LILLER, Stefan, *Stigar: dikter fran Centralamerika*, Stockholm, Kungl. biblioteket, 2003, 83 p.

VILARIÑO, Idea, GROPP, Nicolás, *Antología poética de mujeres hispanoamericanas: siglo XX*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2001, 330 p.

- **Traduction**

ALFREDSON, Hans, LESCURE, Luz, DE LUCA, Mercedes et ALFARO BLANCO [trad.], Alberto, *El corazón del cielo*, [titre original: *Befjådrade ormen*], San José, EDUCA, 1994, 235 p.

2. SUR LES AUTEURS DU CORPUS

2.1. SUR LUZ MENDEZ DE LA VEGA

- **Ouvrages**

ACEVEDO, Anabella, TOLEDO, Aída, *Para conjurar el sueño : poetas guatemaltecas del siglo XX*, Ciudad de Guatemala, Universidad Rafael Landívar - Departamento de Asuntos Culturales, 1998, 102 p.

GODOY, Johana, MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Un rojo dios, Eros : estudio crítico en torno a la obra de Luz Méndez de la Vega y selección poética*, Ciudad de Guatemala, Editorial Cultura, 1999, 62 p.

- **Webographie**

MONTENEGRO, Gustavo Adolfo, « Entrevista con Luz Méndez de la Vega: Yo siempre seré feminista », *El diario del gallo*, 15 janvier 2008, URL: <http://diariodelgallo.wordpress.com/2008/01/15/luz-mendez-de-la-vega-entrevista/>, (consulté le 08.09.08).

TOBAR AGUILAR, Gladys, RAMÍREZ DE DAETZ, Conchita, *Informe final del proyecto « Texto y contexto de Luz Méndez de la Vega »*, Universidad San Carlos, 2004, 84 p., URL: http://digi.usac.edu.gt/bvirtual/investigacio_files/INFORMES/PUIEG/INF-2004, (consulté le 15.12.07).

2.2. SUR CLARIBEL ALEGRIA

- **Ouvrages**

ARAYA, Seidy, *Seis narradoras de Centroamérica: Claribel Alegría, Gloria Guardia, Rosario Aguilar, Rima Vallbona, Carmen Naranjo, Luisa González*, Heredia, Editorial Universidad Nacional, 2003, 288 p.

BOLAND, Roy, TENORIO REQUEJO, Néstor, *Tres voces de América: César Vallejo, Claribel Alegría, Abel Posse*, Melbourne, Antípodas, 2008, 286 p.

BOSCHETTO SANDOVAL, Sandra, MAC GOWAN, Marcia, *Claribel Alegría and Central American literature: critical essays*, Athens, Ohio University Center for International Studies, 1994, 263 p.

CORONEL UTRECHO, José, *Líneas para un boceto de Claribel Alegría*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1989, 246 p.

- **Thèses**

APARICIO, Yvette, *Negotiating aesthetics and politics: the poetry of Claribel Alegría, Ernesto Cardenal, and Roque Dalton*, thèse, University of California, Irvine, 2000, 241 p.

BABINEAU, Mary Louise, *Voz narrativa y representaciones de la mujer en dos obras de Claribel Alegría*, thèse, Arizona State University, 2000, 96 p.

BERKELEY GRINNAN, Sarah, *Claribel Alegría, and the new novel of protest*, thèse, University of Virginia, 1999, 33 p.

BUXTON CROSBY, Margaret, *Representations of women, self and war in the poetry and fiction of Claribel Alegría*, thèse, University of New Mexico, 1995, 241p.

CARSON, Mary Jo, *Claribel Alegría's Luisa: the dialogics of a book of poems*, thèse, University of North Carolina, Chapel Hill, 2002, 83 p.

CÓRDOBA, Antonio, *Gender, identity and revolution in Claribel Alegría's Luisa en el país de la realidad*, thèse, University of North Carolina, Chapel Hill, 2000, 67 p.

GONZALEZ, Lena, *Testimonio as a collaborative process: a closer look at the works of Elena Poniatowska, Elizabeth Burgos and Claribel Alegría*, thèse, University of North Carolina, Greensboro, 1998, 79 p.

HEYDER BRUCE, Betty, *Confronting boundaries: a study of the early poetry of Claribel Alegría*, thèse, New York University, 1995, 596 p.

MORENO-BROWN, Iris, *La segunda fase literaria de Claribel Alegría: análisis comparativo de cuatro obras narrativas, 1966-1987*, thèse, University of Kentucky, Lexington, 1995, 195 p.

PELLETIER MARIE, Robin, *Claribel Alegría: poesía, protesta y paz*, thèse, Mount Holyoke College, 1990, 99 p.

SAAVEDRA, Lillyam, *Claribel Alegría, erupción de una conciencia política y feminista*, thèse, Colorado College, 1993, 30 p.

VELÁSQUEZ, Antonio, *La narrativa de Claribel Alegría: historia e innovación literaria*, thèse, University of Toronto, 1999, s. p.

- **Articles et entretiens**

GALINDO, Marie Rose, « Feminismo y política en *Despierta, mi bien despierta* de Claribel Alegría y *La mujer habitada* de Gioconda Belli », *Hispanofila*, n° 119, Chapel Hill, 1997, pp. 73-80.

GONDOUIN, Sandra, « Quand Claribel Alegría retisse le mythe de Pénélope : les enjeux d'une réécriture », *Cahiers d'Etudes Romanes - Traces d'autrui et retours sur soi*, n° 20/1, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Etudes Romanes, 2009, pp. 193-208.

MAC GOWAN, Marcia, « The Poetry of Claribel Alegría: A Testament of Hope », *Latin American literary review*, vol. 32, n° 64, Pittsburgh, Carnegie-Mellon University, jul-déc. 2004, pp. 5-28.

RAMÍREZ, Sergio, EVANS, George, ZAMORA, Daisy *et al.*, « Claribel Alegría », *World literature today*, n° 3, Norman, University of Oklahoma, 2007, s.p.

RESTOM, Marcela, « El vientre de la ballena - Entrevista a Claribel Alegría », *Quimera*, n° 237, Barcelona, 2003, pp. 51-56.

STRENBACH SAPORTA, Nancy, « Claribel Alegría », *Spanish American Women Writers, a Bio-Bibliographic Sourcebook*, London, Greenwood Press, 1990, pp. 9-13.

VELÁSQUEZ, Antonio, « Claribel Alegría: Entrevista (Managua, 29 de abril de 1997) », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 327-346, URL: <http://www.revistas.ucm.es>, (consulté le 16.12.07).

2.3. SUR ANA MARIA RODAS

- **Ouvrages**

DRÖSCHER, Barbara, *Mujeres letradas: fünf zentralamerikanische Autorinnen und ihr Beitrag zur modernen Literatur: Carmen Naranjo, Ana María Rodas, Gioconda Belli, Rosario Aguilar und Gloria Guardia*, Berlin, Berlin Frey, 2004, 298 p.

TOLEDO, Aída, *Desde la zona abierta: artículos críticos sobre la obra de Ana María Rodas*, Ciudad de Guatemala, Editorial Palo de Hormiga, 2004, 225 p.

- **Thèses**

GARCÍA, Claudia, *Narrativa guatemalteca y campo intelectual transnacional*, thèse, University of Florida, Gainesville, 2007, 254 p.

KEARNS, Sofia, *Hacia una poética feminista latinoamericana: Ana María Rodas, María Mercedes Carranza y Gioconda Belli*, thèse, University of Illinois, 1995, 175 p.

- **Articles et entretiens**

BRIONES BARCO, Ángel, « Mariana insatisfecha en la tigra melodramática », *in* TOLEDO, Aída, *Desde la zona abierta*, Ciudad de Guatemala, Editorial Palo de Hormiga, 2004, pp. 145-162.

CARRERA, Mario Alberto, « Ana María Rodas, la sociología de la literatura y Freud », *El Gráfico*, Ciudad de Guatemala, 09.09.81., s.p.

CUNNINGHAM GUERRA, Lucía, « Retextualizaciones del cuerpo en la poesía de Ana María Rodas », in TOLEDO, Aída, *Desde la zona abierta*, Ciudad de Guatemala, Editorial Palo de Hormiga, 2004, pp. 117-130.

LIANO, Dante, « La poesía de Ana María Rodas », *Desde la zona abierta – artículos críticos sobre la obra de Ana María Rodas*, Ciudad de Guatemala, Editorial Palo de Hormiga, 2004, pp. 229-246.

NÁJERA, Francisco, « Ana María Rodas o la escritura del matriarcado », *Desde la zona abierta*, in TOLEDO, Aída, *Desde la zona abierta*, Ciudad de Guatemala, Editorial Palo de Hormiga, 2004, pp. 13-45.

—————, RODAS, Ana María, *Francisco Nájera conversa con Ana María Rodas*, Ciudad de Guatemala, F&G Editores, 2008, 75 p.

PREBLE NIEMI, Oralia, « La poesía de Ana María Rodas: Logos y Poiema », *Desde la zona abierta*, in TOLEDO, Aída, *Desde la zona abierta*, Ciudad de Guatemala, Editorial Palo de Hormiga, 2004, pp. 173-186.

2.4. SUR GIOCONDA BELLI

- **Ouvrages**

BARBAS-RHODEN, Laura, *Writing women in Central America: gender and the fictionalization of history*, Publication gouvernementale provinciale ou d'Etat, Athens (Ohio) University Press, 2003, 201 p.

GARCÍA IRLES, Mónica, ALEMANY BAY, Carmen, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, Universidad de Alicante, Alicante, 2001, 119 p.

LAGOS, Ramona, *Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra y Ángeles Mastretta*, Santiago du Chili, Cuarto Propio, 2003, 258 p.

PAREDES, Jorge, *Gioconda Belli*, Melbourne, Department of Hispanic Studies - Monash University, 2003, 139 p.

ROLLAND-MILLS, Frederique, *Evolución de los modelos femeninos nicaragüenses en la novela de Rosario Aguilar, Gioconda Belli y Monica Zalaquett*, University of Kentucky, Lexington, 2000, 328 p.

- **Thèses**

BESSE, Nathalie, *Mythe et récit dans les romans de Gioconda Belli*, thèse sous la direction du Pr. Christian Giudicelli, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003, 598 p.

CASIMIR BRUNO, Elizabeth *Speaking through the body: the eroticized feminism of Gioconda Belli*, thèse sous la direction du Pr. María Antonía Salgado, University of North Carolina, Chapel Hill, 2006, s.p.

CERRIDWEN, Gail, *Gioconda Belli's The inhibited woman and Mahasweta Devi's Pterodactyl, Puran Sahay, and Pirtha: a historiography of image in liberatory struggle*, thèse, University of St Thomas, Saint Paul, 1997, 40 p.

COCHRAN, Shellie Lee, *La conciencia del discurso feminista en la obra de Gioconda Belli*, thèse, University of Georgia, 2006, 73 p.

DETWILER, Louise, *Subjects in question: the pseudo-testimonial novels of Gabriel García Márquez, Gioconda Belli, and Alicia Partnoy*, thèse, Indiana University, 1999, 222 p.

FIGUEROA, Ana Beatriz, *Poder y resistencia: la emergencia de la mujer nicaragüense en una novela de Gioconda Belli*, thèse, Arizona State University, 1996, 96 p.

KEARNS, Sofía, *Hacia una poética feminista latinoamericana: Ana María Rodas, María Mercedes Carranza y Gioconda Belli*, thèse, University of Illinois, Urbana-Champaign, 1995, 175 p.

LABORDE, Dorothy Ann, *Gioconda Belli y su visión de la mujer latinoamericana en La mujer habitada*, thèse, San Diego State University, 1993, 132 p.

LAVOIE, Sophie, *La femme, auteur et personnage, dans l'œuvre de Gioconda Belli, (Nicaragua, 1948)*, thèse sous la direction du Pr. Adriana Castillo de Berchenko, Université de Provence, Aix-en-Provence, 2005, 526 p.

LEYTON BLANDÓN, Corisandra, *La representación de la mujer nicaragüense en las novelas Debió llamarse libertad y La mujer habitada*, thèse, University of Alberta, 2000, 125 p.

LINDEN, Erin, *Gioconda Belli and Nicaragua: a parallel itinerary*, thèse, University of South Carolina, 2005, 159 p.

MARTIN, Victoria, *Textual spaces and their political implications in Gioconda Belli's La mujer habitada and Waslala*, thèse, University of North Carolina, Chapel Hill, 1999, 172 p.

MC MILLIN, Amy, « *Nadie pasa sin que le pase nada* »: la poesía testimonial de Nancy Morejón y Gioconda Belli, thèse, Colorado College, 2000, 50 p.

POLLARD, Karen, *De apogeo revolucionario a desilusión política : género, subjetividad e identidad política en la narrativa de Gioconda Belli (1988-2001)*, thèse, University of Georgia, 2010, 125 p.

TEPPER, Sandra, *Feminism and revolution: ideological coalescence in Gioconda Belli's La mujer habitada*, thèse, Florida Atlantic University, 1996, 82 p.

- **Articles et entretiens**

AVENTÍN FONTANA, Alejandra, in ENCINAR, Ángeles, LOFQUIST, Eva, VALCÁRCEL, Carmen [coord.], « Gioconda Belli: los anillos de la imaginación », *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*, vol. 1, Mexico, Servicio de Publicaciones de la UNAM, 2006, pp. 95-109.

BARRIENTOS, TECÚN, Dante, « Algunas tendencias de la poesía nicaragüense post-sandinista y un retrato de Gioconda Belli », SUÁREZ, Modesta, VANNINI, Margarita [coord.], *L'ordinaire latino-américain - Nicaragua: reflexiones y debates*, n° 211, 2008, IPEALT, Université de Toulouse - Le Mirail, pp. 165-167.

CARRASCO, Candide, « Gioconda Belli », in PREBLE-NIEMI, Oralia, *Afrodita en el trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*, Potomac, Scripta Humanistica, 1999, pp. 25-46.

CASTELLÓN, Blanca, « A la manera de Jano, Gioconda Belli », *Cuadernos hispano-americanos*, n° 681, 2007, pp. 54-64.

FARIÑA BUSTO, María Jesús, « Una mujer con la cabeza llena de palabras, Gioconda Belli: escribir como testiga », *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, n° 7, 2004, pp. 77-88.

GALINDO, Marie Rose, « Feminismo y política en *Despierta, mi bien despierta* de Claribel Alegria y *La mujer habitada* de Gioconda Belli », *Hispanofila*, n° 119, Chapel Hill, 1997, pp. 73-80.

GRAU-LLEVERIA, Elena, « Poesía erótica de Gioconda Belli », in PREBLE-NIEMI, Oralia, *Afrodita en el trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*, Potomac, Scripta Humanistica, 1999, pp. 47-60.

KRAKUSIN, Margarita, « Entrevista con Gioconda Belli », *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 22, n° 2, 2007, pp. 138-144.

LAVOIE, Sophie, « Waslala: memorial del futuro de Gioconda Belli: l'auberge microcosme », *Cahiers d'études romanes*, n° 17, 2007, Aix-en-Provence, Institut des langues, littératures et civilisations romanes et d'Amérique Latine, Université de Provence, pp. 253-267.

MANTERO, José María, « Apogeo de Gioconda Belli y el hipererotismo: exploración, fragmentación, celebración », *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 17, n° 1, 2001, pp. 71-78.

—————, « Omar Cabezas, Gioconda Belli y Sergio Ramírez: autobiografías, sandinismo e identidad nicaragüense », *Salina: revista de lletres*, n° 18, 2004, pp. 235-242.

MILLARES MARTÍN, Selena, « Erotismo mágico y agónico en la poesía de Gioconda Belli », in CRUZ CASADO, Antonio, *El cortejo de Afrodita: ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 303-311.

—————, « La confabulación de Eros y Thanatos en la poesía de Ana Istarú y Gioconda Belli », in TOVAR, Paco, *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Lérida, Universitat de Lleida - Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996, pp. 477-488.

NOWAKOWSKA STYCOS, María, *La nueva mujer en los poemas de Mía Gallegos y Gioconda Belli*, University of Puerto Rico, Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 1987, 9 p.

PALAZÓN SAÉZ, Gema, « *El país bajo mi piel: memoria, representación y discurso femenino en la obra de Gioconda Belli* », *Revista de historia de América*, n° 137, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2006, pp. 33-62.

PROUST, Alice, « La desestabilización de los constructos binarios en *Waslala*, de Gioconda Belli », *Revista iberoamericana*, n° 226, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2009, pp. 217-227.

SALGADO, María, « Erotismo, cuerpo y revolución en *Línea de fuego* de Gioconda Belli », in PREBLE-NIEMI, Oralia, *Afrodita en el trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*, Potomac, Scripta Humanistica, 1999, pp. 3-24.

SOLANES, Ana, « Encuentros en Casa de América - Entrevista con Gioconda Belli », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 694, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 2008, pp. 119-136.

TOMPKINS, Cynthia, WILLIAM FOSTER, David, « Gioconda Belli », *Notable twentieth-century Latin American women: a biographical dictionary*, Westport, Greenwood Press, 2001, pp. 34-38.

WATERS HOOD, Edward, OJEDA, Cecilia, « Entrevista con Gioconda Belli », *Chasqui*, vol. 23, n° 2, nov. 1994, pp. 125-132.

- **Webographie**

BAXTER, Kevin, « The Sunday Profile: Gioconda Belli », *The Los Angeles Times*, 15.01.95, URL: http://articles.latimes.com/1995-01-15/news/ls-20384_1_gioconda-belli/7, (consulté le 20.04.11).

GRIGSBY VADO, William, « Sin Fronteras: Entretien avec Gioconda Belli », Radio La Primerísima, Managua, 14.02.01., URL: <http://www.arlindo-correia.com/040303.html>, (consulté le 03.08.10).

KEARNS, Sofía, « Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli », *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 9, 2003, s.p., en ligne depuis le site Dialnet, URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/kearns.html>, (consulté le 18.02.08).

LORENTE-MURPHY, Silvia, « De las ideas a la práctica: la complejidad de las propuestas éticas en *La mujer habitada* de Gioconda Belli », *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 5, 2002, s.p., URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/lorente.html>, (consulté le 02.07.07).

2.5. SUR AMANDA CASTRO

- **Articles**

AGUILAR HUMAÑA, Isabel, « *Onironautas: encuentro de pasados, renovación del futuro* » [prologue], in CASTRO, Amanda, *Onironautas*, Ciudad de Guatemala, Letra Negra Editores, 2001, 55 p.

HORNO-DELGADO, Asunción, « *Celebración de mujeres: Honduras en ocasión marginal* », in CASTRO, Amanda, *Otros testimonios: voces de mujeres centroamericanas*, Ciudad de Guatemala, Letra Negra, 2001, 191 p.

HUMAÑA, Helen, « La palabra-mujer de Amanda Castro », *Estudios de literatura hondureña*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 2000, pp. 357-366.

KAMINSKY, Amy, « Identidad femenina y paratradición poética: *Celebración de mujeres de Amanda Castro* », in ANDREO GARCÍA, Juan, GUARDIA, Sara Beatriz, *Historia de las mujeres en América Latina*, Murcia, Universidad de Murcia – CEMHAL, 2002, pp. 397-412.

- **Webographie**

BECERRA, Rebecca, « Entre la palabra y el ser: Amanda Castro », *La Tribuna Cultural*, 11 avril 2010, URL: <http://www.latribuna.hn/2010/04/11/entre-la-palabra-y-el-ser-amanda-castro>, (consulté le 17.04.11).

Redacción Cultural, « Fallece escritora hondureña Amanda Castro », *La Prensa*, Tegucigalpa, 19/03/10, URL: <http://www.laprensa.hn/Vivir/Ediciones/2010/03/19/Noticias/Fallece-escritora-hondurena-Amanda-Castro> (consulté le 22/03/2010).

2.6. SUR LUZ LESCURE

GONDOUIN, Sandra, « Le bestiaire d' *Añoranza Animal* (1995) de la poétesse Luz Lescure (1951, Panama) », colloque international de l'Université de Poitiers : « Le bestiaire latino-américain », 14-16 octobre 2009, article sous presse aux actes du colloque.

3. BIBLIOGRAPHIE LITTERAIRE, HISTORIQUE ET CULTURELLE SUR L'AMERIQUE CENTRALE

3.1. LITTERATURE

3.1.1. Œuvres poétiques

AK'ABAL, Humberto, *Ajkem Tzij / Tejedor de palabras*, Ciudad de Guatemala, Fundación Carlos F. Novella, 1996, 547 p.

BÄRH, Eduardo, *Poesía rebelde: palabra para la paz*, Tegucigalpa, Comité Visitación Padilla - Juventud Hondureña por la Paz, 1984, s.p.

CARDENAL, Ernesto, *Cántico Cósmico*, Managua, Nueva Nicaragua, 1989, 581 p.

—————, *Canto Nacional*, Managua, Colección COUN, n° 6, 1972, 52 p.

—————, *El estrecho dudoso*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, 204p.

—————, *Homenaje a los indios americanos*, León, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1969, 126 p.

—————, *Los ovnis de oro: poemas indios*, Madrid, Visor, 1992 [édition originale: 1988], 242 p.

—————, *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, Medellín, Editorial La Tertulia, 1965, 23 p.

—————, *Oráculo sobre Managua*, Managua, Editorial José Martí, 1973, 32 p.

—————, *Poesía Nicaragüense*, La Havane, Casa de las Américas, 1973, s.p.

—————, *Salmos*, Medellín, Ediciones Universidad de Antioquia, 1964, 47 p.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Luna Park*, Bruges, Imprimerie Sainte-Catherine, 1924, 56 p.

CASTELLÓN, Blanca, *Ama del espíritu – Mentor de l'Esprit*, Paris, L'Harmattan, 2007 [édition originale : Managua, Editorial Decenio, 1995] , 201 p.

CASTILLO, Otto René, *Vámonos, patria, a caminar*, México, Yoloxochitl, 1967, 26 p.

CHANGMARÍN, Carlos Francisco, *Poemas corporales*, Panama, Ediciones del Ministerio de Educación, Departamento de Bellas Artes y Publicaciones, 1956, 64 p.

- CORONEL URTECHO, José, *Pól-la, donánta, katánta, paránta... (Imitaciones y traducciones)*, León, Editorial Universitaria, 1970, 356 p.
- COUFFON, Claude, *Poesie hondurienne du XX^e siècle*, Genève, Editions Patiño, 1997, 264 p.
- DALTON, Roque, *Poemas clandestinos*, San José, EDUCA, 1980, 110 p.
- DARÍO, Rubén, *Azul..., Cantos de vida y de esperanza*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, 259 p.
- DE LA SELVA, Salomón, *El soldado desconocido*, México, Editorial Cultura, 1922, 149 p.
- GONZÁLEZ, Otto-Raúl, *Voz y voto del geranio*, Guatemala, Editorial Cultura, Ministerio de Cultura y Deportes, 1994, 35 p.
- GRANADO, Josefa, BATRES MONTÚFAR, José, « Sermón para José María Castilla », en ligne sur « La página de la Literatura Guatemalteca », URL: <http://www.literaturaguatemalteca.org/mjgarciagranados1.html>, (consulté le 16.12.10).
- JIMÉNEZ, Mayra, *Poesía campesina de Solentiname*, Managua, Ministerio de Cultura, 1980, 183 p.
- KORSKI, Demetrio, *Los poemas extraños*, Panama, Tipografía Henry, 1920, 77 p.
- LARS, Claudia, *Estrellas en el pozo*, San José, Ediciones del Convivio, 1934, 115 p.
- MEZA ESPINAL, Diana, *Del ladrido del sombrero a la escama del sol*, Tegucigalpa, Litografía López, 2007, 101 p.
- , *Eclipse de agua*, Tegucigalpa, Corporación y Publicidad Flores, 2000, 64 p.
- , *Tras los hilos*, Tegucigalpa, Litografía López, 2004, 87 p.
- NORIEGA, Enrique, *Oh banalidad*, Ciudad de Guatemala, Departamento de Actividades Literarias de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes de Guatemala, 1975, 62 p.
- OBALDÍA, María Olimpia de, *Ñatore May*, Panamá, La Prensa, 2002 [édition originale : 1928], 25p.
- PAVÓN, Juana, *Exacta*, Tegucigalpa, Ixbalam Editores, 2004, 108 p.
- , *Yo soy esa sujeto*, San Pedro Sula, Editorial Capiro, 1994, s. p.
- PAYERAS, Mario, *El mundo como flor y como invento*, Mexico, Joan Boldó i Clement, 1987, 75 p.
- , *Poemas de la zona Reina*, Ciudad de Guatemala, Artemis-Edinter, 1997, 52 p.
- RIVAS MARTÍNEZ, *Infierno de cielo y antes y después*, Managua, Palacio Nacional de la Cultura - Fondo Editorial INC, 1999, 116 p.

SINÁN, Rogelio, *Onda*, Roma, Casa Editrice Italia, 1929, 74 p.

SOSA, Roberto, *Un mundo para todos dividido*, La Havane, Casa de las Américas, 1971, 51p.

TOMÁS, Consuelo, *Agonía de la Reina*, Panama, Editorial Mariano Arosemena - Instituto Nacional de Cultura, 1995, 46 p.

—————, *El cuarto Edén*, Panama, Epic Publications, 1995, 42 p.

TURPANA IKUAIKLIKIÑA Aristeides, *Kualuleketi y Lalorkko - poema y cuento kunas*, Panama, Ministerio de Educación, 1966, 41 p.

VILLATORO, José Luis, *Pedro a secas*, Guatemala, Ediciones Nuevo Signo, 1968, s.p.

3.1.2. Œuvres narratives

AMAYA AMADOR, Ramón, *Los brujos de Llamatepeque*, Tegucigalpa, Baktum, 1985, 210p.

—————, *Prisión verde*, México, Editorial Latina, 1950, 244 p.

ASTURIAS, Miguel Ángel, *Leyendas de Guatemala*, Madrid, Ediciones Oriente, 1930, 207p.

—————, *Los ojos de los enterrados*, Buenos Aires, Losada, 1960, 492 p.

—————, *Viento fuerte*, Buenos Aires, Losada, 1950, 204 p.

—————, *El papa verde*, Buenos Aires, Losada, 1954, 315 p.

BELEÑO, Joaquín, *Flor de banana*, Panama, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1970 [édition originale: 1965], 248 p.

—————, *Luna verde*, Panama, Estrella, 1961, [édition originale: 1950], 301 p.

CABEZAS LACAYO, Omar, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, La Havane, Casa de las Américas, 1982, 255 p.

CARDENAL, Ernesto, *El evangelio en Solentiname*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1975, 261 p.

—————, *La santidad de la revolución*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1976, 103 p.

—————, *En Cuba*, La Havane, Casa de las Américas, 1970, 382 p.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Maelstrom, films telescopiados*, Paris, Excelsior, 1926, 123p.

CASTELLANOS MOYA, Horacio, *Insensatez*, Mexico, Tusquets, 2004, 155 p.

CASTILLERO REYES, Ernesto de Jesús, *Leyendas e historias de Panamá la Vieja*, Panama, producciones Erlizca, 1998, 96 p.

DALTON, Roque, *Las historias prohibidas del pulgarcito*, México, Siglo Veintiuno, 1979, 232 p.

ESCOTO, Julio, *Días de ventisca, noches de Huracán*, San José, Editorial Nueva Década, 1980, 139 p.

FALLAS, Carlos Luis, *Mamita Yunai*, Santiago de Chile, Nascimento, 1949, 272 p.

FLORES, Marco Antonio, *Los compañeros*, Mexico, J. Mortiz, 1976, 237 p.

FRANCO, José, *Sollozos anónimos*, Panama, Departamento de Bellas Artes y Publicaciones del Ministerio de Educación, 1955, 36 p.

GARCÍA, Carlos René, *La llama del retorno*, Ciudad de Guatemala, Editorial RIN 78, 1984, 177 p.

GUARDIA, Gloria, *Lobos al anochecer*, Panama, Alfaguara, 2006, 376 p.

HERRERA, Flavio, *El tigre*, Montevideo, Ediciones Mar, 1939 [édition originale: 1934], 158p.

JESÚS VALDES, Ignacio de, *Cuentos panameños de la ciudad y del campo*, Panama, Editorial Gráfico, 1928, 173 p.

OREAMUNO, Yolanda, *La ruta de su evasión*, Ciudad de Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1949, 317 p.

PAYERAS, Mario, *El trueno en la ciudad: episodios de la lucha armada urbana de 1981 en Guatemala*, Mexico, J. Pablo Editor, 1987, 105 p.

—————, *Latitud de la flor y el granizo*, Mexico, J. Boldó i Climent Editores, 1988, 75 p.

—————, *Los días de la selva*, San Salvador, Editorial Piedra Santa, 2002 [Édition originale: 1980], 192 p.

QUITANA, Emilio, *Bananos – la vida de los peones en la bananera*, Managua, Tipografía La Patria, 1942, 136 p.

RAMÍREZ, Sergio, *¿Te dio miedo la sangre?*, Caracas, Monte Ávila, 1977, 281 p.

—————, *Adiós Muchachos, una memoria de la revolución sandinista*, San José, Ediciones Aguilar, 1999, 316 p., p. 269.

SALAZAR ARRUE, Salvador, *Cuentos de barro*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1943 [édition originale: 1933], 302 p.

SÁNCHEZ BORBÓN, José María, *Shumio-Ara: cuentos de Bocas del Toro*, Panama, Imprenta Nacional, 1948, 126 p.

—————, *Tres cuentos*, Panama, Imprenta La Nación, 1946, 47 p.

TORIELLO GARRIDO, Guillermo, *Tras la cortina del banano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 277 p.

WILD OSPINA, Carlos, *La Gringa*, Ciudad de Guatemala, Editorial Nacional, 1935, 332 p.

3.1.3. Critique littéraire

- **Ouvrages**

ALBIZÚREZ PALMA, Francisco, *Poesía centroamericana postmodernista y de vanguardia*, Ciudad de Guatemala, Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos, 1988, 112 p.

ÁVILA, Myron Alberto, *Mujer, cuerpo y palabra: tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca (Muestra poética, 1973-2003)*, Madrid, Torremozas Ediciones, 2004, 299 p.

BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique Centrale : étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1998, 634 p.

BEVERLEY, John, ZIMMERMAN, Marc, *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, Austin, University of Texas Press, 1990, 252 p.

CONSTENLA UMAÑA, Adolfo, *Poesía tradicional indígena costarricense*, San José, Editorial de la universidad de Costa Rica, 1996, 296 p.

DE LA GARZA, Mercedes, *Literatura maya*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992, 475 p.

FERNÁNDEZ PONCELA, Ana, *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica*, Madrid, Narcea, 2000, 95 p.

GOLD, Janet N., *Volver a imaginarlas: retratos de escritoras centroamericanas*, Tegucigalpa, Guaymuras, 1998, 356 p.

IFFLAND, James, *Ensayos sobre poesía revolucionaria de Centroamérica*, EDUCA, San José, 1994, 309 p.

IRAGUÍ MAÑU, Jesús, *Ernesto Cardenal: vida y poesía*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, 1990, 91 p.

LEIVA, Raúl, *Iluminaciones, crítica literaria*, México, Editorial Letras, 1973, 312 p.

LIANO, Dante, *La palabra y el sueño, literatura y sociedad en Guatemala*, Roma, Bulzoni Editore, 1984, 183 p.

MIRÓ, Ricardo, *La literatura panameña (origen y proceso)*, Panama, Editorial Universitaria Panamá, 1996, 336 p.

PAILLER, Claire, *La poésie au-dessous des volcans*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988, 249 p.

—————, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, CNRS, Toulouse, 1989, 183 p.

PREBLE NIEMI, Oralia, JIMÉNEZ, Luis, *Ilustres autores guatemaltecos del siglo XIX y XX*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 2004, 226 p.

RAMÍREZ, Sergio, *Balcanes y volcanes y otros ensayos y trabajos*, Managua, Nueva Nicaragua, 1985, 202 p.

- **Thèses**

ARIAS, Arturo, *Idéologies, littératures et société pendant la révolution guatémaltèque, 1944-1954 : Entre la piedra y la cruz de Mario Monteforte Toledo*, thèse, sous la direction du Pr. Jacques Leenhardt, 1978, Paris, 363 p.

BARRIENTOS TECÚN, Dante, *Amérique Centrale : l'horreur et l'espoir, analyse de la poésie contemporaine*, thèse, sous la direction du Pr. Daniel Meyran, Université de Perpignan, 1994, 1180 p.

LHOMME, Janine, *Recherches sur la poésie de combat au Guatemala : 1954-1974*, Paris, Université de Paris 3, 1975, 247 p.

PAILLER, Claire, *Poésie et identité culturelle en Amérique centrale et à Cuba aujourd'hui*, thèse effectuée sous la direction du Pr. Alain Sicard, Université de Poitiers, 1986.

ROBERT, Brigitte, *Espaces et identités dans le roman féminin centre-américain contemporain (1980-2000)*, thèse, sous la direction du Pr. Maryse Renaud, Université de Poitiers, 2005, 497 p.

RODRÍGUEZ, Rosaura, *Littérature et identité au Nicaragua*, thèse, sous la direction du Pr. Claude Fell, Paris, IHEAL, Paris 3, 1996, 780 p.

SENECAL, Sylviane, *Poésie de femme au Nicaragua : 1960-1980*, thèse effectuée sous la direction du Pr. Claire Pailler, Toulouse 2, 1988, 157 p.

SOSA RUBIO, Elisa María, *L'Expression de l'identité nationale dans la littérature du Honduras (depuis ses origines jusqu'à nos jours)*, thèse, sous la direction du Pr. Paul Verdevoye, 1965, Paris 3, 356 p.

- **Articles**

ARIAS, Arturo, « Descolonizando el conocimiento, reformulando la textualidad: repensando el papel de la narrativa centroamericana », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n°

42, XXI, Editorial del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELAP), 1995, Lima / Berkeley, pp. 73-86.

BERCHENKO, Adriana, « El vuelo creador de la palabra », Reflexión acerca de los talleres de poesía nicaragüense, *Ventanal*, n° 7, Perpignan, 1983, pp. 21-30.

GONDOUIN, Sandra, « Penélope y Ulises en la poesía contemporánea de América Central », *Centroamericana*, n° 18, Milan, EDUCatt - Università Cattolica del Sacro Cuore, 109 p., pp. 31-49.

—————, « Mito, religión y autobiografía en los *Cantos de Ifigenia* (1991) de la poeta nicaragüense Michele Najlis », *ANIDE-Revista de la Asociación Nicaragüense de Escritoras*, n° 22, Managua, enero-junio 2010.

RINCÓN, Carlos, « Entrevista a Sergio Ramírez en San José, Costa Rica, junio de 1977 », *Revista de la cultura de Occidente*, n° 193, tome XXXII/1, nov. 1977, pp. 1-25.

- **Webographie**

ARIAS, Arturo, « Identidad / Literariedad : marginalidad y postmodernidad en Centroamérica », *Kipus - Revista andina de letras*, n° 4, Quito, Corporación Editora Nacional, 1995-1996, pp. 33-49, URL : <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1909/1/RK-04-ES-Arias.pdf>, (consulté le 03.05.11).

DEL ÁGUILA, Virginia, GODOY, Johanna, « Johanna Godoy: las mujeres podemos acumular sabiduría sin dejar de ser humanas », 23.02.00, entretien en ligne sur le site *Página de literatura guatemalteca*, s.p., URL : www.literaturaguatemalteca.org/jgodoy2.htm, (consulté le 08.12.07).

GRINGERG PLA, Valeria, « Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana: una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya », *Istmo - Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n° 15, décembre 2007, s.p., URL : <http://collaborations.denison.edu/istmo/n15/proyectos/grinberg.html>, (consulté le 25.05.10).

HERNÁNDEZ, Consuelo, « Rescatando las poetisas hondureñas: locura y lucidez en Juana Pavón, Sara Salazar Meléndez, Aída Ondina Sabonge Gutiérrez y María Eugenia Ramos », Middle Atlantic Council of Latin American Studies (MACLAS), 2001, s.p., URL : <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-92615140/rescatando-las-poetashondurenas.html>, (consulté le 17.04.07).

LAGOS, Ramiro, « Vanguardia femenina de la poesía centroamericana », *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 19, Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 213-224, URL: <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI9090110213A.PDF>, (consulté le 06.02.10).

LOMELÍ, Raúl, « El canto cósmico de Ernesto Cardenal », *Revista Envío*, n° 125, Managua, Universidad Centroamericana (UCA), avril 1992, s.p., URL: <http://www.envio.org.ni/articulo/714> (consulté le 31.08.10).

MEJÍA, José, « Poesía guatemalteca del siglo XX », s.p., URL: <http://www.literaturaguatemalteca.org/mejia1.htm>, (consulté le 10.02.10).

MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia, « Estrategias de la subversión: poesía guatemalteca contemporánea », *Página de literatura guatemalteca*, s.p., URL: <http://www.literaturaguatemalteca.org/depenedo1.htm>, (consulté le 17.07.07).

RANDAZZO, Francesca, « Cambios en el imaginario de la lucha y representación de Morazán en la poesía hondureña », *Estudios Centroamericanos*, vol. 62, n° 709-710, pp. 1015-1030, URL: http://www.uca.edu.sv/publica/ued/eca-proceso/ecas_anter/eca/2007/709710/art120eca%20709-710.pdf, (consulté le 15.08.10).

TICAS, Sonia Priscila, « Las escritoras salvadoreñas a principios del siglo XX: expectativas y percepciones socio-culturales », 08.03.06, s.p., URL: <http://www.ecumenico.org/leer.php/710>, (consulté le 12.02.10).

URBINA, Nicasio, « Conciencia y afirmación: el desarrollo de la literatura escrita por mujeres en América Central », *La prensa literaria - Suplemento semanal del Diario La Prensa*, Managua, 18.05.02, article composé à partir d'une conférence présentée au *Primer Congreso de Escritoras Centroamericanas* de la Universidad Centro Americana, Managua, le 14 mars 2002, s.p., URL: <http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2002/mayo/18/literaria/ensayos/> (consulté le 25.05.10).

3.2. HISTOIRE CONTEMPORAINE

- **Ouvrages**

ANS, André-Marcel, *Le Honduras : difficile émergence d'une nation, d'un Etat*, Paris, Karthala, 1997, 385 p.

ARMSTRONG, Robert, SHENK, Janet, *El Salvador: the face of a revolution*, Boston, South End Press, 1982, 283 p.

BARAHONA, Marvin, *Honduras en al siglo XX, una síntesis histórica*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 2005, 376 p.

BAUMAN, Robert, *Panama Money Secrets*, Delray Beach, The Sovereign Society, 2007, 177p.

BLEEKER MASSARD, Patricia, *Exil et résistance, éléments d'histoire du Salvador : café rouge sang*, Paris, L'Harmattan, 1995, 334 p.

BORGE, Tomas, *Los primeros pasos: la Revolución Popular Sandinista*, México, Siglo Veintiuno, 1993, [édition originale: 1981], 221 p.

Centro de Estudios de Guatemala, *Guatemala: entre el dolor y la esperanza*, Valencia, Université de Valencia, 1995, 267 p.

COLOM, Yolanda, *Mujeres en la alborada: guerrilla y participación femenina en Guatemala, 1973-1978: testimonio*, Ciudad de Guatemala, Artemis & Edinter, 1998, 311 p.

CONNIFF, Michael, *Panama and the United States: the forced alliance*, Athens, University of Georgia Press, 2001 [édition originale: 1992], 192 p.

DÍAZ ROZZOTO, Jaime, *La révolution au Guatemala, 1944-1954*, Paris, Editions Sociales, 1971, 270 p.

ENTRENA DURAN, Francisco, *AKAL Las Américas, La estabilidad mexicana y la crisis de los regímenes políticos de América Central*, n° 62, Madrid, Ediciones AKAL, 1992, 54 p.

GALEANO, Eduardo, *Guatemala, país ocupado*, México, Nuestro Tiempo, 1967, 129 p.

GALICH, Manuel, *¿Por qué lucha Guatemala? Arévalo y Árbenz: dos hombres contra un imperio*, Ciudad de Guatemala, Editorial Cultura, 1994, 374 p.

GRENIER, Yvon, *Guerre et pouvoir au Salvador – Idéologie du changement et changement idéologique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, 350 p.

LAFEBER, Walter, *The Panama canal: the crisis in historical perspective*, New York, Oxford University Press, 1989 [édition originale: 1978], 70 p.

LINDO FUENTES, Héctor, CHING, Erik, LARA-MARTINEZ, Rafael, *Remembering a massacre in El Salvador : the Insurrection of 1932, Roque Dalton, and the politics of historical memory*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2007, 411 p.

LOZANO, Lucrecia, *De Sandino al triunfo de la revolución*, 1985, México, Siglo Veintiuno, 343 p.

MARTI Í PUIG, Salvador, *La revolución enredada: Nicaragua 1977-1996*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 1997, 252 p.

MENCHÚ, Rigoberta, BURGOS DEBRAY, Elisabeth, *Me llamo Rigoberta Menchu y así me nació la conciencia*, La Havane, Casa de las Américas, 1983, 400 p.

MOLERO, María, *Nicaragua sandinista: del sueño a la realidad 1979-1988*, Madrid, IEPALA, 1988, 299 p.

MONTOBBIO, Manuel, *La metamorfosis de pulgarcito, transición política y proceso de paz en El Salvador*, Barcelona, Icaria, et Ciudad de Guatemala, FLACSO, 1999, 383 p.

PÉREZ BRIGNOLI, Héctor, *A Brief History of Central América*, Berkeley, University of California Press, 1989, 223 p.

_____, *Historia general de Centroamérica, De la posguerra a la crisis (1945-1979), Tomo V*, Madrid, Ediciones Siruela, 1993, 284 p.

ROUQUIE, Alain [coord.], *Les forces politiques en Amérique centrale*, Paris, Karthala, 1991, 302 p.

RUDEL, Christian, *Le Costa Rica*, Paris, Karthala, 2004, 188 p.

SANCHO, Mario, *Costa Rica, Suiza centroamericana*, San José, Editorial Costa Rica, 1982, 91 p.

SCHLESINGER, Stephen, KINZER, Stephen, *Fruta amarga, la CIA en Guatemala*, México, Siglo Veintiuno, 1982, 293 p.

SOLER, Ricaurte, *La invasión de Estados Unidos a Panamá: neocolonialismo en la posguerra fría*, México, Siglo Veintiuno, 1991, 186 p.

TORRES RIVAS, Edelberto, *Historia General de Centroamérica*, tome 6, Madrid, Ed. Siruela, 1993, 253 p.

TROTET, François, *Le Panama*, Paris, Karthala, 1991, 189 p.

- **Articles**

BATAILLON, Gilles, « De Sandino aux contras. Formes et pratiques de la guerre au Nicaragua », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris, EHESS, 2005/3, 60^e année, pp. 653-688.

BILLAUT, Jean-Paul, « Costa Rica », ROUQUIE, Alain [coord.], *Les forces politiques en Amérique centrale*, Paris, Karthala, 1991, pp. 29-60.

COHEN, Perla, « Mirages et virages en Amérique Centrale, l'adieu aux armes », *L'Ordinaire Mexique – Amérique Centrale*, n° 139, mai-juin 1992, Université de Toulouse - Le Mirail, pp. 17-22.

DEL VASTO, César, « A los veinte años de la invasión estadounidense de Panamá », *El viejo topo*, n° 263, Mataró, Ediciones de Intervención Cultural, décembre 2009, pp. 74-81.

FIGUEROA IBARRA, Carlos, « Centroamérica: entre la crisis y la esperanza (1978-1990) », in TORRES RIVAS, Edelberto, *Historia General de Centroamérica*, tome 6, Madrid, Ed. Siruela, 1993, pp. 35-88.

GILHODES, Pierre, « Panama », ROUQUIE, Alain, *Forces politiques en Amérique Centrale*, Paris, Karthala, 1991, pp. 277-300.

HALPERIN DONGHI, Tulio, « 20 años en la historia de América Central (1970-1990) », *Centroamérica, perspectivas de futuro*, Barcelone, Centre estudis internacionals, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, pp. 9-31.

LEONHARD, Ralf, « Autocríticas del FMLN », *Pensamiento Propio*, Managua, Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales – Coordinadora Regional de Investigación Económica y Social (CRIES), n° 90, mai 1992, [article reproduit dans *L'Ordinaire, Mexique – Amérique Centrale*, n° 139, mai-juin 1992, Université de Toulouse - Le Mirail, pp. 53-54].

VAYSSIÈRE, Pierre, « Espoirs et échecs des guérillas en Amérique Centrale et dans le pourtour caraïbe. (1960-1990) », *L'Ordinaire, Mexique, Amérique Centrale*, Université de Toulouse - Le Mirail, mai-juin 1992, n° 139, pp. 3-15.

- **Webographie**

« Accords de Paix », page officielle du *Congreso de la República de Guatemala*, http://www.congreso.gob.gt/gt/acuerdos_de_paz.asp, (consulté le 03.05.10).

ARMENGAUD, Jean-Hébert, « Bras de fer autour de Noriega – La France et le Panama se disputent l'ancien dictateur, bientôt libéré », *Libération*, Paris, 21.07.07, s.p., URL: <http://front.liberation.fr/monde/0101107753-bras-de-fer-autour-de-manuel-noriega> (consulté le 20.05.10).

AZNÁREZ, Juan Jesús, « Reportaje: Ortega en la picota – La violación de Zoiloamérica », *El País*, 29.06.08, s.p., URL: http://www.elpais.com/articulo/reportajes/violacion/Zoiloamerica/elpeuintlat/20080629elpdmgrep_7/Tes, (consulté le 16.08.09).

BATAILLON, Gilles, « Daniel Ortega entiende Nicaragua como si fuera su finca », *El País*, Madrid, 02.03.09, s.p., URL: http://www.elpais.com/articulo/internacional/Daniel/Ortega/entiende/Nicaragua/fuera/finca/elpeuint/20090203elpeuint_10/Tes, (consulté le 25.05.10).

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, « El Hombre fuerte de Panamá », *La Prensa*, Ciudad de Panamá, 19.08.07., s.p., URL: <http://mensual.prensa.com/mensualcontenido/2007/08/19/hoy/panorama/1082136.html>, (consulté le 15.04.10).

GARIBAY, David, MEDINA-NICOLAS, Lucile, VIEILLARD-BARON, Alain, « Panama », *Encyclopaedia Universalis*, s.p., URL: <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/panama/#>, (consulté le 20.05.10).

PALM, Mónica, « Se impuso la voluntad popular: Torrijos », *La Prensa*, Ciudad de Panamá, 26.10.06, s.p., <http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2006/10/26/hoy/panorama/778183.html>, (consulté le 20.05.10).

PÉREZ BALDODANO, Andrés, « Nicaragua: un experimento democrático en agonía », *Nueva sociedad*, n° 199, septembre-octobre 2005, URL: http://www.nuso.org/upload/articulos/3279_1.pdf, pp. 4-11, (consulté le 25.05.10).

RODRÍGUEZ DE ITA, Guadalupe, « Participación política de las mujeres en la primavera democrática guatemalteca (1944-1954) », *Diálogos: Revista electrónica de historia*, vol. 5, n° 1-2, 2004, s.p., URL: http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipo_busqueda=CODIGO&clave_revista=3325, (consulté le 08.02.10).

VIGNA, Anne, « Transition antidémocratique – Au Honduras, comment blanchir un coup d'Etat », *Le Monde diplomatique*, Paris, janvier 2010, s.p., en ligne : <http://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/VIGNA/18710>, (consulté le 26.05.10).

3.3. CULTURE ET SOCIETES

- **Ouvrages**

AGURCIA, Roberto Domínguez, *Tekut-Xihuatl-Pan, Honduras precolombina*, Tegucigalpa, Lito-Tipografía López, 1978, 36 p.

ARIAS, Arturo, *The Rigoberta Menchú Controversy*, Minneapolis, University of Minnesota press, 2001, 417 p.

BAUDEZ, Claude-François, *Une histoire de la religion des Mayas*, Albin Michel, Paris, 2002, 472 p.

CARRASCO, David, SESSIONS, Scott, *Daily Life of the Aztecs*, Westport, Greenwood Press, 1998, 282 p.

CUEVAS MOLINA, Rafael, *Identidad y cultura en Centroamérica, nación, integración y globalización a principios del siglo XXI*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica, 2006, 134 p.

DE LA GARZA, Mercedes, *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, México, Paídos - Universidad nacional autónoma de México, 1998, 201 p.

_____, *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 291 p.

FRAYSSE, Olivier, ROLLINAT, Robert, *Problèmes politiques et sociaux, Les Etats-Unis et l'Amérique Centrale*, Nancy, La documentation française, 26 juillet 1985, n° 516, 40 p.

GUZMÁN-BÖCKLER, Carlos, HERBERT, Jean-Loup, *Guatemala: una interpretación histórico-social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 195 p.

HUERTA, José, *Alma campesina; cuadros, leyendas y cuentos panameños*, Colón, Haskins News Service, 1930, 191 p.

IBARRA GRASSO, Dick Edgar, *Cosmogonía y mitología indígena americana*, Buenos Aires, Editorial Kier, 1997, 383 p.

LE BOT, Yvon, *La guerre en terre maya: communauté, violence et modernité au Guatemala (1970-1992)*, Paris, Karthala, 1992, 336 p.

LEMOINE Maurice, *Les naufragés d'Esquipulas*, Nantes, l'Atalante, 2002, 805 p.

LÓPEZ GARCÍA, Ángel, *Presentación de las lenguas y culturas chibchas*, Valencia, Universitat de Valencia, 1995, 84 p.

LUCCHINI, Ricardo, *Femme, violence et identité : le cas de l'Amérique Centrale*, Paris, l'Harmattan, 2002, 290 p.

MENCHÚ, Rigoberta, BURGOS DEBRAY, Elisabeth, *Me llamo Rigoberta Menchu y así me nació la conciencia*, La Havane, Casa de las Américas, 1983, 400 p.

MILLA, José, *Cuadros de costumbres*, Ciudad de Guatemala, Goubaud y Cie, 1898, 456 p.

MORALES DAMIÁN, Manuel Alberto, *Árbol sagrado: origen y estructura del universo en el pensamiento maya*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2006, 233 p.

MUSSET, Alain, *L'Amérique centrale et les Antilles, une approche géographique*, Paris, Armand Colin, 1998 [édition originale: 1984], 182 p.

PAYERAS, Mario, *Asedio a la utopía: ensayos políticos, 1989-1994*, Ciudad de Guatemala, Magna Terra, 1996, 56 p.

PEDRON COLOMBANI, Sylvie, *Maximón au Guatemala : Dieu, saint ou traître*, Londres, Periplus éditions, 2004, 202 p.

ROMERO, Oscar Arnulfo, *Monseñor Romero*, Madrid, IEPALA, 1989, 248 p.

SANDINO, Augusto César, RAMÍREZ, Sergio [sélection, prologue, notes, chronologie et bibliographie], *Pensamiento político*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, 651 p.

SIDNEY THOMPSON, John Eric, BLANCO, Eric [trad.], *Historia y religión de los mayas*, México, Siglo Veintiuno, 2004, 474 p., [édition originale: *Maya history and religion*, 1970].

STOLL, David, *Rigoberta Menchú and the story of all poor guatemalan*, Boulder, Westview Press, 1999, 336 p.

TORRES DE ARAÚZ, Reina, *Panamá indígena*, Panama, Instituto Nacional de Cultura, 1980, 383 p.

WAGA, Aiban, *En defensa de la vida y su armonía: elementos de la religión kuna*, Kuna Yala, Instituto de Investigaciones Koskun Kalu del Congreso General de la Cultura Kuna, 2000, 229 p.

WELSH, Patrick, *Los hombres no son de Marte: desaprendiendo el machismo en Nicaragua*, Londres, Catholic Institute for International Relations, 2001, 64 p.

- **Thèse**

LORAS CASTILLO, Enrique, *Las mujeres retornadas en el conflicto y proceso de pacificación en Guatemala (1980-2005) ¡luchar para retornar, retornar para luchar!*, thèse dirigée par le Pr. María Esther del Campo García, Universidad Complutense de Madrid, 2006, 384 p.

- **Articles**

BESSE, Nathalie, « Mémoire et culture dans la révolution nicaraguayenne », *Mémoire et culture en Amérique Latine*, 8^e colloque international du CRICCAL, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 203-209.

CARDENAL, Ernesto, « Un marxismo con San Juan de la Cruz », *Crisis n° 14*, Buenos Aires, Gráfica, 1974, pp. 40-45.

GALEANO, Eduardo, « Disparen sobre Rigoberta », *La Jornada*, México, 16 de enero de 1999, s.p.

O'KANE, Trish, MARIN, Raul, « La tentación del caudillismo », *Pensamiento Propio*, n° 90, mars 1990, [article reproduit dans *L'Ordinaire, Mexique – Amérique Centrale*, n° 139, mai-juin 1992, Université de Toulouse - Le Mirail, pp. 49-50].

PAILLER, Claire, « Les intellectuels honduriens entre la guerre et la paix, 1969-1986 », *L'Ordinaire, Mexique – Amérique Centrale*, n° 133, mai-juin 1991, GRAL-CNRS / IPEALT, Université de Toulouse Le Mirail, pp. 3-20.

PÉREZ, Juan, « La présence constante de la peur », *Revue Sud / Nord*, n° 18, Toulouse, Erès, janvier 2003, pp. 96-104.

ROSSI, Ana Cristina, « La censure médiatique en Amérique centrale. Le cas récent du Costa Rica », AMROUCHE, Nassim, KIPPELEN, Etienne, MARCHIO, Julie *et al.* [Ed.], *Censures. Les violences du sens*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011, pp. 87-100.

SLACK, Brian, Mc CALLA, Robert, « Le canal de Panama à un carrefour géopolitique, réalités commerciales et environnement », *Revue Etudes Internationales*, vol. XXXIV, n° 2, Editions de l'Institut Québécois des Hautes Etudes Internationales (IQHEI), Montréal, juin 2003, pp. 253-262.

- **Webographie**

ASTOR AGUILERA, Miguel, « Estudio de Santuarios de Cruz Parlante en Yucatán y Quintana Roo – La Cruz Maya como el Eje Mundi », FAMSI, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies Inc., 2004, URL: <http://www.famsi.org/reports/99034es/section05.htm>, (consulté le 18.07.09).

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, BARABAS, Alicia, « Recursos culturales y autonomía étnica. La democracia participativa de los Kuna de Panamá », *América Latina Historia et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 2004, s.p., URL : <http://alhim.revues.org/index127.html>, (consulté le 15.08.10).

Consejo Centroamericano de Procuradores de Derechos Humanos, « Situación y análisis del femicidio en la Región Centroamericana », 165 p. URL: <http://www.conadeh.hn/pdf/Femicidio.pdf>, (consulté le 26.02.11).

GARCÍA, Fernando, DUQUE, Vilma, *Guatemala Trabajo Infantil en los Basureros, una evaluación rápida*, Genève, Organización Internacional del Trabajo: Programa Internacional para la Erradicación del Trabajo Infantil (IPEC), 2002, 71 p., URL: http://white.oit.org.pe/ipec/documentos/gu_basuras_ras.pdf, (consulté le 18.09.09).

LE CLEZIO, Jean-Marie, « Hommage à Elvira et aux Indiens du Panama », 10 décembre 2008, en ligne sur le site de « La revue des Ressources », s.p. : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1092>, (consulté le 27.07.10).

MAURI MARTÍNEZ, Mónica, « Napguana (Terre-Mère) vs. Bab Dummat (Père Créateur). Les représentations kunas de l'environnement dans les espaces de médiation », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2007, s.p., URL : <http://nuevomundo.revues.org/4944>, (consulté le 10.10.10).

MEDRANO, Celia [coord.], *Conflictividad y focos de conflicto en Nicaragua, Guatemala, Honduras y El Salvador, una evaluación preliminar*, Buenos Aires, Coordinadora Regional de Investigación Económica y Social, 2009, 60 p., URL : [http://www.cries.org/contenidos/conflic tividad-centroamerica-esp.pdf](http://www.cries.org/contenidos/conflic%20tividad-centroamerica-esp.pdf), (consulté le 03.05.10).

Site officiel de l'Autoridad del Canal de Panamá: <http://www.pancanal.com/esp/plan/temas/propuesta/> (consulté le 20.05.10).

TORRES RIVAS, Edelberto, « Nicaragua: el retorno del sandinismo transfigurado », *Revista Nueva Sociedad*, n° 207, janvier-février 2007, s.p., URL: http://www.nuso.org/upload/articulos/3401_1.pdf, (consulté le 17.08.09).

TORRES, Hugo, « Las similitudes de este gobierno con la dictadura somocista dan escalofríos », *Revista Envío*, n° 334, Managua, Universidad Centroamericana (UCA), janvier 2010, s.p., en ligne: <http://www.envio.org.ni/articulo/4119>, (consulté le 25.05.10).

ZIMMERMAN, Marc, « Rigoberta Menchú, David Stoll, narrativa subalterna y la verdad testimonial: Una perspectiva personal », *Istmo - Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n° 8, juin 2004, s.p., URL: <http://collaborations.denison.edu/istmo/n08/articulos/rigoberta.html>, (consulté le 03.05.10).

4. BIBLIOGRAPHIE LITTERAIRE, HISTORIQUE ET CULTURELLE SUR L'AMERIQUE LATINE

4.1. ŒUVRES LITTERAIRES

BARNET, Miguel, *Carta de noche*, La Havane, Ediciones Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982, 102 p.

CASTELLANOS, Rosario, *Obras II, Poesía, teatro y ensayo*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 2004, 1027 p.

FUTORANSKY, Luisa, *De donde son las palabras*, Barcelona, Plaza y Janéz, 1998, 88 p.

GUIFARRO, Blanca, *Apegos en mi mayor*, Tegucigalpa, Litografía López, 2007, 54 p.

MISTRAL, Gabriela, ZEGERS, Pedro Pablo [Ed.], *La tierra tiene la actitud de una mujer*, Providencia, RIL Editores, 1998, 294 p.

MORAES, Vinicius de, *Soneto de fidelidade e outros poemas*, Sao Paulo, Ediouro, 2004, 81p.

OCAMPO, Carolina, *Amarte es parte mía*, Lima, Ediciones Capulí, 1986, 123 p.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad – Postdata – Vuelta al laberinto de la soledad*, México, Fonda de Cultura Económica, 1994 [édition originale: 1950], 351 p.

—————, *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1974 [édition originale: 1957], 231 p.

—————, *Primeras Letras*, Barcelona, Seix Barral, 1988, 422 p.

PONIATOWSKA, Elena, *Hasta no verte, Jesús mío*, 1969, México, Ediciones Era, 1969, 315p.

4.2. CRITIQUE LITTERAIRE

- **Ouvrages**

FERNÁNDEZ MORENO, César, *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno, 1996, 494 p

LEÓN, Olver Gilberto de, *Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas*, Paris, Ophrys, 1981, 698 p.

MORENO, Fernando, *Carlos Fuentes : la mort d'Artemio Cruz, entre le mythe et l'histoire*, Paris, Éditions Caribéennes, 152 p.

- **Articles**

FOSTER, David, « The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik », *Hispanic Review*, vol. 62, n° 3, University of Pennsylvania Press, 1994, pp. 319-347.

MINNE, Samuel, « Mujeres borrando las fronteras del continente – la poesía lésbica en Hispanoamérica », in BALUTET, Nicolas, *Ars homoerótica: escribir la homosexualidad en las letras hispánicas*, Paris, Publibook, 2006, pp. 21-26.

SUÁREZ, Modesta, « Tradición y maternidad (la poesía femenina peruana del siglo XX) » in FORGUES, Roland, *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, [Actes du congrès international organisé par ANDINICA (Université de Pau et des Pays de l'Adour) à Pau et à Tarbes, du 22 au 25 mai 1996], Mérida, Universidad de los Andes, 1999, 454 p.

- **Webographie**

Mc DUFFIE, Keith, « Alfredo A. Roggiano (1919-1991) », *Hispanic Review*, vol. 60, n° 4, University of Pennsylvania Press, 1992, pp. 523-528, URL: <http://www.jstor.org/stable/473455>, (consulté le 03.04.09).

NERUDA, Pablo, « Latorre, Prado y mi propia sombra », *Anales de la Universidad de Chile*, n° 157, janvier-décembre 1971, en ligne sur le site de L' *Universidad de Chile* (Santiago du Chili), s.p., URL: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/latorrepradosombra.html>, (consulté le 20.04.11).

REUMAN, Ann, « Coming into Play: An Interview with Gloria Anzaldúa », *MELUS (The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States)*, vol. 25, n° 2, Latino/a Identities, 2000, pp. 3-45, <http://www.jstor.org/stable/468217>, (consulté le 03.04.09).

4.3. HISTOIRE, CULTURE ET SOCIETES

- **Ouvrages**

ALARCÓN, Renato, *Identidad de la psiquiatría latinoamericana: voces y exploraciones en torno a una ciencia solidaria*, México, Siglo Veintiuno, 1990, 660 p.

ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands: the new mestiza, la frontera*, San Francisco, Spinster / Aunt Lute, 1987, 203 p.

BALUTET, Nicolas, *Histoire de la littérature latino-américaine*, Lyon, Confluences & Traverses, 2007, 65 p.

BETHEL, Leslie, *Historia de América Latina, vol. 4 - Historia colonial*, Barcelona, Edición Crítica, 1990, 384 p.

CASTAÑEDA, Carlos, *Journey to Ixtlan: the lessons of Don Juan*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974, 218 p.

—————, *The teaching of Don Juan: a Yaqui way of knowledge*, Berkeley, University of California Press, 196 p.

CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación de la conquista de México*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1957, 322 p.

DABENE, Olivier, *L'Amérique latine au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001 [édition originale: 1994], 190 p.

DE LANDA, Diego, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Editorial Porrúa, 1959 [manuscrit original: 1566], 252 p.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, 731 p.

GALEANO, Eduardo, *Memorias del fuego: El siglo del viento*, vol. 3, México, Siglo Veintiuno, 2007 [édition originale: 1986], 374 p.

GILL, Lesley, *Escuela de las Américas: entrenamiento militar, violencia política e impunidad en las Américas*, Santiago de Chile, Editorial LOM, 2005, 339 p.

GUEVARA, Ernesto, *El diario del Che en Bolivia*, México, Siglo Veintiuno, 1968, 237 p.

LAS CASAS, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Cátedra, 2003, 186p.

LEONARD, Thomas, BRATZEL, John, *Latin America during World War II*, Lanham, Rowman and Littlefield Publishers, 2007, 206 p.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, VAL JULIÁN, Carmen, *Les paradis de brume: mythes et pensée religieuse des anciens Mexicains*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997, 279 p.

MOLYNEUX, Maxine, *Movimientos de mujeres en América Latina: estudio teórico comparado*, Madrid, Cátedra, 2003, 379 p.

MONTECINO, Sonia, *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*, Santiago du Chili, Editorial Cuarto Propio - CEDEM, 1991, 162 p.

MORANT DEUSA, Isabel, ORTEGA, Margarita, LAVRIN, Asunción *et al.*, *Historia de las mujeres en España y América Latina - El mundo moderno*, vol. 2, Madrid, Cátedra, 2005, 823p.

NOVO, Salvador, *La vida en México en el período presidencial de Lázaro Cárdenas*, vol. 1, México, Empresas Editoriales, 1994 [édition originale: 1964], 746 p.

OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, vol. 3: Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, 583 p.

PAZ, Octavio, *Poésie hispano-américaine contemporaine: Vicente Huidobro et Octavio Paz*, Paris, Service des publications, Université de la Sorbonne nouvelle Paris 3, 1989, 251 p.

RODRÍGUEZ, Pablo, *La familia en Iberoamérica, 1550-1980*, Bogotá, Universidad externado de Colombia, 2004, 526 p.

WESTHEIM, Paul, *Obras maestras del México antiguo*, México, Siglo Veintiuno, 2000, 273p.

- **Articles**

DUMAS, Claude, « Sobre ciertas estrategias obsesivas del tiempo en algunas creaciones literarias mexicanas del siglo XX », in COVO, Jacqueline, *Las representaciones del tiempo histórico*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 151-158.

LAMBERT, Lut, « Presencia e imagen de la mujer en la revista cubana Bohemia, 1988 », *América, Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1970 à 1990*, n° 15-16, Cahiers du CRICCAL - Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, 486 p.

LANCHA, Charles, « Années 80 : l'interventionnisme du président Reagan en Amérique Centrale », *Histoire de l'Amérique Latine de Bolívar à nos jours*, Paris, l'Harmattan, 2003, 544 p.

LÓPEZ, Amadeo, « Les filiations, idées et cultures contemporaines en Amérique Latine », *América*, n° 19, Cahiers du CRICCAL - Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, 300 p.

- **Webographie**

BASTIAN, Jean-Pierre, « Pluralisation religieuse, pouvoir politique et société en Amérique latine », *Pouvoirs* 3/2001, n° 98, pp. 135-146, URL : www.cairn.info/revue-pouvoirs-2001-3-page-135.htm, (consulté le 27.05.11).

DELEAGE, Pierre, « Interprétations mythiques et graphiques de la croix chrétienne chez les Yekuana d'Amazonie vénézuélienne », *Images Re-vues, histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 4, 2007, http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=31, (consulté le 02.08.10).

5. BIBLIOGRAPHIE THEORIQUE

5.1. LES MYTHES

- **Ouvrages**

AURAIX-JONCHIERES, Pascale, *Mythologies de la mort*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, 163 p.

AYGON, Jean-Pierre, BONNET, Corinne, NOACCO, Cristina, *La mythologie de l'Antiquité à la modernité, appropriation, adaptation, détournement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, 419 p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 267 p.

BOULOGNE, Jacques, *Représentations mythologiques du sentiment familial: autour de la haine et de l'amour*, Lille, Editions de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2007, 138 p.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 294 p.

—————, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, 1504 p.

CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe [Dir.], *Questions de mythocritique - Dictionnaire*, Paris, Editions Imago, 2005, 372 p.

COBIÁN, Dora Luz, *Génesis y evolución de la figura femenina en el Popol Vuh*, México, Plaza y Valdés Editores, 1999, 148 p.

DABEZIES, André, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Collin, 1972, 400 p.

DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, 648 p.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg international, 1979, 327 p.

—————, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1961, 262 p.

—————, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 550 p.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 246 p.

—————, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969, 187 p.

—————, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, 310 p.

FABRE, Marie-Louise, *Suzanne ou les avatars d'un motif biblique*, Paris, L'Harmattan, 2000, 254 p.

FLORESCANO, Enrique, *El mito de Quetzalcóatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 400 p.

GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, 2 tomes, Paris, Fayard, 1967, 428 et 446 p.

HUSSHERR, Cécile, REIBEL, Emmanuel [Dir.], *Figures bibliques, figures mythiques, Ambiguïté et réécriture*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2002, 128 p.

JOLLES, André, BUGET, Anne-Marie [trad.], *Formes simples*, [*Einfache Formen*, 1930], Le Seuil, Paris, 1972, 212 p.

KRICKEBERG, Walter, *Mitos y leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 267 p.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1964, 454 p.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Myth in Primitive Psychology*, Londres, Trubner & Co. Ltd., 128p.

MARTIN, Michaël, *Sorcières et magiciennes dans le monde gréco-romain*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2004, 526 p.

MOATTY, Yves, *Orphée crucifié : la voix que la lumière fit entendre*, Paris, Les Deux Océans, 2003, 127 p.

MONSACRE, Hélène, *Les larmes d'Achille : le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, Albin Michel, 1984, 253 p.

PAPIN, Yves Denis, *Connaître les personnages de la mythologie*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2003, 252 p.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce Ancienne*, Paris, Seuil, 1992, 250 p.

VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1992, 168 p.

WILLIS, Roy, *Mythologies du monde entier*, Paris, Bordas, 1995, 320 p.

- **Articles**

AURAIX-JONCHIERE, Pascale, « Personnage historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc », in HUSSHERR, Cécile, REIBEL, Emmanuel [Dir.], *Figures bibliques, figures mythiques*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2002, 128 p.

DURAND, Gilbert, [textes réunis par Danièle Chauvin], « Pas à pas mythocritique », *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996, pp. 229-246.

—————, « Permanence du mythe et changements de l'homme », Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Colloque (1985-07), *Le mythe et le mythique*, Paris, Albin Michel, 1987, pp. 17-28.

FAIVRE, Daniel, « Le mythe de Babel », *Mythes de la genèse, genèse des mythes*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 191-213.

GUILLET, Marie, « Livre de Judith », *Les essentiels d'Universalis*, Tome 17, Lognes, Société éditrice du *Monde*, 2009, pp. 85-87.

HERRERO CECILIA, Juan, « El mito como intertexto : la reescritura de los mitos en las obras literarias », *Cédille – Revista de estudios franceses*, n° 2, Universidad de Castilla la Mancha, avril 2006, pp. 58-76.

KORZENIOWSKA, Victoria, « Les mythes de la féminité dans l'œuvre de Giraudoux », in COYAULT, Sylvie, BRUNEL, Pierre, DUNEAU *et al.*, *Jean Giraudoux et les mythes : mythes anciens, mythes modernes*, Clermont-Ferrand, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2000, pp. 81-90.

SERRA, Renato, « Intorno al modo di leggere i greci », *Scritti di Renato Serra*, Florence, Felice Le Monnier, 1958, 2 vol., 454 p. et 684 p.

SWIGGERS, Pierre, « Le mythe : vers une typologisation structurelle « profonde » », in VIEILLE, Christophe, SWIGGERS, Pierre, JUCQUOIS, Guy, *Comparatisme, mythologies, langages : en hommage à Claude Lévi-Strauss*, Louvain-la-Neuve, Publications linguistiques de Louvain, 1994, pp. 23-31.

- **Webographie**

CANTERO ROSALES, María Ángeles, « De « perfecta casada » a « ángel del hogar » o la construcción del arquetipo femenino en el XIX », *Revista electrónica de estudios filológicos*, n°14, décembre 2007, article téléchargeable à partir du portail de revues Dialnet, URL: <http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm> (consulté le 11.08.10).

DESCAMPS, Marc-Alain, « Lilith ou la permanence d'un mythe », *L'esprit du temps – Imaginaire et inconscient*, n° 7, 2002, pp. 77-86, en ligne sur le site de CAIRN, URL: http://www.cairn.info/resultats_recherche.php?searchTerm=mythe+lilith (consulté le 17.07.10).

DURAND, Gilbert, « Le symbolisme du ciel », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/symbolisme-du-ciel/#>, (consulté le 10.10.10).

ELIADE, Mircea, « Dieux et déesses », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/mythologies-dieux-et-deesses/#> (consulté le 10.10.10).

ESTEBAN SANTOS, Alicia, « Mujeres dolientes épicas y trágicas: literatura e iconografía (Heroínas de la mitología griega IV) », *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, n° 18, 2008, pp. 111-144, en ligne depuis le site Dialnet, URL: <http://revistas.ucm.es/fil/11319070/articulos/CFCG0808110111A.PDF>, (consulté le 02.03.11).

Facultad de Filología, *Amaltea, Revista de Mitocrítica*, Universidad Complutense de Madrid, URL: <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/fr/accueil.html>, (consulté le 02.03.11).

GARCÍA GUAL, Carlos, « Mitología y literatura en el mundo griego », *Amaltea, Revista de mitocrítica* n° 0, Madrid, Universidad Complutense, 2008, pp. 1-12, en ligne depuis le site Dialnet, URL: <http://revistas.ucm.es/fil/19891709/articulos/AMAL0808110005A.PDF>, (consulté le 08.12.07).

LEVI-STRAUSS, Claude, entretien filmé, archives de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), URL : <http://www.ina.fr/sciences-et-techniques/sciences-humaines/video/I06290910/claude-levi-strauss-et-la-definition-du-mythe.fr.html>, (consulté le 05.07.10).

PÉREZ-PRENDES, José, « El mito de Friné: nuevas perspectivas », *Anuario Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, n° 5, 2005, pp. 27-46, URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?t=frin%C3%A9&db=1&td=todo>, (consulté le 18.03.11).

RIALLAND, Ivanne, « La mythocritique en question », *Acta Fabula*, Printemps 2005, vol. 6, n° 1, s.p., URL : <http://www.fabula.org/revue/document817.php>, (consulté le 18.02.10).

ROLLAND, Josiane, « Métamorphoses d'un mythe », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, n° 22, 2010, pp. 17-37, URL : www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2010-2-page-17.htm, (consulté le 19.04.11).

ROUGIER-BLANC, Sylvie, « Héroïsme au féminin chez Homère », *Clio - Héroïnes*, n° 30, 2009, pp. 17-38, en ligne sur le site de revue.org, URL : <http://clio.revues.org/index9355.html>, (consulté le 08.02.11).

ROUSSEAU, Hervé, « Satan », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, s.p., URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/satan>, (consulté le 14.10.10).

5.2. LA REECRITURE

• Ouvrages

CASANOVA ROBIN, Hélène, *Amor scribendi : lecture des Héroïdes d'Ovide*, Grenoble, J. Millon, 2007, 201 p.

CAUVILLE, Joëlle, ZUPANCIC, Metka [Dir.], *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam, Rodopi, 1997, 266 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.

KUNZ WESTERHOFF, Dominique [Dir.], *Mnémosynes: la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Chêne-Bourg, Georg Editeur, 2008, 341 p.

LAFON, Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990, 336 p.

MALKIEL, María Rosa Lida de, *Dido en la literatura española*, Londres, Tamesis, 1974, 166p.

MESSINGER CYPESS, Sandra, *La Malinche in Mexican literature from History to myth*, Austin, University of Texas Press, 1991, 239 p.

• Articles

HILGAR, Marie-France, « Héroïnes tragiques, Héroïnes bourgeoises : variations sur une même image », in LEINER, Wolfgang, *Onze nouvelles études sur l'image de la femme*, Paris, J-M. Place, 1984, 144 p.

PARIZET, Sylvie, « Esther: figure biblique, figure mythique », in LEONARD-ROQUE, Véronique [Dir.], *Figures mythiques: fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, 312 p.

LABANDEIRA, Amancio, « Estatuto y función de dos personajes mitológicos : Dido y Eneas en la literatura española del Siglo de Oro », in *Le personnage dans la littérature du siècle d'or: statut et fonctions*, [table-ronde des 8 et 9 novembre 1979, Casa de Velázquez], Paris, Editions Recherche sur les civilisations, pp. 39-60.

LEONARD-ROQUES, Véronique, « Figures mythiques, mythes, personnages - quelques éléments de démarcation », HUSSHERR, Cécile, REIBEL, Emmanuel [Dir.], *Figures bibliques, figures mythiques*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2002, pp. 25-48.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, « Un canto a la rebeldía: Heroidas y demás en la última literatura escrita por mujeres », *Taller de letras*, n° 43, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008, pp. 89-104.

- **Webographie**

CORTEZ, Otilia, « Intertextualidad y paralelismo entre el Popol Vuh y La Biblia », *Espéculo - Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/popolbi.html>, (consulté le 07.06.07).

HOUVENAGHEL, Eugenia, « El eterno retorno de la mujer fatal en *Circe* de Julio Cortázar », *Bulletin of Hispanic Studies*, n° 85, pp. 853-866, URL: <http://search.proquest.com/docview/748413667?accountid=15337>, (consulté le 12.02.02).

OSTRIKER, Alicia, « The Thieves of Languages: Women Poets and Revisionist Mythmaking », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1982, vol. 8, n° 1, pp. 68-90, en ligne sur Jstore, URL: <http://www.jstor.org/pss/3173482>, (consulté le 18.01.10).

PRIMO CANO, Carlos, « La flor y la sierpe: variaciones orientalistas entorno a Salomé », *Analecta Malacitana, AnMal Electrónica* 28, 2010, pp. 129-180, article en ligne depuis le site de dialnet, URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3223633> (consulté le 02.02.11).

SCHWEITZER, Zoé, « Sexualité et questions de genre dans les *Médée* renaissantes et classiques », *Revue Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest Nanterre La Défense, en ligne, s. p., URL : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_89.pdf, (consulté le 12.10.10).

5.3. LE GENRE

- **Ouvrages**

BADINTER, Elisabeth, *L'un est l'autre: des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986, 364 p.

BALLESTERO ROSAS, Luisa, *La femme écrivain dans la société latino-américaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, 319 p.

BARRETT, Michelle, *Women's Oppression Today*, Londres, Verso, 1984, 269 p.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe 1, Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1949, 395 p.

—————, *Le deuxième sexe 2, L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949, 577 p.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, 142 p.

CASTELLANOS, Rosario, *El Eterno Femenino, in Obras II, Poesía, Teatro, Ensayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004 [édition originale: 1975], 1027 p.

—————, *Mujer que sabe latín*, México D.F., Secretaría de Educación Pública, 1973, 213 p.

—————, *Sobre cultura femenina*, México, UNAM, 1950, 127 p.

CUNNINGHAM, Lucía, *La mujer fragmentada*, La Havane, Casa de las Américas, 1994, 204p.

DINNERSTEIN, Dorothy, *The mermaid and the minotaur : sexual arrangements and human malaise*, New York, Harper Perennial, 1991, 288 p.

FORGUES, Roland, *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, [Actes du congrès international organisé par ANDINICA (Université de Pau et des Pays de l'Adour) à Pau et à Tarbes, du 22 au 25 mai 1996], Mérida, Universidad de los Andes, 1999, 454 p.

GUIFARRO, Blanca, *Le tengo miedo a la noche: mujeres y vida cotidiana*, Tegucigalpa, Litografía López, 1998, 216 p.

IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Editions de Minuit, 1977, 217 p.

JAGOE, Catherine, BLANCO, Alda, ENRIQUEZ DE SALAMANCA, Cristina, *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria Editorial, 1998, 548 p.

JANDEY, Brigitte, *Écrire l'indicible. Écriture subversive, écriture affective, écriture du corps : les facettes de l'écriture féminine*, Cologne, Lambert Academic Publishing, 2009, 284p.

KRISTEVA, Julia, CLEMENT, Catherine, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998, 301 p.

MADRID, Mercedes, *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra, 1999, 367 p.

MANSAU, Andrée [Ed.], *Des femmes : images et écritures*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004, 260 p.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa, MENINI, Antonia [trad.], *Mujeres que corren con los lobos*, Barcelona, Ediciones B, 2005 [édition originale: *Women Who Run With the Wolves*, 1992], 726 p.

TORRES POU, Joan, *El e[x]terno femenino: aspectos de la representación de la mujer en la literatura latinoamericana del siglo XIX*, Barcelone, P.P.U., 1998, 215 p.

- **Articles**

BASCHET, Jérôme, « Eve n'est jamais née », in SCHMITT, Jean-Claude [Dir.], *Eve et Pandora. La création de la première femme*, Paris, Gallimard, 2001, 283 p.

CABALLERO BATISTA, Ángela, « Autoestima y conciencia de género en la formación cultural de la mujer cubana actual », in FORGUES, Roland, *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, [Actes du congrès international organisé par ANDINICA (Université de Pau et des Pays de l'Adour) à Pau et à Tarbes, du 22 au 25 mai 1996], Mérida, Universidad de los Andes, 1999, pp. 89-95.

CASTILLO, Debra, « Vidas fronterizas: mujeres prostitutas en Tijuana », in MORAÑA, Mabel [Ed.], *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Santiago du Chili, Editorial Cuarto Propio - Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 233-260.

CIXOUS, Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, Paris, 1975, pp. 39-54.

GAUDERAU, Marianne, « Les multiples visages de la Malinche ou la manipulation d'un personnage historique féminin », *Altérités*, vol 7, n° 1, Montréal, 2010, pp. 71-87.

GOLDMAN, Robert, HEATH Deborah, SMITH, Sharon, « Commodity Feminism », *Critical Studies in Mass Communication*, n° 8, 1991, pp. 333-351.

MANCA, Valeria, « Lo erótico en la creación poética femenina: conocimiento et identidad », in FORGUES, Roland, *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, [Actes du congrès international organisé par ANDINICA (Université de Pau et des Pays de l'Adour) à Pau et à Tarbes, du 22 au 25 mai 1996], Mérida, Universidad de los Andes, 1999, pp. 297-307.

PALMA, Milagros, « Malinche: el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza », in PALMA, Milagros [Dir.], *Simbólica de la feminidad, la mujer en el imaginario mítico-religioso de las sociedades indias y mestizas*, Quito, Ediciones Abya Yala, 1990, pp. 13-38.

PALMA, Norman, « Digresiones sobre el goce y el sufrimiento en el horizonte del macho », in PALMA, Milagros [Dir.], *Simbólica de la feminidad, la mujer en el imaginario mítico-religioso de las sociedades indias y mestizas*, Quito, Ediciones Abya Yala, 1993, pp. 121-131.

- **Webographie**

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, « Caroline Schuster-Cordone : *Le crépuscule du corps. Images de la vieillesse féminine* », *Clio - Erotiques*, n° 31, 2010, s.p., URL : <http://clio.revues.org/index9729.html>, (consulté le 07.10.10).

CUNNINGHAM GUERRA, Lucía, « Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana », University of California, Irvine, pp. 49-59, URL: http://www.u.arizona.edu/~rmendoza/assets/downloads/guerra_estrategia.pdf, (consulté le 16.03.11).

ERCIF - Equipe de Recherche Créativité et Imaginaire des Femmes, « Le profane et le sacré dans l'imaginaire du féminin : appel à contribution », Université de Bordeaux III, s.p., URL : <http://www.fabula.org/actualites/article13577.php>, (consulté le 11.08.10).

FORTINO, Sabine, « De filles en mères. La seconde vague du féminisme et la maternité », *Clio - Guerres civiles*, n° 5, 1997, s.p., URL : <http://clio.revues.org/index421.html>, (consulté le 07.10.10).

FOX-LOCKERT, Lucía, « El Eterno Femenino en la obra de Rosario Castellanos », article en ligne sur le site Cervantes Virtual, URL: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/07/aih_07_1_046.pdf, pp. 461-466, (consulté le 18.11.10).

FRANKIGNOUL, Evelyne, « La femme et le miroir : réflexion et réflexivité », *La chronique de l'Université*, Université de Liège, septembre 2002, <http://www.art-memoires.com/lettre/lm2426/25ulgmiroir.htm> (consulté le 03.08.10).

GLANTZ, Margo, « Las hijas de la Malinche », *Esguince de cintura*, México, Conaculta, 1994, pp. 178-197, article mis en ligne par la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: URL http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01477274389081784197857/p0000001.htm#I_0_, (consulté le 17.08.10).

HANCOCK, Joel, « Elena Poniatowska's Hasta no verte Jesús mío: The Remaking of the Image of Woman », *Hispania*, vol. 66, n° 3, sept. 1983, URL: <http://www.jstor.org/stable/342308>, pp. 353-359, (consulté le 16.02.08).

LEGARS, Brigitte, « Le féminisme des années 70 dans l'édition et la littérature », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, s.p., URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/feminisme-le-feminisme-des-annees-1970-dans-l-edition-et-la-litterature/#>, (consulté le 07.10.10).

NAJLIS, Michele, « Eva y la autoestima de las mujeres », *El Nuevo Diario*, Managua, 18.11.04., s.p., URL: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2004/noviembre/18-noviembre-004/opinion/>, (consulté le 09.09.10).

SHOWALTER, Elaine, « Killing the Angel in the House: The Autonomy of Women Writers », *Antioch Review*, vol. 32, n° 3, automne 1972, pp. 207-220, en ligne sur le site de Jstore, URL: <http://www.jstor.org/stable/4612511>, (consulté le 11.08.10).

VIENNOT, Eliane, « Guy BECHTEL, *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, 733 p. », *Clio - Georges Duby et l'histoire des femmes*, n° 8, 1998, s.p., URL : <http://clio.revues.org/index330.html>, (consulté le 07.10.10).

VIVEROS VIGOYA, Mara, « Jusqu'à un certain point, ou la spécificité de la domination masculine en Amérique Latine », *Mouvements*, n° 31, janvier-février 2004, pp. 57-59. URL : www.cairn.info/revue-mouvements-2004-1-page-56.htm, (consulté le 01.03.11).

6. AUTRES ŒUVRES CONSULTÉES

6.1. ŒUVRES SOURCES DE MYTHES ANTIQUES

APOLLODORE, CARRIERE, Jean-Claude et MASSONIE, Bertrand [trad. et commentaires], *La Bibliothèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, 310 p.

BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo, RENDÓN, Silvia, *El libro de los libros del Chilam Balam*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1948, 291 p.

BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles-Etienne, *Popol Vuh : Le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine, avec les livres héroïques et historiques des Quichés*, Paris, Arthus Bertrand, 1861, 367 p.

CATULLE, BARDON, Henry [trad.], *Carmina LXIV*, site du département de Lettres Anciennes de l'Université de Nancy-Metz, URL : http://www.ac-nancymetz.fr/enseign/lettres/LanguesAnciennes/Ariane/fichiers/textes_anc/catulle.htm (consulté le 16.07.10.).

ESCHYLE, MAZON, Paul, [trad.], *Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 1962, 446 p.

EURIPIDE, CHAPOUTIER, Fernand [notes], MERIDIER, Louis [trad.], *Oreste*, Paris, Les Belles lettres, 1968 [V^e s. av. J.C.], 101 p.

—————, MARTINON, Philippe [trad.], *Hippolyte*, in *Les drames d'Euripide I : Alceste, Hécube, Hippolyte*, Paris, Albert Fontemoing, 1907, 97 p.

—————, BOLLACK Jean et BOLLACK, Mayotte, [trad.], *Andromaque*, Paris, Éditions de Minuit, 1994 [V^e s. av. J.C.], 91 p.

—————, *Electra; Ifigenia en Táuride; Las troyanas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, 158 p.

—————, FLACELIERE, Robert [trad.], *Médée*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, 121 p.

—————, CALDERÓN DORDA, Esteban [trad.], *Heracles, Ifigenia en Áulide*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003 [Ve s. av. JC], 123 p.

GIRARD, Raphaël [trad.], *Le Popol Vuh, histoire culturelle des Mayas-Quichés*, Paris, Payot, 1954, 384 p.

HESIODE, BACKES, Jean-Louis [trad. et commentaires], *Théogonie et autres poèmes, suivi des Hymnes Homériques*, Paris, Gallimard, 2001, 416 p.

HOIL, Juan José, MEDIZ BOLIO Antonio [trad.], *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1941, 195 p.

- HOMERE, BERARD, Victor [trad.], *Odyssée*, Paris, Gallimard, 1979, 597 p.
- HYGIN, BORIAUD, Jean-Yves [trad.], *Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, 230 p.
- JACQUIN, Renée, [trad.], *Hymnes homériques*, Paris, Ophrys, 1997, 161 p.
- LYCOFRON, *Cassandre*, HUMMEL, Pascale [trad., notes et commentaires], Chambéry, Editions Comp'act, 2006, [IV^e siècle av. J.-C], 231 p.
- MONTERDE, Francisco [trad.], *Teatro indígena prehispánico, Rabinal Achí*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, México, 1955, 147 p.
- OVIDE, BORNECQUE, Henri [établissement du texte], PREVOST, Marcel [trad.], *Les Héroïdes*, Paris, Les Belles Lettres, 1928, 164 p.
- , FARIAU DE SAINT ANGE, Ange-François [trad.], *Les Métamorphoses*, vol. 1, Paris, Editions Giguet et Michaud, 1808, 324 p.
- PLATON, ROBIN, Léon [trad.], *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1950, 1452 p.
- PLUTARQUE, AMYOT, Jacques [trad.], *Opera, Œuvres de Plutarque*, Paris, Ph-D. Pierres, 1783, 467 p.
- RECINOS, Adrián [trad., intro. et notes], *Popol Vuh, Las antiguas historias del Quiché*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [édition originale 1947], 185 p.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de, SULLIVAN Thelma et NICHOLSON, Henry [trad.], *Primeros Memoriales*, Norman, University of Oklahoma Press, 1997, 334 p.
- SOPHOCLE, GARIVIER, Pierre [trad.], *Electre*, Chambéry, Éditions Comp'act, 1996 [V^e s. av. J.C.], 85 p.
- , LACARRIERES, Jacques [trad.], *Œdipe roi, Œdipe à Colone, Antigone*, Paris, Éditions du Félin, 1994 [V^e s. av. J.C.], 216 p.
- VIRGILE, PERRET, Jacques [trad.], *Enéide*, Paris, Les Belles lettres, 1980, 193 p.

6.2. LITTERATURE

- ALIGHIERI, Dante, *La divine comédie*, Paris, Flammarion, 2006 [édition originale 1472], 3 vol., 378, 374 et 399 p.
- ARAGON, Louis, *La Diane Française*, Paris, Seghers, 1950, 91 p.
- ATWOOD, Margaret, *You Are Happy*, New York, Harper & Row, 1974, 96 p.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1971, 143 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 2007 [édition originale : 1857], 353 p.

CELAYA, Gabriel, *Cantos íberos*, Alicante Verbo, 1955, 53 p.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, MURILLO, Luis Andrés [intro. et notes], *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1978, 3 vol., 612 p., 600 p. et 141 p.

DUNLOP, Carol, CORTÁZAR, Julio, *Los autonautas de la cosmopista : o un viaje atemporal Paris-Marsella*, Barcelona, Muchnik, 1983, 314 p.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, tome 2, Paris, Gallimard, 1988, 1542 p.

GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, Barcelona, Octaedro, 1999 [écrit en 1936, édition originale: 1945], 153 p.

_____, *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*, Valencia, Pre-textos, 1995 [composé entre 1929-1930], 128 p.

_____, *Romancero gitano*, Santiago du Chili, Editorial Andrés Bello, 1996, 129 p., [Edition originale 1928].

GOETHE, Johann Wolfgang Von, NERVAL, Gérard de [trad.], *Faust et Le second Faust*, Paris, Éditions Garnier, 1962, 372 p.

JUNOD, Huguette, *Le choix de Médée*, Genève, Editions Samizdat, 2009, 88 p.

PISAN, Christine de, *Le Livre de la Cité des Dames*, Paris, Stock, 1986 [édition originale : 1405], 291 p.

POZO GARZA, Luz, *Medea en Corinto*, Ourense, Ediciones Linteo, 2003, 79 p.

RILKE, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, México, Ediciones Coyoacán, 2006, [édition originale : *Briefe an einen jungen Dichter*, 1927], 71 p.

RIMBAUD, Arthur, *Le bateau ivre*, Paris, Éditions de la Banderole, 1920, 15 p.

SAINT EXUPERY, Antoine de, *Le petit prince*, Paris, Éditions Estienne, 1948, 91 p.

WOLF, Christa, LANCE, Alain [trad.], *Cassandre : le récit et les prémisses*, Aix-en-Provence, Alinea, 1985 [édition originale : *Voraussetzungen einer Erzählung, Kassandra*, 1983], 271 p.

_____, LANCE Renate [trad.], *Médée : voix*, Paris, Fayard, 1997 [édition originale : Berlin, 1996], 253 p.

6.3. HISTOIRE, CULTURE ET SOCIÉTÉS

- **Ouvrages**

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1966 [édition originale 1942], 265 p.

—————, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 184 p.

PATMORE, Coventry Kersey Dighton, *The Angel in the House*, Londres, Macmillan, 1866 [première édition: 1854], 313 p.

BRULOTTE, Gaëtan, *Œuvres de chair: figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan, 1998, 509 p.

BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Gallimard, 1970, 318 p.

BOLTANSKI, Luc, *L'amour et la justice comme compétences*, Paris, Éditions Métailié, 1990, 381 p.

DE LEÓN, Fray Luis, *La perfecta casada*, Madrid, Taurus, 1987, 213 p.

FERNÁNDEZ, Sergio, *Retratos de fuego y de ceniza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, 309 p.

FOREST, Claude, *Du héros au super-héros, mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 275 p.

FRYE, Northrop, *La parole souveraine*, Paris, Seuil, 1994, 355 p.

FUKUYAMA, Francis, *The end of History and the last man*, New York, Free press, 1992, 418 p.

GAIGNEBET, Claude, LAJOUX, Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen-Age*, P.U.F., Paris, 1985, 363 p.

GARCÍA RAMÍREZ, José Carlos, *La vejez: el grito de los olvidados*, México, Plaza y Valdés, 2003, 340 p.

KANT, Emmanuel, FOUCAULT, Michel [trad.], *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, Paris, J. Vrin, 2008, 267 p.

KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amours*, Paris, Denoël, 1983, 358 p.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses universitaires de France, 1949, 640 p.

MIES, Françoise, *De l'autre – essai de typologie*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1994, 205 p.

RIBOT, Théodule, *La philosophie de Schopenhauer*, Paris, F. Alcan, 1898, 174 p., p. 12.

RIED, Robin Anne, *Women in Science Fiction and Fantasy: vol. 1 - Overviews*, Westport, Greenwood Press, 2009, 382 p.

ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939, 356 p.

—————, *L'aventure occidentale de l'homme*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 2002, 281 p., p. 97.

SCHOPENHAUER, Arthur, BOURDEAU, Jean [trad.], *Parerga et Paralipomena*, Paris, Actes Sud, 1987, 45 p.

SINUÉS DE MARCO, María del Pilar, *El ángel del hogar; estudios morales acerca de la mujer*, México, J. Barbedillo, 1876, s. p., [édition originale: *El ángel del hogar - obra moral y recreativa dedicada a la mujer*, Madrid, 1859].

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Editions A. Skira, 1970, 143 p.

TERVARENT, Guy, *Attributs et symboles dans l'art profane (1450-1600) : dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, Droz, 1997 [édition originale 1958], 535 p.

VASSORT, Patrick, *Football et politique : sociologie historique d'une domination*, Paris, Les éditions de la passion, 1999, 379 p., p. 194.

VILLARD, Laurence, *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2002, 199 p., p. 138.

VINCENT-BUFFAULT, Anne, *Histoire des larmes XVIII^e-XIX^e siècles*, Marseille, Rivages, 1986, 260 p.

VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, 152p.

WEISGERBER, Jean, *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, 627 p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, 148 p., p. 27.

- **Articles**

BAKTHINE, Mikail, YAGUELLO, Marina [trad.], JAKOBSON, Roman [préface], *Marxisme et philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1977, [édition originale : 1929, sous le nom de Volochinov], 233 p.

BERISTAIN, Carlos Martín, « Mémoire collective et violence », *Vie Sociale et Traitements*, n° 81, Toulouse, Editions Erès, 2004, pp. 69-77.

DEROZIER, Claudette, « Aspects de la sorcellerie dans les Caprices de Goya : le sabbat », CARRASCO, Rafeal, *Solidarités et sociabilités en Espagne : XVI^e – XX^e siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, pp. 109-118.

DUFOUR, Jean-Paul, « Etudes de lexicographie des paysages bibliques », *Lire le paysage, lire les paysages : actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Saint-Étienne, CIEREC, 1984, pp. 69-82.

FREUD, Sigmund, LAPLANCHE, Jean [trad.], « La tête de Méduse », *Résultats, idées, problèmes, II*, Paris, P.U.F., 1985 [Édition originale : 1922], pp. 49-50.

JEANNENEY, Jean-Noël, « La « fin de l'histoire » faribole ou forfanterie ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1/2001, n° 69, pp. 95-104.

RAMOS, María Dolores, « Amor y familia en los sistemas de representación de la cultura occidental - siglos XIX-XX », in LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria, CARBONELL ESTELLER, Montserrat [Ed.], *Historia de la mujer e historia del matrimonio*, [actes d'une session du congrès international « Historia de la familia. Nuevas perspectivas sobre la sociedad europea », 14-16 décembre 1994], 1997, Murcia, Universidad de Murcia, 1997, pp. 351-360.

SAMPER, Edgar, « La figuration de l'espace dans La casa de Bernarda Alba », in SOUBEYROUX, Jacques, *Lieux dits : recherches sur l'espace dans les textes hispaniques, XVI^e – XX^e siècles*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1993, pp. 175-193.

VALDENNAIRE, Célie, « Les peaux de super héros », in FOREST, Claude, *Du héros au super-héros, mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 185-196.

• Webographie

BENSA, Alban, « Images et usages du temps », *Terrain n° 29 - Vivre le temps*, Paris, Ministère de la Culture - Mission du patrimoine ethnologique, septembre 1997, pp. 5-18, URL: <http://terrain.revues.org/index3190.html>, (consulté le 03.11.10).

CIZEL, Annick, « Clichés d'Amérique, ou les États-Unis idéalisés à des fins de propagande (1945-1960) », *Revue française d'études américaines*, mars 2001, n° 89, pp. 54-69, en ligne sur le portail de revues CAIRN, URL : <http://www.cairn.info.rproxy.univ-provence.fr:2048/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-3-page-54.htm>, (consulté le 18.08.08).

DUMERY, Henry, « Agapé », *Encyclopédie Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/agape/#>, (consulté le 24.03.11).

LE GOFF, Jacques, « Rire au Moyen Age », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, mars 1989, en ligne, <http://ccrh.revues.org/index2918.html>, (consulté le 18.12.10).

PEATRICK, Anne-Marie, « Bernadette Puijalon & Jacqueline Trincaz, *Le Droit de vieillir* », *L'Homme*, n° 167-168, juillet-décembre 2003, pp. 320-322, URL : <http://lhomme.revues.org/index19472.html>, (consulté le 06.10.10).

VIDAL JIMÉNEZ, Rafael, « Penser un futuro abierto más allá del progreso. La utopía después del « fin de las utopías », *TELOS – Cuadernos de Comunicación e Innovación*, janvier – mars 2007, n° 70, URL: <http://sociedad.informacion.fundacion.telefonica.com/telos/articuloperspectiva.asp?idarticulo=3&rev=70.ht> (consulté le 27.05.10).

6.4. OUVRAGES ET SITES DE REFERENCE

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1060 p., p. 246.

Encyclopédie Universalis, URL : <http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie>.

Le Petit Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert - VUEF, 2002,

LOCKMAN FOUNDATION, *Biblia de las Américas*, en ligne, URL : <http://bibliaparalela.com>.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, 22^e édition, tome II, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 2368 p.

Site du Ministère des Affaires Etrangères et Européennes, <http://www.diplomatie.gouv.fr>.

6.5. MUSIQUE ET ICONOGRAPHIE

BOTICELLI, Sandro, *La naissance de Vénus*, huile sur toile, Florence, Galerie des Offices, 1485.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de, *Saturno Devorando a su Hijo*, huile sur toile, Madrid, Musée du Prado, 1819-23.

KAHLO, Frida, *Autorretrato con changuito*, huile sur toile, México, Museo Dolores Olmedo, Xochimilco, 1945.

MONTEVERDI, Claudio, *Lamento d'Arianna*, Archiv Produktion, 1973, 25 p.

ROSENBLUM, Robert, JANSON, H. W., *El arte del siglo XIX*, [titre original *19th Century Art*], Ediciones Akal, Madrid, 1984, p. 139.

Site officiel du musée du Louvre, URL : <http://www.louvre.fr>.

VECELLIO, Tiziano, *Femme au miroir*, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre, 1512-1515.

VELÁSQUEZ, Diego, *Vénus à son miroir*, huile sur toile, Londres, National Gallery, 1644-1648.

ANNEXES

ANNEXE N° 1 : Entretien avec Luz Méndez de la Vega	615
ANNEXE N° 2 : Entretien avec Amanda Castro	621
ANNEXE N° 3 : Entretien avec Claribel Alegría.....	643
ANNEXE N° 4 : Entretien avec Ana María Rodas	655
ANNEXE N° 5 : Entretien avec Luz Lescure	667
ANNEXE N° 6 : Second entretien avec Claribel Alegría.....	673
ANNEXE N° 7 : Conversation avec Consuelo Tomás, Eyra Harbar, Indira Moreno et Yolanda Hackshaw.....	679
ANNEXE N° 8 : Photos des poétesses	683

Annexe n° 1 : Entretien avec Luz Méndez de la Vega
(Ciudad de Guatemala, le 25 février 2008)

Le poète et éditeur Francisco Morales Santos – contacté grâce au Pr. Dante Barrientos Tecún – m’a donné le numéro de téléphone de Luz Méndez de la Vega. La poétesse a accepté de me recevoir chez elle, dans la zone 10 de la capitale guatémaltèque. Sa maison est située dans le quartier le plus favorisé de la ville, mais elle reste assez sobre, remplie de livres et d’œuvres art soigneusement choisies.

Sandra Gondouin: Luz Méndez de la Vega, para empezar quisiera hacerle una pregunta acerca de su primer poemario, *Eva sin Dios* (1979): el sentimiento religioso siendo tan profundo en Guatemala, ¿cuáles fueron las reacciones cuando Usted publicó un poemario tan provocador como *Eva sin Dios* (1979)?

Luz Méndez de la Vega: Obviamente me atacaron, me expuse a críticas muy fuertes, pero el poemario también tuvo bastante éxito. David Vela, que era el Director del *Periódico* en la época, se apoyó en la carátula para hacer un comentario que me gusta mucho. Ya ve – *me dice la autora señalando la portada* – está una mujer, con una flor en el pelo y una lágrima de sangre en la mejilla. Pues dijo: « Sangra la mano de Eva, pero cortó una rosa ».

SG: Sí, es hermoso. Y ¿cómo vino Usted a adoptar una postura feminista?

LMV: En *Eva sin Dios* adopté una postura feminista muy marcada. Pero antes también, ya lo hacía. En realidad, empecé a escribir a los 17 años sin saber que tenía una postura feminista. Y fue un profesor mío, Franz Galich, que sacó mis primeros poemas en una revista de la Facultad de Derecho. Allí publicó mis dos primeros trabajos. Luego escribí bajo un pseudónimo.

SG: Lina Marqués.

LMV: Sí. Y sabe, en *Tríptico*, tengo un poema feminista, intitulado « Virgo », porque es mi signo y también por lo que significa. Pues en este poema afirmo que la virginidad no es necesariamente física. Y « Virgo » tuvo un gran éxito; hay un dibujante que me regaló una ilustración de una mujer bañándose en el agua después de haber leído este poema.

SG: ¿Es el grabado de Banús que se encuentra en la portada de la Antología de Artemis y Edinter?

LMV: Sí, éste es; aquí también tengo el original. *La autora señala una pared donde está colgado el grabado de una mujer desnuda, un pie en el agua, con velos transparentes y el cabello flotando en el aire.*

LMV: Acabo de ir a Alemania al final del año, estuve unos meses y tuve que dar una charla. Había un acto en Karlsruhe. Me gusta hablar de poesía guatemalteca más que de mí. Allá encontré a un francés, Yvan Avena, que escribió una *Pequeña e injusta antología* de poesía.¹ Él ha traducido casi todos los poemas de *Eva sin Dios* al francés. Aquí tengo algunos – *Me*

¹ AVENA, Yvan, *Pequeña e injusta antología de la poesía guatemalteca contemporánea*, Ciudad de Guatemala, Poesía Toda, 1994, 28 p.

entrega unas hojas con poemas traducidos por Yvan Avena – ¿Usted tiene todos mis poemarios?

SG: Casi todos, solo me falta *Tríptico*.

LMV: Ah, *Tríptico* ya no se encuentra. Yo misma no lo tenía, y fui buscándolo hasta que al final lo encontré de segunda mano en la San Marquense. Se publicaron pocos ejemplares y quedaron muchas correcciones por hacer, incluso en la edición final. Es de los poemarios que se imprimían en las imprentas de los periódicos. Cuando quedaba tinta, después de imprimir el periódico, sacaban algunas hojas del poemario. Si no, lo dejaban para el siguiente día. Todavía se imprimía con mercurio; ya ve – *añade señalando algunas páginas de Tríptico* – el color se pone cada vez más claro.

SG: ¿Y qué puede decirme de este poemario?

LMV: Bueno, *Tríptico* es un poemario muy autobiográfico. En realidad, todo poemario es autobiográfico, pero éste es como una autobiografía de pequeños cuadros. Hay dos poemas, « Renacer » y « Terremoto » que escribí a raíz del terremoto, pero también de un terremoto amoroso. *Eva sin Dios* también nació de una crisis emotiva.

Yo nací en una época difícil. Mi padre se exilió cuando yo tenía cinco meses, y crecí en México hasta los siete años. Allá la persecución religiosa era muy fuerte, fusilaban a los curas, entonces mis padres me educaron sin religión. Después, me llevaron al Salvador, y me inscribieron en un colegio de monjas. Cuando las monjas vieron esta « salvaje », fueron muy duras... Pero yo hice el encuentro del misticismo, del lado erótico de la religión. En *Eva sin Dios*, convierto a Dios en Eros. De hecho, Johana Godoy hizo su tesis sobre *Voces silenciadas*, y le dio el título de *Un rojo dios Eros*.¹ Y es que el amor es un tema recurrente en mi obra; en *Tríptico* publiqué varios poemas de amor, también traté del problema del divorcio. Pero como le decía, las editoriales guatemaltecas siempre necesitan ir ahorrando. Ahorran la tinta, el espacio, y a veces no respetan la forma de los manuscritos. Por ejemplo tengo este poema, « Mutación », en que los versos están esparcidos en la página para evocar el modo en que se mueven los peces en la pecera.² Esos eran los juegos que hacíamos con las palabras y la forma en la época. Pues en una edición me enseñaron pruebas en las que no respetaban esta disposición, y se perdía el interés del poema.

SG: Es cierto que en este poema la forma tiene mucho sentido. Y en el poemario, *Eva sin Dios*, lo místico y lo mitológico ya son muy presentes, ¿no es cierto?

LMV: Sí, siempre estuve muy metida en el mundo griego. Esto también aparece en una obra de teatro que tengo, que son tres monólogos de mujeres.

SG: *Tres rostros de mujer en soledad*.

LMV: Exacto. Esta obra tuvo mucho éxito. La editó la Universidad Popular y se presentó cuando vino una delegación colombiana. Fue escenificada por Hugo Carrillo – que es el mejor autor de teatro que hay en Guatemala con Galich – y Luis Domingo Valladares, que tiene desde hace 50 años un programa de teatro que se llama « Cuestión de minutos », y que se da

¹ GODOY, Johana, *Un Rojo Dios Eros – Estudio crítico y selección poética sobre la obra de Luz Méndez de la Vega*, Ciudad de Guatemala, Editorial Cultura, 1999, 62 p.

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Mutación », *Eva sin Dios*, op. cit., p. 91.

por la noche. Es muy conocido. Él era mi pareja cuando era joven, y era mi compañero en las obras de teatro. Yo hacía teatro y estudiaba en la Facultad de Humanidades, y me pegué a lo griego por eso, por escuchar de tantos nombres griegos. Para mí, el amor siempre fue el mundo griego. Pero éste monólogo feminista, lo toman como el caso de Guatemala. Se trata de una mujer que mata a sus cinco hijos y se intenta suicidar, y luego sigue viviendo pero en un manicomio. Se llamaba « Otra vez Medea », porque yo ya había hecho el personaje de Medea, y la entendía muy bien. Ella no mata a sus hijos por odio, sino por necesidad económica.

SG: ¿Y por qué le inspira tanto el mundo griego?

LMV: Ah, es que me fascina lo griego... Yo me especialicé mucho, fui tres veces a Grecia e hice estudios de Filosofía. Me llevó a entender lo que domina en mi obra – además de poemas anecdóticos – que son problemas filosóficos. Yo quería estudiar Filosofía, pero sólo quedaban plazas en Letras en la Universidad. Allí tuve que sacar cinco cursos de griego y de latín. Hay gente que usa lo griego porque cree que es importante; yo lo hago porque estoy compenetrada por eso. Y realmente, *Helénicas* es un trabajo de actriz. Fue tomar un personaje y hacerlo sentir en mí; aunque todo es inventado.

SG: ¿Y qué recepción tuvo esta obra?

LMV: Le voy a contar una historia. En *Helénicas*, tenía que meter a Safo. Y Safo es muy cuidadosa. Yo ponía a mis personajes como si fueran personajes de este siglo: Safo tenía que ser una mujer en plena efervescencia, y así sale en « Safo a Cleis ». Un día me escribieron de parte de una revista que se llama *Transversal*, para saber si podían publicar poemas míos. Y les dí la autorización. En esta revista también estaba Adrienne Rich, que es una gran feminista norteamericana; la admiro mucho. No sabía que también defiende los derechos de las lesbianas. Yo comparto muchas ideas sociales, defiende el homosexualismo, el travestismo, etc. Así que unos meses más tarde, recibí un ejemplar de la revista y me dí cuenta de que habían elegido publicar « Safo a Cleis ». Ahora bien, « Safo a Cleis » se entiende en *Helénicas* porque está dentro del mundo griego. Pero sacado del contexto, ya no tiene el mismo sentido. Y publicado así, en una revista que defiende la homosexualidad, muchos se imaginaron que yo también era lesbiana. ¿Pero qué más da? En esta revista se han dado cuenta de que se puede apoyar una lucha sin compartir los mismos gustos. Además, en *Helénicas* hay algo de teoría mía, por ejemplo en el estudio del narcisismo. Los « Epigramas a Narciso » tratan del que fue mi compañero de vida durante 25 años, de cómo ama a su propio sexo. También es lo que intento hacer con Safo, que ve a la amada como si fuera su propio reflejo... Pero el mundo griego, sí, me fascina. Sobre todo por su amor a la belleza: si alguna cultura exalta la belleza, es la cultura griega. Y también por la filosofía, en que lo bello corresponde con el bien.

SG: Esto es muy platónico.

LMV: Sí, pero el Griego tiene muy presente la sexualidad, que siempre me ha interesado mucho; sobre todo desde el punto de vista místico, en que el acto sexual mental llega al éxtasis. Y le cuento que en realidad, mi vida se ha dedicado más a la investigación que a la poesía. He publicado hace poco una obra sobre Sor Juana de Maldonado y Paz, y otra sobre poesía colonial, en que aparecen varios poemas inéditos y anónimos.¹ Nuestra Sor Juana tenía

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *La amada y perseguida Sor Juana de Maldonado y Paz*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002, 128 p.

una obra de teatro que presentaba el nacimiento del niño Dios, y en la que se entregaban a él las monjas. Primero entregaban el vestido, luego su propio cuerpo. Así que ya tenía una postura mística... Y Thomas Gage habla maravillas de ella.

SG: Sí, su obra sobre Sor Juana de Maldonado y Paz representa un trabajo de investigación muy largo y sólido.

LMV: En realidad, todo lo que descubrí fue por casualidad, todo me salió así. Yo tengo amor a lo antiguo. ¡Mis hijos me llaman « la polilla de biblioteca »! Hasta Estados Unidos me fui para ver el original del *Popol Vuh*.

SG: También le quería preguntar acerca del premio que obtuvo en el Certamen Permanente Centroamericano « 15 de Septiembre » con *De las palabras y la sombra* (1983). Presentó el poemario bajo pseudónimo masculino, ¿no es cierto?

LMV: Sí. Mira, yo, al principio, escribía con un grupo como Lina Marqués. Luego, quien me obligó a sacar *Eva sin Dios* fue Mario Alberto Carrera, con quien viví 25 años; y se lo dediqué. Cuando escribí *De las palabras y la sombra* – que tiene un título significativo: « las palabras » representan mi dedicación por la poesía, y « la sombra » figura la muerte o el desamor – pues cuando lo acabé, Mario Alberto Carrero me dijo que no lo publicara sino que lo mandara a concurso. Yo no soy de los de concurso. Me caen muy mal, y yo no quería exponerme. Pues yo hacía periodismo crítico y me odiaban mucho. Entonces lo puse en la competición como hombre, bajo el nombre de Cardoso, por el pastor que sale en el *Quijote*. Bueno, y el poemario sacó el premio, lo que fue una gran sorpresa. Había muy buenos poetas que habían participado. Esto produjo un poco de resquemor pero lo más importante era el planteamiento de las palabras. El pintor Ramón Banús fue quien hizo la portada y se imprimió en negro y blanco, y no lo contrario, por un error de la editorial. Pero en realidad fue un acierto, queda muy bien así.

SG: Y ¿cuál de sus libros es el más entrañable para Usted?

LMV: Yo con mucha pena le diré que ya le perdí el afecto a la poesía. Sin embargo estoy preparando una nueva antología que se llamará *Huellas en la arena*. También estoy preparando un nuevo poemario, se llamará *Frágil como el amor (es el recuerdo)*.¹ Tendrá una carátula con vidrios quebrados, para representar la angustia del tiempo y de todo lo que se va perdiendo. Bien dicen que en realidad uno siempre está escribiendo lo mismo. Pero me dieron una medalla para el centenario Pablo Neruda, para el que escogieron a cien poetas en el mundo. Y fui escogida en Guatemala. Siempre he estado muy cerca de la poesía de Chile. Y bueno, entonces me sentí obligada a escribir un nuevo poemario, que he dedicado a Pablo Neruda. El primer poema es una « carta-botella » a Pablo Neruda. Y voy componiendo el poemario, a pesar de que ya no quería escribir poesía.

SG: ¿Por qué?

LMV: Siento que es una época en que la poesía está muy en decadencia, por culpa de los lectores.

SG: ¿Por falta de interés de parte de ellos?

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Frágil como el amor: variaciones sobre tiempo y olvido*, Guatemala, Librerías Artemis Edinter, 2008, 108 p.

LMV: No, siento que el mundo cambia, así como uno cambia, y las generaciones de ahora están hechas para lo visual y lo audiovisual. Pero igual me siento muy comprometida. Vea, una vez, un amigo argentino me pidió cuentos. Yo había escrito algunos que no me gustaban y se los di; pero ¡qué sorpresa cuando aparece en una antología « Víspera de fin de año »!¹ Entonces me sentí obligada a escribir cuentos.

SG: ¿Y cuáles son los autores que lee, que le inspiran?

LMV: Es difícil que yo pueda escoger. Los que más han influido en mi obra son los del Siglo de Oro español y de la generación del 98. Estuve en contacto con poetas como Luis Rosales, pero mi poesía está más influida por Bécquer, porque trabajé mucho su obra, y me llevó a inclinarme por poemas cortos. También me interesa la poesía italiana. De Guatemala, hubo mi profesor de literatura en la secundaria, y Franz Galich, que sacó los primeros poemas míos. Al final, yo llegué a literatura a la fuerza, porque era demasiado lo bueno que era conmigo la gente. Yo tuve también un grupo en el que admirábamos a César Brañas. Y él que también influyó muchísimo en mí es un miembro del grupo, Manuel José Arce. Entonces no sacábamos libros porque era muy difícil. Hoy día cualquiera puede hacerlo. Pero entonces sólo había la tipografía nacional. Sólo eran revistas y periódicos lo que teníamos. Manuel José Arce trabajaba en un periódico, el *Diario de Centroamérica*, como corrector de pruebas. Él fue quien sacó el primer suplemento cultural guatemalteco: *Desvelo, trino y cimientito*. El título lo inventó Manuel José Arce; un nombre horrible, pero en fin... Le puso « desvelo » porque no dormíamos, « trino » por los versos, y « cimientito » por nuestra formación, por los trabajos de análisis de la Facultad de Humanidades. Ahí fue donde empecé a publicar como Lina Marqués, y también en el suplemento cultural de *La Hora*. Yo no tuve que poner mi nombre hasta que me obligaron en *Flor de varia poesía*.² Allí mismo había una oposición entre autodidactas y universitarios. Para los primeros todo poeta que se metía a la Universidad se arruinaba. Manuel José Arce, por ejemplo, nunca llegó a la Universidad.

SG: Usted tiene un poema intitulado « Bucólica », con un epigrama que dice « Asesinato a orillas de Amatitlán ».³ El modo en que describe la serenidad y la belleza de la naturaleza, para acabar, en el último verso, con los « ojos fijos » del muerto, me recuerda un poema de Rimbaud que se llama « Le dormeur du val ».

LMV: Arthur Rimbaud, sí, es un magnífico poeta, también estoy influida por él. Éste poema lo escribí en una casa que tengo cerca del lago. Pero ya no voy, esta casa es una espina en el dedo.

SG: ¿Existe según Usted una especificidad de la literatura centroamericana? ¿Y de la literatura escrita por mujeres?

LMV: La literatura siempre es producto de la época. Y hemos vivido desde hace mucho en problemas políticos, tiempos de represión constante y de amordazamiento, de miedo y de reacciones de rebeldía. Lo que más singulariza la poesía latinoamericana es esta forma de

¹ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Víspera de fin de año », GORODISCHER, Angélica, *Esas malditas mujeres: antología de cuentistas latinoamericanas*, Rosario, Ameghino Editora, 1998, 179 p.

² MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *Flor de varia poesía: poetas humanistas*, Guatemala, De Pineda Ibarra, 1978, 369 p.

³ MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, « Bucólica », *Toque de queda – poesía bajo el terror – 1969-1999*, Artemis Edinter, Guatemala, 1999, 74 p., p. 5.

rebeldía y su carácter político, sobretodo en la poesía de hombre de mitad del siglo XX. Actualmente, la poesía – de hombre o de mujer – ha tenido también muchos rasgos eróticos. Yo no lo he tratado desde el punto de vista del desahogo sino como rebeldía contra el amordazamiento contra la mujer. Sabe, era un escándalo escribir poesía erótica como la que escribí como Lina Marqués. Pero utilizaba imágenes, por ejemplo, la entrega al mar fue la primera forma en que expresé lo erótico. Lo erótico también se encuentra presente en la poesía latinoamericana de mujer, en Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Delmira Agustini, y en las que más admiro, que son Sylvia Plath y Erika Jones.

SG: Bueno, ya contestó todas mis preguntas. Le agradezco mucho haberme recibido.

Annexe n° 2 : Entretien avec Amanda Castro
(Tegucigalpa, le 13 février 2009)

J'ai contacté Amanda Castro après avoir trouvé son adresse électronique sur internet. J'allais me rendre au Nicaragua pour assister au Festival International de Poésie de Granada. Après un échange de courriels, la poétesse m'a invitée à venir la rencontrer. Je me suis donc également rendue au Honduras et suis restée une dizaine de jours chez elle.

L'entretien a lieu dans le salon d'Amanda Castro, un lieu modeste et chaleureux dans le quartier de Comayagüela. Ce quartier à flanc de colline n'est pas très sûr et les taxis refusent de monter jusque là, mais la poétesse n'est pas du genre à se laisser intimider.

Sandra Gondouin: Amanda, cuénteme por favor, ¿cómo empezó a escribir?

Amanda Castro: Yo creo que, si no he escrito siempre, sí oía poesía desde que estaba muy niña, quizás unos seis o cinco años. Pero cuando estaba como en sexto grado, con once o doce años, empecé a poner cosas por escrito. El primer poema que escribí, me acuerdo que lo miré en un bus, en el bus del colegio. Todos los días que pasaba el bus, pasaba por el mismo lugar, ¿verdad? Y entonces me impresionaba mucho como se movía el mundo por fuera de la ventana. Las personas caminando rápidamente para llegar al trabajo, para tomar el bus, las mujeres haciendo tortillas, vendiendo tortillas, vendiendo café en la calle. Había un hombre que traía leña en una carreta –en aquella época, todavía había carretas de madera que se empujaban así. Y entonces miraba, era la observadora, iba en el bus y sentía que el marco de la ventana era como que vos estás sentada y el mundo está pasando por detrás. Y casi siempre he tenido esta sensación en relación con la escritura. En esta época yo estaba en el Sagrado Corazón de Jesús y había un sacerdote mexicano –el Padre De la Torre se llamaba– que nos enseñaba Teología de la Liberación. No sé qué paso con mi primer poema, pero decía algo como « veo la gente que lucha por sobrevivir, veo los hombres que halan leña, mujeres que lavan ajeno », no sé, cosas así, con mucha conciencia social, como que te sabes aparte de este mundo que estás observando, y te sabes con privilegio. Con el privilegio de poder observarlo por una parte, y de saber que vos no tenés que andar halando leña, lavando ajeno, echando tortilla, buscando como mandar a los hijos a la escuela, o ir caminando... Yo voy sentada dentro de un bus que mis padres están pagando para que me lleve al colegio. Entonces el poema era una reflexión del que mira « un mundo –como dice Roberto Sosa– para todos dividido ».¹ Hay un momento en que quiere separarse y dice « a veces yo quisiera ser como un ave y no ser del mundo », me imagino que lo que quería decir es que no quería responsabilizarme de las divisiones, y el final decía « mas sin embargo soy del mundo ». Tenía como once o doce años, a mí me ha parecido siempre muy bonito este poema, pero se me perdió.

SG: Fue como inspirarse de la realidad exterior y de sentimientos íntimos de pertenencia al mundo.

AC: A mí me parece que va un poquito más allá, porque es, a partir de muy temprana edad, primero la capacidad de observación, luego la capacidad de darte cuenta de tu ubicación en el mundo, que en ese tiempo me parecía privilegiada.

SG: Y lo era.

¹ SOSA, Roberto, *Un mundo para todos dividido*, La Havane, Casa de las Américas, 1971, 51 p. Ce recueil poétique engagé a été publié en 1971 par la Casa de las Américas après en avoir remporté le prix de poésie.

AC: Y lo era, sí, era una muchachita almidonada del Sagrado Corazón. Entonces hay como una necesidad escapista: « no quiero responsabilizarme por la diferencias sociales », pero después es como que lo asumís, por el final: « yo no puedo separarme del mundo, porque soy de este mundo, y entonces tengo que vivir en esto ».

SG: Y a partir de esto, ¿Cómo publicó su primer poemario?

AC: A mí me publicó Carlos René, y lo hizo así como casi de escondidas.¹ Yo conocí a Carlos René y fuimos a Copán, no me acuerdo en que año le mandé el texto...

SG: ¿Fue en un encuentro de escritores?

AC: Hum, no me acuerdo en qué momento le di el texto, pudo haber sido la primera vez que yo fui a Guatemala, que yo fui a reunirme con él. Iba a hacer los contactos para enseñar un curso allí. Yo creo que iba sola. Y llevaba el manuscrito.

SG: ¿Iba a dar un curso en la Universidad?

AC: No, en mi Universidad, yo quería dar un seminario, un *travel seminar* que se llamaba « Literatura, mitología y religión de los Mayas ».

SG: Era como ir a la cuna del mundo maya.

AC: Sí. Creo que fue cuando empecé a acercarme a la cuestión indígena, ¿no?

SG: ¿Estando en la Universidad de Pittsburg?

AC: Sí, muy temprano, creo que fue en el 86 o el 87. Entonces yo le había dado a Carlos René el manuscrito, y le gustó, y después me invitó a dar unas conferencias de lingüística en un centro cultural español. Yo llegué a dar la conferencia, y estábamos armando el curso ese, y andábamos recogiendo datos, porque yo quería ampliar el tema de mi tesis a Centroamérica. Entonces quería ir a recoger datos sobre el voseo y el uso de los pronombres. Pues el caso es que cuando llego a Guatemala, me encuentro con Carlos René y me lleva a una imprenta, y me enseña el libro que estaba en prensa. Y le digo yo « ¡Pero no puede ser! » « Sí, decidimos publicarlo porque es muy bueno. » « ¿Te gustó? » « Sí, es muy bueno », no sé qué, no sé cuanto... Era *Poemas de amor propio y de propio amor*.²

SG: Ya estaba hecho.

AC: Estaba a la mitad. Entonces yo recuerdo que me quedé como helada, porque el linotipógrafo, el que ponía las letras –porque eran aquellas prensas que tenías que poner las letras una por una– él dijo « Uy, esta señora no sabe puntuación », y me le puso puntuación... Entonces si vos te fijás, la mitad del libro tiene puntuación que no es mía y el resto del libro no tiene. Por ejemplo, yo, desde hace mucho tiempo uso la palabra « Honduras » con minúscula: « honduras », pero pongo la palabra « Hondo » con mayúscula. Y el señor se

¹ Carlos René García est un anthropologue guatémalteque. Il est Professeur à l'Université San Carlos de Ciudad de Guatemala et travaille également au Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL). Il est l'auteur d'un roman : *La llama del retorno*, Ciudad de Guatemala, Editorial RIN 78, 1984, 177 p.

² CASTRO, Amanda, *Poemas de amor propio y de propio amor*, Ciudad de Guatemala, Comunidad de Escritores de Guatemala, 1990, 75 p.

enojaba, « esto no puede ser » decía, y entonces me cambió toda la forma. Pero el caso es que fue muy bonito participar, llegar y decirle al señor, « mire, es que no quiero usar puntuación, me parece que son límites que le cortan al poema. » Hubo que convencerlo. « Bueno, yo no me responsabilizo porque esto va a salir mal », etc. Lo que Carlos René quería, era que el día que yo diera la conferencia se hiciera un acto de presentación del libro, y fue lo que hicimos.

SG: ¿En dónde fue?

AC: En un lugar que se llama el Centro de Cultura Hispánica, me parece. El libro lo publicó la Sociedad de Escritores de Guatemala. Y fue muy bonito, porque fue como una especie de homenaje.

SG: Y de sorpresa.

AC: De sorpresa... En ese viaje yo llevaba *Celebración de mujeres*, entonces también se lo enseñé a Carlos René. Carlos René ha sido muy importante para mí, para mi carrera. Aparte de ser un muy buen amigo, es un antropólogo que me abrió mucho el mundo maya, ¿no? Me ayudó mucho a enseñar el curso ese que enseñaba yo, del *travel seminar*, me enseñó mucho de los mayas, pero también con una fe en mi escritura, así, muy fuerte. Y Carlos René había sido también migrante, y tenía una novela, yo escribí un artículo sobre esta novela.

SG: Sí, él me la regaló: *La llama del retorno*, ¿no?¹

AC: Sí. Y entonces en este viaje, le pasé el manuscrito de *Celebración de mujeres*, se lo doy en el hotel, y yo me siento así, me quedo viéndolo y aquél lo agarra. Y lo lee, y lo sigue leyendo, y lo termina de leer, y lo cierra y me dice « vení ». Yo me quedo así como « ¿Qué? » pero me dice « Vení, pero ya, vámonos ». Yo agarro mis cosas y me voy con él. Vamos a un lugar, y en lo que vamos caminando me dice, pero allí mismo casi en la misma cuadra del hotel, « Pensá un seudónimo », « ¿Cómo? » le digo yo, « Sí, un seudónimo que te guste ». « Amantra », le digo, « Me gusta, porque suena como cilantro », me dice él. Y yo estaba jugando con mi nombre, obviamente. Y me gustó más cuando él dijo que sonaba como cilantro. Entonces, llegamos allí y le dice a la señorita « Hágame tres copias de esto ». Yo mirándolo, no le decía nada. « Véndame un sobre », y entonces agarra una hoja de papel y con su letra « ¿Cuál es tu dirección en Honduras?, etc., y estaba escribiendo la aplica. Habían hecho las copias, las encuadernaron, metió todo en un sobre y él sabía la dirección y la mandó a Quetzaltenango. Y fue él el que lo mandó. Me dice: « Mañana se cierra el concurso ». « Y – le digo yo– ¿te gustó? » « Éste va a ganar ». Y pasó aquello, ¿no? Entonces esto fue bien bonito porque me publicaron estos dos libros.

SG: Y ganó.

AC: Ganó... A mí me llamaron una vez y contestó mi marido, el de entonces, y me dice « Le llaman de Guatemala, yo no la entendí », me dice, « Aló, Señora Amanda Castro, le llamamos para notificarle que Usted ganó el premio ». « No jodas » le digo pensando que era Carlos René, « No, enano, no me hagas esa broma » (risas) « Señora Castro le habla fulano de tal del comité » y yo con una vergüenza... Y de allí, emocionadísima... Y fue todo muy simbólico porque cuando fui a recibir el premio fue cuando me di cuenta que tenía problemas para respirar, porque Quetzaltenango es bien alto.¹ Fue cuando empecé a ser consciente de esto,

¹ GARCÍA, Carlos René, *La llama del retorno*, op. cit.

¹ La poétesse a une maladie génétique des poumons qui l'oblige à utiliser un respirateur artificiel en permanence.

como en el 93. Y fue muy bonito, después, darme cuenta de que Ana María había estado en el jurado.² No lo sabía, la conocía muy superficialmente, la había visto un par de veces, le tenía muchísimo respeto. Entonces, cuando me dieron el premio, estaba Ana María. A mí me entregó el premio Otto Raúl González, entonces fue muy conmovedor porque es un poetazo.³ Entonces, a mí me publicaron los Chapines, y me sacaron, de un solo. Además, éstos no eran mis primeros poemarios. Me acuerdo que Carlos René, cuando me estaban dando el premio me dijo « Te jodiste. » « ¿Por qué? » « Ya no puedes escribir nada malo. »

SG: Fue como poner la barra muy alta de una vez.

AC: Así me dijo. Era como por primera vez verme yo y ser vista como escritora. Ser reconocida por primera vez como escritora. Y claro, regresar a Honduras después de haber recibido un premio era un reconocimiento también, antes nadie me paraba pelota cuando yo escribía. Algunos amigos sí, fijate: antes de irme, yo escribía cuentos de los cuadros de mis amigos. Iba a un taller que se llamaba el Dante Lanzarote. Allí me sentaba quedaba viendo los cuadros y les hacía unos cuentos. Y con uno de ellos establecemos una relación casi simbiótica. Me acuerdo que Víctor, Víctor López, pintaba. Estaban pintando desaparecidos en esa época. Entonces una vez llego y está Víctor así, sólo mirando el cuadro. « Puta, vos, ha rato que te estoy esperando. » « ¿Qué pasó? » « Mirá, me dice, cuéntame cómo es que va el cuento. » Pues me necesitaba para seguir pintando. (Risas) Fue muy bonito ese compartir con los pintores. Yo miro lo que escribo, pero no puedo pintar. Tomé clases pero no miro perspectivas, por lo mismo de la dislexia creo yo. Y cuando miraba los cuadros, miraba la historia. Ese taller queda por la Merced, y me sentaba allí, había unas escenas que me impresionaban muchísimo, era un loco que se ponía allí en la fuente y las mujeres que marchaban pidiendo que se les devolvieran los hijos, las de Visitación Padilla, las del pañuelo blanco. Allí conocí a Blanca Guifarro, ella no me conocía pero yo la miraba.⁴ Fue una época muy decisiva, como entre el 81 y el 84, antes de que yo me fuera.¹ Y toda esta producción estará por allí, yo no sé.

² En effet, dans l'entretien réalisé avec la poétesse guatémaltèque Ana María Rodas (cf. annexe n°5), celle-ci se souvient avoir apprécié et choisi ce recueil de poème.

³ L'écrivain guatémaltèque Otto Raúl González (1923-2007) est l'auteur d'une quarantaine d'ouvrages, principalement poétiques mais également en prose. Son recueil de poème *Voz y voto del geranio*, [Guatemala, Editorial Cultura, Ministerio de Cultura y Deportes, 1994, 35 p.] est un monument de la poésie sociale engagée en Amérique Centrale. Son engagement politique, contre Jorge Ubico d'abord, puis contre Castillo Armas ensuite, lui vaudra de passer la plus grande partie de sa vie en exil, au Mexique.

⁴ Visitación Padilla (1882-1960) est une Hondurienne d'origine modeste ayant lutté pour la reconnaissance des droits de la femme et contre la dictature de Tiburcio Carrias Andino – qui dirigea le Honduras de 1932 à 1949. Un article est consacré à cette pionnière dans le quotidien hondurien *El Herald* (ORDÓÑEZ BACA, Faustino, « Abanderadas de la lucha feminista », *El Herald*, Tegucigalpa, le 07.02.09): <http://www.elheraldo.hn/Ediciones/2009/02/08/Noticias/Abanderada-de-la-lucha-feminista-de-Honduras>, (consulté le 02. 03. 09.). L'article explique qu'un mouvement féministe a été créé au nom de Visitación Padilla en 1984 afin de poursuivre le combat qu'elle avait lancé. Le « Movimiento de Mujeres por la Paz Visitación Padilla » (Mouvement des Femmes pour la Paix Visitación Padilla) existe toujours ; Blanca Guifarro en est l'une des fondatrices. Celle-ci est l'auteur de recueil de poèmes – GUIFARRO, Blanca, *Apegos en mi mayor*, Tegucigalpa, Litografía López, 2007, 54 p. – mais aussi d'essais sur la condition de la femme : GUIFARRO, Blanca, *Estudios de la mujer, Cuadernos Universitarios n°1*, Tegucigalpa, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 2007 ou *Le tengo miedo a la noche : mujeres y vida cotidiana*, Tegucigalpa, Litografía López, 1998, 216 p.

¹ Au Honduras, le début des années 80 est une période de grande tension politique. Sous la présidence de Roberto Suazo Córdova (1982-1986), le Honduras sert de base aux *contras* (groupes contre-révolutionnaires) envoyés par les Etats-Unis pour saper la révolution sandiniste au Nicaragua. Les assassinats politiques et les disparitions d'opposants sont nombreux.

SG: ¿No se publicó?

AC: No, no.

SG: Y, lo que aprendió sobre mitología maya en Guatemala, después ¿pasó a ser parte de su poesía, no?

AC: Sí, en *Onironautas*. Bueno, no sólo en *Onironautas* sino que se vuelve parte tuya, ¿no? Yo descubrí el shamanismo allá, en Estado Unidos, y lo descubrí de un chicano, que decía que venía de los Aztecas. Lorenzo Almada se llamaba. Me inició a mí en shamanismo. Era muy importante estar en EEUU y (pausa) es cómo que estás en peligro de perder la identidad, volviéndote un ser migrante, que ya no sos la que sos acá. Pero tampoco perteneces aquí sino que sos como un caos porque no tenés espacio. Entonces, el espacio que tenés es interior. Experimentas el racismo con los blancos y con los negros y dices « ¿Yo dónde me pongo? ». Aparte los chicanos tienen un conflicto con los latinoamericanos, porque los chicanos son *minority* allí, y los latinos íbamos con becas a estudiar, mientras ellos no tenían becas, tenían que ver como hacían para estudiar, eran ciudadanos norteamericanos, pero pobres. Y yo tenía una beca de la Universidad de Pittsburgh.

SG: ¿Que le permitía vivir bien?

AC: No bien, o sea, mejor que acá. (Pausa). Por lo menos, yo era profesora universitaria, no era una *waitress*, no tenía que lavar platos en la misma cafetería de la Universidad. Yo daba clases de español.

SG: ¿Mientras estaba haciendo su doctorado?

AC: La maestría y el doctorado, sí. El shamanismo fue descubrir a Lorenzo; él me pidió que le limpiara el español, el *espanglish*, porque él hablaba chicano pero los profesores no, entonces yo le corregía sus ensayos.

SG: ¿Y el shamanismo tiene influencia en su poesía?

AC: Es que a mí me parece que la poesía es una forma de shamanismo. Hacer poesía para mí es una forma de shamanismo, es una forma de vida, porque el shamanismo se vuelve eso. Y creo que lo que ha influenciado más –aparte de Castañeda y de Don Juan– son las creencias mayas.² Lo más importante del chamán o de la shamana es su necesidad de saber. Necesita aprehender el mundo. Es la persona que va a poder sanar la sociedad, y sanarse a sí misma en primer lugar. La función de la shamana es ayudarle a sanar a la comunidad.

SG: ¿Y la de la poesía también?

AC: Pues allí vamos. Pues yo miro eso, un paralelo muy fuerte. Porque hay más que una coincidencia entre poesía y shamanismo. Hay una cosa que me interesa mucho del

² Carlos Castañeda (1925-1998) est un auteur d'origine péruvienne. Etudiant en anthropologie de l'Université de Los Angeles (UCLA), il obtient un Master grâce à un travail relatant son initiation shamanique par l'indien Yaqui Don Juan Matus : CASTAÑEDA, Carlos, *The teaching of Don Juan: a Yaqui way of knowledge*, Berkeley, University of California Press, 196 p. Ce premier ouvrage sera suivi de onze autres autour du même thème. Avec *Journey to Ixtlan : the lessons of Don Juan*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974, 218 p., Castañeda obtient un PhD de l'UCLA. Il connaît un grand succès éditorial à travers son œuvre. Cependant, la qualité scientifique en est amplement contestée par la communauté universitaire.

shamanismo, que es la práctica del viaje chamánico. El curso que yo daba en Guatemala era un viaje chamánico. Pero los cipotes no los sabían, no tienen porque saberlo. El lector, la lectora, no tiene que saber cuál fue la experiencia que nutrió tu poema. Pero llega a tener el contacto y la esencia del poema. Y si el poema le toca, la persona va a tener una transformación cuando se encuentre con este texto, y es lo mismo que sucede con el shamanismo. Porque el shamanismo funciona con símbolos, con metáforas, entonces vas por el mundo y vivís tu mundo, leyéndolo, dándole sentido. En realidad es lo que hace todo el mundo. Realmente creemos que el nombre concretiza las cosas, que el mundo es así. El mundo nombrado de esa forma es así, pero no nos damos cuenta de que el nombre no es más que un sistema de organización de lo que realmente no se puede concretar, de lo innombrable. Entonces es lo mismo que en la religión, en la pedagogía, en la filosofía. Es un sistema que te permite darle sentido al mundo, a tu experiencia humana, a tu existencia. Pero me parece a mí que por lo general los humanos vivimos sin la consciencia de que no tiene sentido este mundo. Son pocos los que tienen conciencia de esto. Pero ser lingüista permite darse cuenta de la artificialidad del lenguaje, y del nombramiento, y de los símbolos, y de que todo es una red que se teje simplemente para dar sentido. Y para mí, el shamanismo o la poesía son las posibilidades de nombramiento que más sentido le dan al mundo, por lo menos le dan más sentido que la religión.

SG: ¿Y podría contarme el proceso de escritura de *Onironautas*?

AC: Es que a mí me ha pasado una cosa bien rara desde que me fui de Honduras, porque *Onironautas* es como un libro que termina una trilogía. Es que en algún momento empecé a escribir a Honduras; la mujer que yo he estado escribiendo siempre es Honduras, y es la poesía, y es la muerte. A mí me parece que *Onironautas* es un paso de transición donde yo logro dejar de escribir Honduras, y salir al ámbito centroamericano. Está muy pegadito con el conocimiento del shamanismo, porque era una necesidad imperativa para mantener la sanidad y para estudiar la maestría y el doctorado, y no perder la cabeza, y no perder la identidad en completa soledad. En una soledad existencial mucho más profunda de la que se puede tener a los doce años, ¿no? O quizás la misma pero con más discernimiento.

Ya venía escribiendo Honduras, ya venía escribiendo este amor entre la que escribe, entre una voz poética y la mujer a la que dejó. Y cómo no pueden estar juntas, cómo la materialidad del mundo les impide amarse. Yo creo que en el fondo era empezar a darme cuenta de mi lesbianidad, que aquí no podía ser.

SG: Claro.

AC: Y entonces fue todo un proceso, con Carlos René y con el interés en otras culturas. A mí se me acusó mucho en este país de haber escrito *Onironautas* para Guatemala. Y *Onironautas* está muy cimentado en Copán, y está muy cimentado en mi raíz. Empieza en cómo yo llego a Copán por primera vez y me siento perteneciente de Copán. Y sé que en alguna vida he vivido en Copán, y sé en dónde están las piedras y quién las puso, y por qué. Podía seguir instintivamente caminos en Copán y llegar a ciertos lugares porque tengo que estar allí, ¿no? Es como un volver a casa, pensar: « es allí de donde yo vengo ». Me pasó lo mismo también en España.

SG: ¿Sí?

AC: Claro. Porque además, viviendo fuera de Honduras, y con todo el conflicto de identidad, y empezando a despertar a las cuestiones de raza, a las cuestiones de género, estás muy

problematizada en lo que significa ser mestizo. Todo esto me pasó como entre el 86 y el 94, y *Onironautas* se escribió entre el 93 y el 96, o algo así. Entonces era mucha lectura que había hecho para mis clases, mucha relectura del *Popol Vuh*, de otras mitologías, y ya como una visión desde afuera, latinoamericana y ya no solamente hondureña. En mi raíz está Copán, después está Honduras, después está Centroamérica, después está América latina, y después está el mundo. Era como escoger ciertos aspectos de tu cultura que vos querías mantener y desechar los que no: el machismo, las separaciones de clase, sin caer en el « Ay pobrecitos los inditos », sino que realmente asumiendo que eso me nutre. Estas personas supieron darle sentido al caos, y aquel caos sigue siendo el mismo.

Además, había un afán en *Onironautas* de demostrar que en quinientos años nada había cambiado. Y empezar a trascender. Por que cuando yo me fui de acá, los malos eran los milicos. Los buenos éramos los que queríamos cambiar el mundo: hombres y mujeres, la izquierda, Cuba, la Revolución nicaragüense. Los malos eran los contras, los gringos... El mundo muy dividido en blanco y negro. Cuando una se acerca al shamanismo, se empieza a dar cuenta de que el mundo no es ni blanco ni negro, sino que más gris. Cuando una vive allí, sin tener color preciso: no sos blanca, no sos negra, no sos chicana, no sos mexicana, sos migrante. Y de repente terminas viviendo en un pueblo donde solamente hay dos hispanos, es como ser un grano de arena en el mar, pero aislado. Y empiezas a ver que los otros, aunque son diferentes, también son otros granos y también se sienten aislados, y también hacen todo lo posible por nombrar el caos. Entonces hay de eso en *Onironautas*, la ambición era recontar el *Popol Vuh* y demostrar que en realidad no había pasado nada. Se sigue viviendo la misma profecía.

SG: Entonces ¿*Onironautas* se inscribe en un proceso de reescritura?

AC: Siempre. Eso es, hay pedacitos de muchas mitologías amerindias. Me acuerdo que me impresionó mucho un mito venezolano, creo yo, de dos dioses: un dios del bien que nace de la vida, y van a enterrar la placenta pero se pudre, y da origen a un dios malo. Perdí las notas y no te puedo decir exactamente de dónde viene, pero lo leí de un libro de antropología. Me imagino que si buscamos « Odosha » nos van a decir qué dios es, porque mantuve el nombre.¹ Pero hay una visión panteísta, aparecen los cuatro elementos básicos y esa diosa, que es como la vida y no como un dios supremo. Dios es la vida que surge, y deliberadamente escogí que surja en el vientre de la mujer. Y todo lo que existe es el sueño de la vida, pero se queda dormida, en su sueño. En ese momento, para mí, era la única forma de explicar los demonios, lo oprobios, torturadores, violadores, todo eso. Si todos somos soñados por la vida, entonces esos también, Hitler, todos... Hay unos personajes que representan a los gemelos del *Popol Vuh*, que son los hombres de maíz. Y se dan cuenta de que la vida los está sonando, pero se ha quedado dormida. ¿Entonces como hacemos para despertarla sin desaparecer? Por que vos no sabés que va a pasar si se despierta a la vida: « ¡Oye, despierte, mire que Usted está soñando bien feo! ¡Sueña cosas más bonitas, vos! » (Risas).

Pero hay un mito de otros indígenas, creo que son del Perú, que viven en la frontera del Amazonas con Brasil, y creen que el chamán es la persona que con sus cantos cambia los sueños de la gente. Por ejemplo, a Usted le picó una culebra entonces acuéstese, duérmase y

¹ DELEAGE, Pierre, « Interprétations mythiques et graphiques de la croix chrétienne chez les Yekuana d'Amazonie vénézuélienne », *Images Re-vues, histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n°4, 2007, http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=31, (consulté le 03. 04. 09) : « Odosha, [est] connu également sous les noms de *Kahú*, *Kahushawa* et *Woroto*. Autant *Wanadi* est la plupart du temps présenté comme un personnage bon et généreux, autant *Odosha* incarne le mal dans tous ses multiples aspects ».

sueño por donde iba cuando lo picó la culebra. Y cuando el paciente está soñando eso, el shaman está cantando, y con su canto le cambia el sueño. Entonces cuando aquel se despierta ya no está picado. Entonces eso es lo que pasa en *Onironautas*, los hombres de maíz saben que tienen que ir a buscar a los shamanes, que son los únicos que pueden despertar a la vida. Pero en *Onironautas* no los encuentran. Y me parece que en mis últimos escritos estoy retomando una idea de *Onironautas*, que había dejado inconclusa como cuatro libros atrás. Pues creo que los que andaban buscando los shamanes entonces llegaron, y encontraron un grupo de shamanas, y esas han estado cambiando los sueños de las personas, y me parece que esto es el proyecto « Siguapate ».¹ En el proceso se cuenta la tortura, la Conquista, había una intención muy específica de poner a Pedro de Alvarado igualito que los militares de los ochenta, que los contras.

Pero hubo un momento en que yo me quedé trabada con *Onironautas*, entonces tuve que recurrir a otros métodos. No podía escribir. Entonces me puse a hacer arcilla. Me dijo el profesor Cornejo Polar: « ¿Ay, la poesía como va? » « Bien, pero no puedo terminar ».² Porque en esta época, yo planeaba los libros. Como si fuera una novela, había un croquis de libro. *Onironautas* tenía al principio un planteamiento que universaliza las mitología, que todas son la misma. De allí se afinca mucho en lo maya, no necesariamente lo guatemalteco.

Me acuerdo una vez que estábamos presentando *Onironautas* en Paradiso, y una persona me dijo: « la próxima vez que Usted haga un libro, debería de hacer uno dedicado a Honduras, en vez de escribirle a Guatemala ».³ Le dije « Es que este libro lo escribí en Copán » Y se le cambió la cara porque era como: « la que se olvida de su pasado no soy yo, es Usted ». Y me miró con tanta rabia. Porque allá, en Guatemala, todavía están vivos los Indios, entonces estaba hablando de ellos y no podía estar hablando de nosotros... ¿Y los Lencas? ¿Y los Tahuacac? ¿Y los Misquitos? ¿Y los Garifunas? Si es que vamos a hablar de personas nativas... Además, mucho de lo que está allí está escrito por lo que me dijeron las piedras de Copán. Sí hay cosas, por ejemplo el cuarto de torturas, que yo miré en Guatemala.⁴ Pero, para mí, casi no hay distinción, pues: « la frontera la pone Usted, no yo, porque es su incapacidad por acordarse de que Usted también viene de Copán. »

SG: La gente se olvida de sus raíces.

AC: Sí. Yo no fui a observar a Guatemala desde afuera, y fui a Guatemala porque allá todavía está vivo lo que en mi país matamos. Así de sencillo.

SG: ¿Por eso a Usted le pareció importante rescatar este pasado?

¹ Le projet « Siguapate » est un projet qu'Amanda Castro a monté avec d'autres femmes, poétesses, artistes ou ayant un intérêt particulier pour les arts. Il s'agit d'aider des femmes en situation difficiles à vivre mieux, à travers des pratiques artistiques. Ainsi, le projet « Siguapate » propose des ateliers de création poétique, notamment à des ouvrières de maquiladoras. Le groupe vient également de louer un local où seront dispensés des cours de yoga, et où se tiendront des soirées culturelles (récitals de poésie, etc.).

² Le critique littéraire péruvien Antonio Cornejo Polar (1936-1997) a enseigné à l'Université de Pittsburgh dès la fin des années 80. Comme le montre Amanda Castro au cours de l'entretien, il a joué un rôle important dans l'intégration de la poétesse aux Etats-Unis et dans sa création poétique en l'encourageant à écrire.

³ Paradiso est un café librairie situé au centre de Tegucigalpa, où sont organisées des soirées consacrées à la poésie

⁴ Ce lieu a inspiré le poème « Visita al cuarto de torturas », *Onironautas*, *op.cit.*, p. 23.

AC: Claro, y no solamente rescatarlo porque yo vivo mi vida de esta forma, vivo la poesía como una forma de shamanismo, la educación también. Durante mucho tiempo dije que enseñar era otra forma de hacer poesía.

SG: Entonces, a pesar de las críticas, ¿Usted sentía que era legítimo retomar la herencia indígena, sin ser directamente indígena?

AC: En *Onironautas* hay voces indígenas que son de personas vivas. Por ejemplo, de personas que me vinieron a dar unos nombres, de un poema que es sólo nombres.¹ Aunque también hay escritores que lo criticaron diciendo que « ese texto que Usted escribió no es un poema ». Pero a mí me lo dictaron los familiares de los asesinados. Hay una mujer que aparece en un poema que para mí es uno de mis mejores poemas –y no, en realidad no es mío, es un texto que me regaló esa mujer–.² A mí me parece que alguien me había contado una historia así, que quería escribirla, pero como dice Roberto Sosa: « la literatura es el arte del eterno asalto ». Entonces yo creo que me quedé bastante conmovida y no me acuerdo si la persona que me lo contó me contó que era una idea que quería desarrollar en una novela, o si era una cosa que había pasado. Pero es una mujer hondureña. Además es muy biográfico porque cuando yo me gradué me fui a trabajar a la costa. También tuve bastantes enfrentamientos porque hacíamos teatro y entonces éramos profesores comunistas, ¿no? y nos perseguían... (Pausa). Entonces, hubo un momento en que yo llegué a un tope en *Onironautas*, y sí, era un problema de legitimidad, de « ¿cómo me atrevo yo a hablar de esto, cuando yo lo primero que hice, cuando se pusieron muy difíciles las cosas en mi país, fue montarme en un avión e irme... Y me fui para EEUU, de todos los males posibles.

Entonces eran como « ¿quién soy yo para saber lo que puede sentir una madre que perdió a un hijo ». Y esa mujer, estoy segura que es hondureña, que vivió en unas montañas muy cerca de donde yo trabajé, en el Valle del Aguán, por Trujillo.

SG: ¿Trabajaba Usted en un colegio?

AC: En secundaria, sí. Y ella vino y la miré, era una mujer fuerte, muy parecida a muchas mujeres que he conocido, parecida a la « Mama » de *Celebración de mujeres*.³ Alguien llegó y le dijo que su hijo estaba muerto, que lo habían dejado tirado al lado de la calle. Entonces ella soltó lo que tenía –todo esto te lo estoy contando como lo vi– se fue caminando, acordándose de su hijo cuando era niño –esa es la primera parte del poema– es como si yo fuera la consciencia de esta mujer que empieza a recordar. Entonces yo empiezo a escribirlo. Llega, lo encuentra, se lo pone en el lomo y empieza a traerlo. Y se cae... Cuando siente el cuerpo de su hijo en la espalda es cuando se rompe y empieza a llorar. Entonces yo me acuerdo que estaba llorando mucho, mucho, mucho... Además siempre que me pasan estas cosas hay como un hilo que me mantiene como « Ojo, porque esto te puede conducir a la locura ». Porque estás metido en un mundo interior muy fuerte; incluso de niña me daba cuenta porque contaba algunas cosas y la gente me miraba como: « Oh, está loca ». Y estaba

¹ *Idem*, « Lamento de los Tzutujiles », p. 19: « Pedro Damián Vásquez / Nicolás Ajtujal Sosof / Felipe Quiejú Culán / (...) Masacrados el dos de diciembre / de mil novecientos noventa / Panabah, Atitlán, Guatemala. » (« Pedro Damián Vásquez / Nicolás Ajtujal Sosof / Felipe Quiejú Culán / (...) Massacrés le deux décembre / mille neuf cent quatre-vingt-dix / Panabah, Atitlán, Guatemala. ») Ces hommes sont les victimes d'un des nombreux massacres perpétrés par l'armée guatémaltèque contre des paysans amérindiens lors de la guerre civile.

² *Idem*, « Y no me importa », p. 29.

³ CASTRO, Amanda, « La mama », *Celebración de mujeres*, op.cit., pp. 26-27.

en este momento en que no distinguís si sos la protagonista o no. Y dejé el poema pensando que no tenía derecho a escribirlo, que era abuso. Era como tomarle una foto. Cuando iba a Guatemala nunca podía tomar fotos, era como robar el alma, el encanto de la persona y además tratar de fosilizarla. Y sentía que el poema hacía eso también. Pero al mismo tiempo me parecía que esta historia se tenía que contar. Y me debatía mucho en esto, durante dos semanas, o tal vez dos meses. Y al final salió ella. De repente la vi, y me preguntó porque estaba llorando tanto, y me dijo: « Es que Usted no se salió, a Usted la sacamos nosotros precisamente para que pudiera escribir esto. » Y después hubo lo que me dijo Humberto Ak'abal, que legitimó mucho el poemario.¹ Porque además, sabía que sólo los Mayas pueden contar sus secretos. Entonces yo sin ser maya, ¿cómo me atrevía a vivir el shamanismo tan profundamente, de la misma manera que me atrevía a vivir la vida de esta mujer? Después lo platicué con Cornejo Polar. Y me dijo: « ¿Qué importa? –a veces uno necesita autorización– si tu mente te da autorización a través de estas vivencias ». Era como si me dictaran, como si fuera un tamiz y las palabras pasaran por mí. Como si las palabras no me pertenecieran, sino que yo les pertenezco a las palabras. Creo que donde fallamos muchos poetas es que queremos que la poesía nos pertenezca en lugar de entregarnos nosotros a la poesía. Cuando consigues ser sólo el tamiz, ése es el verdadero arte.

SG: Y ¿Cómo conoció a Humberto Ak'abal?

AC: Pues lo llevó Carlos René. Yo lo quería invitar a mi curso. Es que Carlos René se reunía a comer el almuerzo con Humberto; pero me parece que la primera vez que lo vi fue cuando vino al hotel con Carlos. Posiblemente haya sido la presentación de *Poemas de amor propio y de propio amor*. No me acuerdo porque fui tantas veces a Guatemala. Después andaba yo con *Onironautas*, se lo mostré. Es que íbamos a algún lugar y ya cuando era tarde nos íbamos al hotel. Llevábamos botellas y nos íbamos a departir en el hotel. Generalmente yo era la única mujer. Había Carlos René, Humberto, Luis Ortiz, y otros escritores. Y Humberto leyó *Onironautas* y me preguntó « ¿Dónde lo escribiste? ». Y le dije, « Allá, en EEUU ». Y me dijo « Vos no puedes haberlo escrito allá » « sí », y me dijo « Esto te va a matar », y yo le contesté « Es la única cosa que me mantiene con vida ». Lo que entendí es que era como tejer un cordón umbilical.

SG: Pero demasiado largo.

AC: Si, era demasiado, tratar de hacer esto en un espacio tan desubicado como aquel. Porque tienes que estar muy dispuesta a meterte para adentro. Estas sacando tu propio cordón. Ahora lo entiendo más, porque ahora medito.

SG: ¿Y siente una proximidad con los versos de Humberto Ak'abal?

AC: Él tiene una visión del mundo que es muy diferente. Yo me acuerdo que lo leía y casi no lo entendía, pero me gustaba. Porque es otra mentalidad, otra cosmovisión. Pero fue un espaldarazo muy fuerte tener su apoyo. Mi pregunta era « ¿Cómo me atrevo yo? Siento que no tengo derecho a escribir esto porque no soy india, y no me crié de esta manera. » Me dijo «

¹ Humberto Ak'abal (1952-) est l'une des premières voix amérindiennes de la poésie contemporaine centre-américaine. Ce poète de l'ethnie Maya K'iche est l'auteur de dix-sept recueils de poésie bilingue (K'iche/espagnol) qu'il traduit lui-même. Il a obtenu une reconnaissance internationale, notamment à travers le recueil *Ajkem Tz'ij / Tejedor de palabras*, Ciudad de Guatemala, Fundación Carlos F. Novella, 1996, 547 p., édité par l'UNESCO. Cet organisme lui a d'ailleurs attribué le prix continental Canto de América en 1998. Página de literatura guatemalteca, URL : <http://www.literatura.guatemalteca.org/> (consultée le 03. 04. 09).

Yo he conocido muchos blancos que son más indios que muchos indios, y muchos indios que son más blancos que muchos blancos. » Era como una autorización, una legitimación de mi trabajo. Para él tenía mucho sentido lo que yo estaba escribiendo, tenía mucho valor. Y es que Humberto también se preguntaba cómo escribir lo suyo cuando tenía una lengua ágrafa. Y nos identificábamos mucho porque para ser poetas teníamos que apartarnos de nuestra cultura. Y para mí, *Onironautas* fue realmente entrar en el camino de la poesía, del shamanismo. Fue expandirme, como un encuentro entre la poeta –que no necesariamente soy yo, sino todos los hijos de Honduras– con su país, con Honduras, que a veces es madre y a veces es amante. La noción de nación –de nacimiento. Aquí cuando uno tiene un defecto de nacimiento dicen que es « de nación » (risas).

SG: ¿Qué influencia tiene su formación de lingüista en su poesía?

AC: Estoy muy consciente de la falsedad, de la artificialidad de las palabras, de la convención. Si vas a existir como ser social tienes que comunicarte, entonces necesitas un código, cultural, lingüístico, visual. Me imagino que hay cosas que no vemos porque nunca las hemos visto; a veces no ves las cosas porque no tienen nombre. Y a veces tienes que buscarles un nombre para darles sentido, o si no, no caben dentro de tu mundo, dentro de tu cerebro. ¿Dónde pongo esta experiencia, este concepto, si no sé qué es, si no la puedo nombrar? Yo estudié lingüística teórica y sociolingüística. La primera es la prescriptiva, la que impone la norma. Pero los usuarios del sistema lo hacen personal. Esto es la desviación de la norma. Y a mí siempre me atraía la desviación (risas). Y entonces descubrí la sociolingüística, que era la legitimación de la desviación. Demuestra que lo que se aparta de la norma lo hace por su necesidad de ser individual, de expresarse como es. Y la sociolingüística te permite a través del uso del lenguaje ver las convenciones sociales que no se ven. Allí entra la cuestión de género, que es tan tajante.

Para hacer entender a mis estudiantes la arbitrariedad del signo lingüístico, les hacía cambiar los nombres de las cosas, a una caja la nombrábamos « borrador de la pizarra » y todo el día tenía que ser usado como tal. Y así se daban cuenta de que cambiando el lenguaje, se cambia la realidad. También damos unos talleres de poesía donde la propuesta es: si cambio la definición y la forma de nombrar hombres y mujeres, puedo cambiar las personas. Entonces es bien difícil ser lingüista y tener todo esto en la mente y que no se permee en tu poesía. Yo creo que mis poemas siempre han tratado de dejar bien claro el claroscuro de la palabra, lo que dice, y lo que no dice a la vez. (Pausa) Esto es silencio. Y el silencio habla. ¿Qué es lo que sucede cuando te relacionas con personas que no hablan? Es que te preguntas qué estarán pensando... Es como un enigma, son misteriosas. Pero el silencio también completa. Es como lo que sucede con la poesía: la poesía dice –esto me lo enseñó Alfredo Roggiano en Pittsburg– decía « la poesía es misterio, dice y no dice al mismo tiempo. »¹ Entonces entre el 87 y el 88 me hacía taller y me decía que lo nombrado también invoca lo que no es. Cuando dices « luz », está presente en tu mente la oscuridad. La verdadera poesía tiene esto, se vuelve polifónica, ¿no? Y me parece que comprender cómo opera el lenguaje, tanta conciencia que hay simplemente para emitir una palabra, y es que el mundo, los seres estamos hechos de

¹ Le critique littéraire et poète argentin Alfredo Roggiano (1919-1991) a également enseigné à l'Université de Pittsburgh. Il a dirigé la prestigieuse *Revista Iberoamericana*, de 1955 à sa mort. Voir MC. DUFFIE, Keith, « Alfredo A. Roggiano (1919-1991) », *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, Vol. 60, No. 4, 1992, pp. 523-528, URL: <http://www.jstor.org/stable/473455>, (consultée le 03.04.09).

palabras. Aunque no todos somos conscientes de esto. Por eso me parece tan hermoso lo que dice Diana Espinal, que se quiere morir en la poesía...¹

SG: Sí, ella está muy comprometida con la poesía... ¿Y Usted conoció a personas que le inspiraron en Pittsburg?

AC: Alfredo Roggiano y Cornejo Polar me hicieron escribir otra vez. Era tanta la fractura, la desubicación, la pérdida... Por un lado estás allí porque te soñas Doctor, no hay otra cosa para vos que signifique más, pero te cuesta la vida existir allí, tener que lidiar con todo tipo de soledades. Pero al mismo tiempo se te abre el mundo, porque hay personas de todo el mundo alrededor tuyo, de todas las lenguas. Y el inglés se vuelve una lengua franca. Es muy bonito; pero yo dejé de escribir. Me callé. Además estás en esta etapa de la lengua en que todo lo estás entendiendo pero no puedes contestar. Y creo que lo mismo pasaba con la poesía. (Silencio). Y después empecé deliberadamente a buscar a Honduras, a escribir esta identidad, este amor roto, decirle: « quisiera volver a verte sonreír, y no sé como devolverte la sonrisa más que con las palabras ». ² ¿Cómo aliviar el dolor?, él de los años 80-90, la « década perdida » se llamó, después, cuando vinieron los estudiosos de la postmodernidad, de la guerra fría, cuando cayó el muro de Berlín. Entonces la gente empezó a decir: « Sí, hubo desaparecidos en Honduras... » Pero cuando yo me fui, nadie lo aceptaba. Los contras no estaban allí, los militares no desaparecían a la gente, el 3-16 no existía, « esos son inventos de los comunistas »...³ Entonces vos estás nombrando un mundo que el resto del mundo está tratando de desnombrar. (Pausa). Roggiano me notó por mis comentarios en las clases.

SG: ¿Qué clases daba?

AC: Modernismo. Y en clase yo hacía un comentario y él me contestaba, y empezábamos un diálogo en clase. Y yo me daba cuenta de que ya no estaba hablando con el profesor sino con el poeta, que éramos como dos personas que escriben poesía conversando de Darío, de Casona. Y entonces yo volví a escribir, calladita. Le llevé los poemas y me invitó a ir a su casa. Nos sentamos y se los leí, y él decía: « No, no, ¡esto está muy poético y después me lo mata! La poesía no se explica, la poesía es el misterio. » Y Cornejo, con él trabajaba mucho el concepto de la otredad, lo que es ser un migrante, como se hace un híbrido, y Gloria Anzaldúa con su noción de la frontera, que se parece mucho a la sociolingüística.⁴ Nosotros tenemos

¹ Diana Espinal Meza (1964-) est l'auteur de trois recueils de poésie : *Eclipse de agua*, Tegucigalpa, Corporación y Publicidad Flores, 2000, 64 p. ; *Tras los hilos*, Tegucigalpa, Litografía López, 2004, 87 p.; *Del ladrido del sombrero a la escama del sol*, Tegucigalpa, Litografía López, 2007, 101 p. Elle est la première poétesse hondurienne à avoir publié des poèmes érotiques et considère la poésie comme une forme de vie.

² CASTRO, Amanda, *Poemas de amor propio y de propio amor*, op. cit., p. 73: « Por eso ahora, Honduras, / que te escucho este canto / de negro y caracol / me pregunto / cómo devolverte / la sonrisa / y el alba » (« C'est pourquoi maintenant, Honduras, / que j'entends ton chant / de noir et de coquille d'escargot / je me demande / comment te rendre / le sourire / et l'aube. »).

³ « Le bataillon 3-16 est une unité secrète et spéciale de l'Armée, au sein de laquelle se recrutent les membres d'un sinistre « Escadron de la Mort ». » ANS, André-Marcel, *Le Honduras : difficile émergence d'une nation, d'un Etat*, op. cit., p. 286.

⁴ Gloria Anzaldúa (1942- 2004) est une poétesse et essayiste lesbienne et Chicana qui a milité pour l'acceptation de la différence sexuelle et ethnique aux Etats-Unis, en développant les concepts de métissage et de la frontière. Son ouvrage le plus connu est *Borderlands : the new mestiza : la frontera*, San Francisco, Spinster / Aunt Lute, 1987, 203 p.; REUMAN, Ann, « Coming into Play: An Interview with Gloria Anzaldúa », MELUS (The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States), Vol. 25, No. 2, Latino/a Identities, 2000), pp. 3-45, <http://www.jstor.org/stable/468217>, (consultée le 03.04.09).

como una danza en la interacción con el otro, es una danza de palabras con la que regulamos poder, intimidad, conocimiento, « te miro y quiero mirarte más », « esto que miro me gusta o no me gusta », « cuidado que te pasaste », con la simple entonación a veces.

Yo creo que hay personas claves que me hicieron cambiar, hubo eventos claves: descubrir mi propio machismo. Saberme yo como una mujer con creencias muy internalizadas y tomar la conciencia de que tenía que sacármelas de adentro. Porque a mí me llegó bien clara la división de raza, y la división de clase, por la Teología de la liberación, el Marxismo. Y según yo, aquí yo era una mujer blanca de clase media, y allá era una mujer de color de clase baja. Mi color me ubicaba en un espacio ignorante, con el acentazo que tenía. Eso te desubica mucho. Me obligó a darme cuenta de que también en Honduras hay racismo, y sexismo. Mira, aquí, así como tratan allá a las personas de color, tratan los hombres a las mujeres. Esa noción de margen, yo la empecé a ver en mi país no solamente por etnicidad o clase social sino que por género. Y entonces tuve esta preocupación de liberarme, porque todas estas cosas son como yugos. Vos no sos sujeta de tu vida sino que sos objeto. Siempre tienes que caber vos en el nombre. Pero sabes que puedes cambiar el nombre. Entonces empieza este trabajo de nombrar las cosas desde otro punto, escribir Honduras desde afuera.

SG: ¿Entonces Usted empezó a sentirse feminista?

AC: No me identificaba feminista hasta hace dos o tres años.

SG: Sin embargo en *Poemas de amor propio y de propio amor* ya hay una postura feminista.

AC: Si, hay una postura, pero lo que pasa es que como no creo en las nomenclaturas, precisamente porque son falsas... Además asociaba mucho esto con el desarrollo social del movimiento feminista, con las Visitación Padilla, con Blanca Guifarro por ejemplo, por las que luchaban por los derechos de la mujer, de las madres de los desaparecidos. Ella luchó por muchísimo tiempo, hasta que consiguió hacer la cátedra de los derechos la mujer. Aquí no hay estudios de la mujer, solo esta cátedra. Y bueno, yo no tenía esta trayectoria, yo siempre me había sentido una persona apolítica, que se mantenía al margen. Aunque más me inclinara por la Teología de la Liberación, tampoco me atrevía a tomar una postura. A decir « yo soy marxista », o « yo soy revolucionaria ».

SG: Pero hoy sí.

AC: ¿Qué si me considero marxista?

SG: No, feminista.

AC: Feminista sí. Me di cuenta de que hay muchas formas de hacer feminismo. Que si vos escribes para desconstruir el mito de las mujeres que nos han enseñado, y al mismo tiempo construir otro, entonces sí estás en el feminismo. A mí me parece que no sólo hay que observar a las mujeres sino también a los hombres. Carlos René decía que mi feminismo era diferente del que había en Centroamérica en esta época.¹ Qué según él era un feminismo que

¹ Carlos René García affirme dans le prologue de *Poemas de amor propio y de propio amor*, op. cit., p. 11: « Es preciso aclarar que el feminismo de Amanda Castro, con todo y la seguridad de sus señalamientos, no es aquel feminismo rabioso del que padecen ciertas intelectuales de nuestros medios centroamericanos. » (Il est important de préciser que le féminisme d'Amanda Castro, tout en étant clairement identifié, n'est pas ce féminisme rageur dont souffrent certaines intellectuelles de nos milieux centre-américains. »)

acusaba a los hombres. Y a mí siempre me ha parecido que los hombres son tan víctimas como las mujeres, o quizás más. Porque las mujeres sabemos que no tenemos el poder. Pero los hombres creen que tienen el poder. Y lo tienen por convención. Pero hay mucho de la experiencia humana que se le ha robado al hombre, y siento como, no lástima sino compasión. Siento como que tengo las manos atadas y la boca amordazada, pero soy consciente de ello; en cambio ellos tienen las manos atadas, los pies amarrados, los ojos vendados, la boca amordazada, y son tan torpes que ni siquiera se dan cuenta de que están así. Y son los que están guiándonos: ¡con razón vamos como vamos! Y la sociedad está tan fregada porque no despiertan, no se dan cuenta de que tienen derecho a vivir la vida plenamente y no ser esta cápsula, este cuerpo que se supone puede matar, violar, ejercer el poder a la punta de la fuerza. Para mí, eso es lo peor que la pueda pasar a un ser humano: es robarle la humanidad. Una cosa es que te quiten los derechos, otra es que te hagan creer que tu derecho es el derecho de matar y no el derecho de vivir.

SG: De allí la violencia que puede haber en Honduras.

AC: Claro, y en el mundo. Porque Honduras es sólo un microcosmo, quizá con contrastes más claros. Mirá, un barrio como este, algo más arriba encuentras la mera base de la 18, solamente tienes que subir la calle de piedra y llegas, y tienes que entrar a tu propio riesgo. Porque las maras son un mundo masculino con una ética completamente diferentes. Donde existe él que ha matado más. Y el tipo de la mara tiene la misma camioneta que el presidente de la república. En el mismo bulevar Morazán está el Mariott, lo que queremos ser, la copia falsificada y de muy mal gusto de los gringos; y también está la mujer que sabe que si no va a lavar al río no tiene ropa limpia, y si no hace las tortillas no tiene comida para sus hijos. Si querías aprender de claroscuro, este es lugar preciso para hacerlo...

SG: Sí... Usted está muy comprometida con la realidad social de su país, a través de todos los proyectos colectivos que lanza.

AC: Es que las mujeres somos muy creativas. En primer lugar soy poeta, pero también soy maestra y soy lingüista. Últimamente, las cosas que hago tienen que ver con arte: o enseñar poesía, hacer talleres, enseñar mi propio arte o hacer arte colectivo con otras mujeres. Estoy muy comprometida con la idea de que el arte puede servir de vehículo para sanarnos. Para liberarnos. La primera cosa que tiene que hacer la mujer es recuperar su voz. Y por eso yo escribo « voz-s », porque es encontrar tu ser y tu palabra. Hay unas estrategias de supervivencia increíbles, y mucho sufrimiento. Entonces intentamos poner en palabras la experiencia, recobrar el silencio también. Las mujeres siempre estamos pensando en la otra persona, aquí las mujeres cuando tienen tiempo piensan: « tengo que hacer de comer para fulano, lavar la ropa para sutano, etc. » La mujer ha sido tan marginalizada, y tan internalizada la misoginia, la homofobia, la desautorización... La situación ha cambiado, pero todavía se matan entre una y tres personas diarias, y por personas que dicen amarlas.

Ahora estamos trabajando con mujeres de la maquila. Son trabajos de movimiento repetitivo durante doce horas, haciendo lo mismo hasta que el cuerpo no puede, sin horas de descanso. Además tienen triples jornadas, porque siguen manteniendo la casa, a los hijos. Las mujeres artistas tienen otra jornada más.

SG: ¿Este proyecto forma parte del proyecto « Sigupate »?

AC: Sí, es un proyecto de talleres con la CODEMU (Colectiva de Mujeres Feministas Hondureñas). Ellos tienen cuatro temáticas: la violencia doméstica, el femicidio, el acoso

sexual en el trabajo, y la salud en el trabajo. Porque las enfermedades de la maquila no están definidas y no las están clasificando como enfermedades laborales, pierden el trabajo y viven con muchísimo dolor, sin paquete de pensión. Entonces ¿cómo se reinventan? Entonces quisimos denunciar esto sin que sea panfleto. El 90% del canon literario hondureño es masculino. Las mujeres que escribimos tuvimos que publicar por nuestra cuenta. En este país, nadie me ha publicado un libro.

SG: Usted creó su propia Editorial.

AC: Sí, pero yo no creé la Editorial para publicarme yo –aunque obviamente también publiqué mis libros– pero la creé para publicar a las mujeres y a los nuevos que no tenían los recursos para hacerlo. Y quería hacer una Editorial alternativa con el concepto de *peer review*, donde se publica por mérito. En Ixbalam Editores se publican textos de calidad, y textos que se alejan de los estereotipos. Nos puede interesar por ejemplo una poesía de mujer, que quizás no sea la más destilada estéticamente, pero en la que esté hablando de lo cotidiano, de ollas, ver cómo teje su propio mundo a partir de las cosas que le son familiares. También hacemos talleres en que damos algunos consejos para que las mujeres se pongan en contacto con su propia creatividad. Que se autoricen a ellas mismas a hablar, que encuentren su voz. Contribuimos a que se formaran dos grupos de teatro de mujer, y queremos hacer talleres multidisciplinarios.

SG: ¿Y de qué modo influye su enfermedad en su poesía?

AC: Hum, yo creo que nadie se ha atrevido a preguntarme eso. El último libro publicado se llama *El paso de la muerte*. Es un libro que busca en primer lugar dar homenaje a una cantida de muertos, porque cuando vos te vas de un país veinticinco años, se te muere un montón de gente.

SG: Entonces todo el poemario es autobiográfico.

AC: Sí. Entonces, la primera parte del libro son poemas dedicados a amigos o conocidos. Por ejemplo hay un poema para Gloria Anzaldúa, que conocí en la Universidad de Pittsburg y admiré mucho.¹ Pero es difícil ser mujer escritora de la diáspora en EEUU y no identificarse a ella. Su concepto de la frontera se parece a mi percepción del arte. Es como estar en el filo, mirando un lado y el otro, y traducir un lado para el otro: la hibridez. La poeta le cuenta al lector como es su mundo, pero con otros ojos. Ellos lo ven, pero están tan preocupados porque no hay azúcar en la casa, o van a perder el bus, y van a llegar tarde, y entonces le pega fulano. Es una existencia que te mantiene acá. Pero al artista es como un ser distinto, sin caer en el concepto modernista del poeta en su torre de marfil, ¿no? Aquí hay como un mito del artista bohemio. Pero el arte es también una forma de sanación, da sentido al mundo. Aunque todo es artificio, y el arte también. El super artista es el super artificioso. El verdadero arte está como al filo de la locura, encontrar la balanza entre la palabra y el silencio –¡cosa que a mí me cuesta, por supuesto!–. (silencio)

Hace seis meses estuvimos en un embotellamiento, y vimos un carro como blindado. Y dije « habrán asaltado a un carro del pisto ». Pero era una ambulancia. Llegamos y vi a un hombre tirado por el suelo, y miré como la sangre le teñía de rojo su camisa. Seguí manejando, y eran chorros de lágrimas que me salían. ¿Cómo le das sentido a esto? ¿Dónde te

¹ « A Gloria Anzaldúa », *El paso de la muerte*, op. cit., p. 55.

pones cuando tu vida está rodeada de esto? Ves allá, mirá este foco: al pie de este foco mataron a un hombre, nueve balazos en la cara. Si vos te dedicas a hacer fotos de tu mundo, quieres armonizar tu mundo exterior con tu mundo interior. Pero mira como es tu mundo exterior... Tenés que seguir, y el arte te permite sacar lo que tienes por dentro. El cadáver de este hombre se te mete por dentro, y tienes que llegar a tu casa, sacar el cuchillo, ponerlo en el comal, y sacar esta cosa que se te está pudriendo por dentro. Y eso es el arte. Te permite estar sano, porque los que están locos son los de afuera. Porque cualquier persona que le mete nueve balazos en la cara a otro ser humano, no es persona. Cualquier hombre que sea capaz de agarrar a patadas a su esposa porque no le calentó la cena a tiempo está loco. Viste, la señora que se quedó dormida soñando la vida hace tantos libros, se quedó dormida, y sigue soñando la misma mierda. (...)

¿Qué sucede cuando vos estás enferma? Que vivís bien clarito el filo de la vida y la muerte. Vivís bien consciente de tu enfermedad y de tu vida. Yo he tenido la dicha de que a través de la carencia de salud he descubierto la vida. Me ha costado bien caro. El problema es que siempre se sobrevive. Yo siempre he tenido una obsesión bien fuerte con el suicidio, que se me curó cuando el médico me dijo: es incurable. Nunca lo había hablado tan profundamente. Es como que el mal anterior era el dolor de ver el caos. Tratar de darle sentido al hecho de que nos estamos matando, porque somos incapaces de armonizar, ni con el medioambiente, ni con los demás, ni con Dios: ¡somos la mosca en la sopa siempre! (risas). El suicidio es inútil cuando te dicen que no tienes que hacer absolutamente nada para que se te acabara la vida... Cuando el señor te está hablando –como digo en uno de mis poemas- en una lengua doblemente inentendible, porque es inglés y con términos médicos, y lo único que entiendes es « Usted se va a morir », no hay nada que hacer. ¡Pero esto es algo que lo traemos todos, todos! Lo que no tenemos, es un señor vestidito de blanco diciéndotelo, y tu cuerpo diciéndote: « vos no puedes respirar ». Entonces, te dan unas ganas de vivir, de vivir la vida como dice Otto René Castillo: « aquí queremos vivir la vida, no morirla ». ¹ Es como, « no, hombre, ¡es que yo estaba bromeando! Yo quería quitarme la vida, ¡pero cuando quiera! Pero que me la quite vos, hombre, puta, ¡no era para tanto! » Y no me pudiste mandar un ataque al corazón o un balazo que me terminara la vida de un solo golpe, sino que tiene que ser « dejar de », y « dejar de », poco a poco. Claro que te tiene que influir. Influye también mucho en como me ven. Andar halando el carro del oxígeno le cambia la mirada a todo el mundo.

Es la broma de Condorito: « 22 jugadores, 3 árbitros, 60 000 espectadores ¡y a mí me tuvo que cagar este pájaro hijueputa! ». Y, pues, a mí me toca. Hay personas que se lo arregla como « eso es mi cruz ». No hay más alternativa que encarar el miedo, y es que todos somos mortales. Pero es que crecemos como inmortales, es como: « No, yo todo lo puedo. Yo me fui, yo me gradué, yo hice esto, yo sobreviví. » Te saliste de un medio que te asfixiaba para terminar morirte asfixiada... ¡Puuuuuuta! ¿Cómo puede ser tan irónica la vida? Pues te provoca búsqueda. Ahora estoy viendo la poesía de Claribel, que debe tener ochenta y pico de años,

SG: Ochenta y cinco.

¹ CASTILLO, Otto René, *Vámonos, patria, a caminar*, México, Yoloxochitl, 1967, 26 p.: dans le poème « Sólo queremos ser humanos », le poète-guerrillero écrit: « aquí sólo queremos ser humanos / comer, reír, enamorarse, vivir, / vivir la vida y no morirla. / ¡Aquí no lloró nadie! » (« Ici nous voulons juste être humains / manger, rire, tomber amoureux, vivre / vivre la vie et non la mourir. / Personne ici n'a pleuré ! ») Malgré cela, il fut brûlé vif le 17 mars 1967, pour s'être opposé au régime de Méndez Montenegro. Página de literatura guatemalteca, URL : <http://www.literaturaguatemalteca.org> (consultée le 05. 03. 09).

AC: Sí, y se parece mucho a cosas que estoy experimentando, porque como vivo a la carrera. Me dio una urgencia por vivir y observar. Yo, muchas veces iba a los cafés para mirar, me encantaba viajar en bus o en tren para ver el mundo correr por la ventana. Es como el espacio en blanco, como en el viaje chamánico: desplazarse en tiempo y en espacio, como un viaje de conocimiento. Vas a visitar gente que dejaste, vas a conocer cosas que no conocés. Y en cada viaje encontrás una parte tuya. Es como lo que dice Silvio: « qué manera más curiosa de recordar tiene uno / hoy recuerdo mariposas ».¹ Es como si caímos de la consciencia de Dios y empezamos recordando cosas. En algunas culturas, una enfermedad y una experiencia de estar al borde de la muerte, es una iniciación chamánica. Entonces, yo creo que eso fue lo que me pasó. Yo ya venía coqueteando con los Mayas, con el shamanismo, con el conocimiento – bueno, con el conocimiento, siempre, ¿no?– por eso estudié el magisterio. Y yo no quería ser solo profesora, quería ser profesora de profesores, enseñar a enseñar. (Pausa) La enfermedad es como que de repente estás vos sola con la vida, y contra la vida, y contra la muerte. En este camino, sí hay muchas personas que te acompañan, y esto es muy bonito, pero el paso de la muerte lo da una.

Hay muchas personas que encuentran el paso a destiempo, no es paso sino tropiezo. Una cosa es estarse muriendo de enfisema e ir perdiendo la función pulmonar, y otra cosa es quedar vaciada con cuarenta y cinco machetazos de un hombre que dice amarte, en la mitad de la calle. Aunque en última instancia entiendo que hay cosas que pasan porque tienen que pasar, me parece que la función del arte es mirar esas cosas que pasan a destiempo y no disecarlas sino escudriñarlas. De la misma manera que voy a escudriñar lo que pasa con mi cuerpo y cómo voy a morir, puedo hacer lo mismo con el cuerpo de una mujer que iba para su casa y se quedó tendida en la mitad de la calle. Y en este juego empiezo a seducir a la muerte. Esto es *El Paso de la muerte*, hay una seducción, es como decir « la muerte pasó » – con un juego de palabras – y dejó un montón de muertos. La muerte le pasa a la gente, no hay alternativa. Si no podemos aceptar la muerte, más caos todavía. *El paso de la muerte* era como salir del closet. Yo siempre tuve mucho cuidado en la escritura – yo hablo mucho, casi como que a veces me pregunto que si yo no puedo quedarme callada – pero desde muy temprano creo que en la escritura aprendí a hablar de otros « yo » que no son yo, de otras voces. Con *El paso de la muerte* era volver a hablar de este cuerpo, de este « yo » que sí soy. Esta es una experiencia muy individual, pero tal vez la única que me comunique con todo el mundo: no todas las mujeres son lesbianas, no todos han sufrido lo que he sufrido yo, pero todos los seres sintientes se van a morir. Y todos los seres humanos se preguntan « ¿Qué va a pasar después de mi muerte? ». Es parte de lo que te hace humano, y cambiaron mis búsquedas. Se intensificaron algunas y otras cambiaron.

Cuando la enfermedad avanzó y ya no podía dar clases en Estados Unidos, ya no tenía sentido vivir en EEUU. Y no me quiero morir en otro país. Entonces era como: « Sí mamá, ya voy ». Entonces empiezas a mover cosas en tu vida para que cuando te toque el paso estés en determinada situación. Yo necesito mucho hablar de mi muerte y siento que a la gente no le gusta. No estamos listos. Yo creo que por eso es que somos tan amarillistas. Le sacamos esta cosa grotesca, lo deshumanizamos.

¹ Allusion à une chanson du CD « Mariposas », de l'auteur compositeur cubain Silvio Rodríguez : « Qué maneras más curiosas / de recordar tiene uno. / Qué maneras más curiosas / Hoy recuerdo mariposas / que ayer sólo fueron humo / Mariposas, mariposas, / que emergieron de lo oscuro / bailarinas silenciosas. » (« Quelles étranges façons de se souvenir / On peut avoir. / Quelles étranges façons / Aujourd'hui je me souviens de papillons / qui hier n'étaient que fumée / Des papillons, des papillons, / qui sont sortis de l'obscurité / des danseuses silencieuses. »)

SG: Sí, hay como una banalización de la violencia, haciéndola más cotidiana.

AC: Sí. Aunque así debería de ser, como con los Mayas, que enterraban a sus muertos debajo de la sala. O lo que creen las personas, que en este espacio están todos los muertos. Allí en la esquina tengo las cenizas de un gato mío. Pero es difícil que no te obligue a verte diferente. Cuando te dicen « usted con mucha suerte va a durar cinco años ». Es como una sentencia. Mi médico lo llama el efecto nocivo, se muere uno porque le dijeron que se iba a morir y no porque está enfermo. A mí me lo dijeron en el 94.

SG: Hace quince años.

AC: Sí. Me pusieron en una lista de trasplanto, creo que el 60% de los trasplantados se murieron y aquí estoy. Nunca estuve lo suficientemente enferma para que me trasplantaran, nunca me gustó la idea. Nunca logré reconciliar el hecho de que mi vida solamente se podría prolongar con la muerte de otra persona, aunque no la provocara. Fue un pleito con mi médico: « Yo me voy para mi país. » « Mire que está firmando una sentencia de muerte. » « Es que todos tenemos una sentencia de muerte. Prefiero menos años con mi gente, en mi país, que todos los años me pueda dar aquí sola, sin poderme ir para evitar el rechazo. Porque allí viera Usted los buses el humo negro que echan... »

SG: Sí... O sea que el lazo con Honduras siempre ha sido muy fuerte para Usted... ¿Podría hablarme un poco de la poesía que se hace de momento en Honduras y en Centroamérica?

AC: No sé en Centroamérica porque no puedo moverme mucho, pero en Honduras hay mucha gente que está haciendo poesía, muchos jóvenes que se están buscando mucho. Con nueva alternativas, con muchísima calidad, cosa que yo creo que no teníamos antes. (Ríe). O sea que los jóvenes teníamos que escribir mucho para empezar a adquirir calidad. Y me parece que he encontrado más y más gente con talento. Ya un jovencito que me manda libros de haiku, y me habla por teléfono, y me dice que nunca ha estado en Tegucigalpa. Me parece tan raro que nunca haya venido a la capital. ¿Cómo se puede ser tan local y tan universal a la vez? Y hay mucha literatura de mujeres, muchas que necesitan decirse.

SG: ¿Y le parece que las mujeres se estén liberando del peso del machismo y de la sociedad?

AC: A mí me parece que las mujeres escritoras, al escribir nos liberamos. En general me parece que sí hay mucho más mujeres despiertas. Que escogen quedarse despierta y seguir este camino. Pero me parece que la sociedad no está lista para que nos despertemos.

SG: Sin embargo hoy es posible ser abiertamente lesbiana en Tegucigalpa.

AC: No, no es posible serlo. O sea, yo lo soy, pero no es porque sea posible serlo. Es porque es lo único que yo puedo ser. Y además porque tengo como un cojín, la fama, por así decirlo, que me protege. Es como Juana la Loca, que le protege su locura.¹ A mí me protegen las cosas que he ganado. Hay una cosa que me parece muy importante, que sí dicta un cambio en el canon literario. Y es que a mí me dieron el premio Hibuera en el 2006, que es de los

¹ La poète Juana Pavón (1945 -), connue à Tegucigalpa pour sa liberté de ton, est surnommée « Juana la Loca ». Amie de longue date d'Amanda Castro, celle-ci lui a dédié le premier poème de *Celebración de mujeres*, op. cit. p. 25 : « Todos nos quedamos boquiabiertos / mirándote desnudarte / y meterte la daga / hasta lo más profundo / diciendo que estabas loca » (« Nous sommes tous restés bouche bée / en te regardant de dévêtir / et planter la dague / au plus profond de toi / en disant que tu étais folle ».)

Europeos, de la embajada de Francia, Alemania y España, y el Ministerio de Cultura.¹ Todos convocan el premio, y había tres premios y dos menciones. Yo fui la única mujer que ganó, la única que tenía más de 33 años, y gana este texto para Alejandra Pizarnik que es un texto lésbico.² Yo creo que el jurado estuvo bastante influenciado por Roberto Castillo. Pero no sé, el fallo sólo dice que fue por unanimidad, el que más merecía. Es un texto sobre la búsqueda de la escritora y el vivir entre la locura y la cordura, la escritura y el silencio. Y es un amor abiertamente lésbico, con escenas eróticas incluso. Pero nadie, nadie le hizo caso. Me llamaron, me dieron el premio y nadie me entrevistó. Claro, después sí, « Hay que darle otro premio a Amanda Castro », etc. Pero es que la gente se queda con el carapacho.

SG: ¿Y cree Usted que fue porque el poema era lésbico?

AC: No, yo creo que simplemente no hay en este país una estructura de crítica literaria.

SG: Pero la pequeña esfera literaria de Tegucigalpa se enteró, ¿no?

AC: Se enteró pero no sé si lo leyeron, o hasta qué punto lo han leído. Y los que lo leen es como « A Amanda Castro hay que tenerle respeto », y ya. Yo no sé si es que estoy esperando algo más, pero lo veía como una puerta para que las lesbianitas empezaran a publicar. Pero fue, no como volver al closet, sino volver a vivir una doble vida. Sos la mujer pública, la escritora, pero la escritora no es la lesbiana. Y para mí, si estás reconociendo un texto lésbico, estás reconociendo que la mujer pública es lesbiana. Porque a mí me han hecho muchas entrevistas pero no las publican, lo de mi vida personal no lo escriben, no lo ponen en la televisión.

SG: O sea que si no lo esconde Usted lo esconden los demás...

AC: Exacto. Si vos sos abierta te lo van a encubrir, es como « sí, bueno, eso es un defecto de ella, pero no lo pongamos adelante porque lo que le interesa a la gente es ver a la artista. » Tuve un amor con una mujer que enfocaba la lesbiandad no como algo que pasa en la cama sino como una práctica de vida. Y empecé a ver como más hilván entre todo lo que he escrito, que es como escriturar una mujer. Aunque el discurso lésbico lo tengo desde hace tiempo, lo que pasa es que nadie lo quiere ver.

SG: O es que uno no se lo espera, simplemente. Yo empecé a leer sus poemarios sin darme cuenta, tal vez porque uno concibe las cosas a través de los esquemas a los que está acostumbrado. Y pensé « aquí está hablando del amor por su país ».

AC: Bueno, es que así lo encubrieron, creo yo. Es que está bien, porque así es, no estoy diciendo que no lo sea. Lo que me parece extraño es que nunca se habló de cómo una mujer habla de su país con un discurso lésbico; que se obviara esa parte. Entonces para mí el premio Hibuera era como salir, porque yo ya tengo un libro de salir del closet que es *Quizas la sangre*, otro libro al que no se le puso atención. Lo presenté, la presentación fue muy bonita,

¹ La poétesse a obtenu le premier prix du concours de nouvelle qu'est le *Certamen de Relato* « Hibuera ». Cet événement est organisé par les ambassades de France, d'Espagne et d'Allemagne, l'Alliance Française, l'Institut Goethe de Tegucigalpa et le Ministère de la Culture, des Arts et des Sports du Honduras.

² Amanda Castro a une affection profonde et une grande admiration pour la poétesse argentine Alejandra Pizarnik (1936-1972), poétesse lesbienne et marginale dont l'œuvre d'influence surréaliste n'a connu de véritable reconnaissance que posthume. (voir FOSTER, David, « The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik », *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press Vol. 62, No. 3, 1994, pp. 319-347.)

solo hice dos, yo no tengo el libro: el editor lo hizo y cuando fui a pedirle el libro me dijo que él no lo tenía. Yo no sé que le hicieron, no sé si lo quemaron...

SG: ¿No tiene ni un ejemplar?

AC: El que está aquí es el único. Era una editorial que se llama Utopía, me hicieron dos libros y los dos me dijeron que no los tenían. Yo no sé si es que no los hicieron, o si se vendieron y se agotaron, pero me debieron haber dado una parte de estos libros porque yo di una contribución, pero no. Entonces otra vez te silencian. Tampoco es que yo quiera andar para arriba y para abajo para volverme la lesbiana famosa; no se trata de eso, sino simplemente, pues esto.

SG: Que se acepte.

AC: Tampoco que se acepte, sino que está. Que si está en las bibliotecas hay otras personas que pueden buscarse y verse allí, como Marlene por ejemplo. Y tantas otras que a lo mejor andan buscando y no encuentran alternativas. Aunque la verdad es que yo tampoco he andado buscando que es lo que ha pasado con estos libros, sino que lo tomo así como « bueno »... En realidad, el reconocimiento está. Pero es el reconocimiento a la persona. Porque volvemos a la idea aquella de que el artista es el especial, el increíble, etc. Y no. Por eso es que me fascina hablar con vos, porque es la persona que te lee o la que te critica, o que te analiza, la que realmente está invirtiendo tiempo en saberte de otra manera. Decir « esta mujer fue famosa porque escribió esto », y no « Amanda Castro fue famosa porque pasaba haciendo proyectos e inventando cosas ». No lo sé. También ha habido experiencias muy bonitas, me acuerdo una mujer que me dijo « ¿Usted es Amanda Castro? » « Sí » « Usted es la razón por la que yo me divorcié ».

SG: ¡Qué fuerte!

AC: Me impresionó mucho.

SG: ¿Y se lo agradecía?

AC: Sí. Dice « Yo leí sus poemas, y me dio una fuerza para salir de la situación en que estaba ».

SG: ¡Allí sí, la poesía influye en la realidad!

AC: ¡He! Volviendo a lo de la enfermedad, la primera pregunta es « ¿Qué va a pasar conmigo después de la muerte? ¿no? Sabes que sólo vas a estar en los libros. Quizás en vida, las personas no podemos saber. Aunque hay personas como Claribel [Alegría] o como Ana María [Rodas] que saben que lo que han dicho tiene peso. Y hay otras que creen que lo que han dicho es sólo suyo. Pero poetas como Claribel dicen más bien « gracias por verte en mí, por dejarme ser vos »¹. Es allí donde estoy yo.

SG: Como en una comunión con la otra persona y con la poesía.

¹ Allusion au dernier poème de *Mitos y delitos* – *op. cit.*, p. 96 – intitulé « Poesía »: « Mi camino eres tú / y yo soy tu espejo ». (« Mon chemin, c'est toi / et je suis ton miroir »).

AC: Claro. Es que cuando te mueras, ¿desapareces o te quedas? Es que me está pasando las dos cosas. Por un lado está este silencio, por el otro aparecen gente como Marlene que me dice que se aferraba a mis palabras para sobrevivir. Y me pensó tanto que me materializó. Cuando yo tenía que estar en su vida aparecí. Y yo, escribí tanto a la poesía, la busqué tanto que cuando tenía que estar en mi vida apareció. Me viene apareciendo en el cuerpo de una mujer desde hace tiempo. Pero... (Pausa). ¿Cuál era la pregunta original? (Risas)

SG: ¡Ya no me acuerdo! Sí, me estaba hablando de la evolución de la poesía en Honduras.

AC: Y allí va. A mí me gustaría pensar que se va haciendo como más popular. Me doy cuenta de que tenemos muchos grupos de artistas. También se metió la cooperación a hacer estos proyectos, entonces hay más gente que tiene acceso a talleres de poesía.

SG: Esto es también gracias a Usted.

AC: Es un poco la misma idea que Cardenal en Nicaragua, con el proyecto de Solentiname, se populariza la poesía.

SG: Eso sí es un motivo de esperanza.

AC: Para mí hay mucha esperanza. En la poesía. Yo no creo que este mundo vaya a cambiar en mi tiempo, hay creencias religiosas que piensan que este mundo está condenado a ser sufrimiento. Pero lo que siento es que me voy haciendo cada vez más palabras. Me salen y me salen de una manera en que a mí, nunca antes me habían salido. Me salen en todo, y muchas ya no las escribo, solo las platico.

SG: Aquí están. (*Enseñando el dictáfono*)

AC: (Risa) Sí, y esto es bonito, porque antes el ser escritora te ponía como a sentarte a escribir, el ser shamana a hablar, a platicar. Y es cierto que estás hecha de palabras. ¡Te das cuenta de que la gente viene a tu casa para hablar con vos! Y te preguntan cosas. Una cosa que me sorprende y me molesta es cuando hablo mucho, y siento que la otra persona no está hablando. Pero hay una parte que es como –también tengo esto– como aquella señora que me dicta las palabras, que me doy cuenta de que esas palabras no son para mí. Por ejemplo a vos te han mandado decir un montón de cosas, las ancianas.

SG: ¿Ah sí?

AC: Y yo te las he dicho.

SG: (Risa) Qué bueno.

AC: Y así me pasa a menudo. Si ves a Luis por ejemplo, es un muchacho que ha intentado no meterse en la mara, en un país en que no hay alternativa.¹ Donde la única puta alternativa – que es el taxi– nunca te funciona (risas); donde lo torcido es la regla, donde la corrupción es la alternativa, desde el Presidente hasta la última persona. Pero hay algunos que se quedan pensando « pero esto es corrupción, yo quiero ser una buena persona. » Porque yo me

¹ Luis est un voisin d'Amanda Castro, qui lui sert parfois de chauffeur. Il a fait partie d'une *mará* mais en est ressorti. Pour ne pas qu'il y retourne, la poétesse l'a aidé financièrement à réparer un taxi, qui reste malgré tout dans un état de délabrement avancé.

imagino que la gran mayoría de la gente, lo que quiere es ser feliz. Alejarse del sufrimiento, tener sus necesidades básicas. Pero, si uno observa bien, en una cuadra de cualquier barrio hay tres o cuatro iglesias evangelistas. Entonces eso es indicación de la necesidad de espiritualidad que tenemos, y que no encontramos. Cualquiera diría que hay una diversidad de Iglesias. Para mí son como manotazos de ahogado, voy a probar con esta, con esta, con aquella... Y yo creo que hasta yo lo he hecho: shamanismo, budismo, es una búsqueda de algo que le dé sentido a la cosa, ¿no? Y que te permita creer que simplemente no desaparecés. Que al final la vida sirvió para algo, pues, no fue: « ¿Quién, vos? » « Amanda Castro » « Yo no sé quién es... Ah, ¡una señora con unos chimbos! »

SG: ¿Qué son chimbos?

AC: Ésos [apuntando a los tanques de oxígeno]. Chimbos le dicen a los tanques de gaz, para cocinar. Entonces una vez, yo daba clase en la Universidad, y yo no puedo caminar, pues tengo que entrar al parqueo, y no me dejaban pasar. Entonces le dice el uno al otro: « Mira es que esta señora quiere entrar. » « Abríle vos, que es la señora de los chimbos ». (risas) Es que así me dice todo el mundo: « la señora de los chimbos »... (Pausa) ¿Te contesté tus preguntas?

SG: Sí, muchas gracias Amanda.

Annexe n° 3 : Entretien avec Claribel Alegría
(Managua, le 15 février 2009)

Ayant trouvé l'adresse de Claribel Alegría sur internet, je lui ai écrit pour demander à réaliser un entretien en sa compagnie. La poétesse a accepté et m'a donné rendez-vous chez elle. Je suis donc passée par Managua avant de me rendre au Festival International de Poésie de Granada. Claribel Alegría habite un quartier calme, fleuri, qui contraste avec l'agitation de la capitale chaotique. Une fois franchi le portail, une employée m'invite à m'asseoir dans le jardin puis la poétesse me rejoint. Le sourire de Claribel Alegría et sa bienveillance mettent immédiatement en confiance : nous échangeons quelques phrases, je lui expose mon projet de thèse, puis l'entretien commence.

Sandra Gondouin: Leí que, de niña, Usted ya recitaba poemas que había inventado, ¿verdad?

Claribel Alegría: Exactamente, sí. Yo era una niña muy petulante, entonces yo le decía a mi mamá, mamá escriba eso – yo no sabía todavía escribir – escriba eso porque es muy lindo (ríe).

SG: Entonces, Usted viene de una familia en que la literatura estaba muy presente.

CA: Muy presente. Mi abuelo tenía una biblioteca maravillosa, sobretodo en francés, porque él se educó en Francia. Y el padre de él, mi bisabuelo, también se educó en Francia y fue amigo de Lamartine. Fíjate que yo tengo un libro de Lamartine dedicado a mi bisabuelo por Lamartine. Así que literatura, había mucho allí, y mis padres también tenían una biblioteca muy linda, sobretodo en español.

SG: ¿Y poesía?

CA: Y poesía, muchísima. A mi madre le encantaba el siglo de Oro español. Y se pasaba recitando a Santa Teresa y a San Juan de la Cruz, y a Fray Luis de León. Y mi padre, muy nicaragüense mi padre, a su Rubén Darío, naturalmente.

SG: Claro. O sea que tuvo a la vez influencia internacional e influencia centroamericana.

CA: Así es, sí.

SG: Y después Usted eligió estudiar Letras, ¿no? ¿Cómo fue?

CA: Sí, mira, al principio, me encantaba leer y escribir mucho. Pero yo, cuando tenía doce años quería ser médico, pero mi padre no quería. En esos tiempos era muy difícil que una muchacha fuera a estudiar eso porque era una carrera solo de hombres. Y mi padre era muy machista. Muy maravilloso hombre, pero muy machista, y no quiso que estudiara. Pero, cuando yo tenía catorce años, cayó en mis manos un libro de Rilke, que se llama *Cartas a un joven poeta*. Ya te sabes esta historia, ¿no?

SG: Sí, pero me parece muy linda: si me la puede contar, encantada.

CA: Ah, bueno. Entonces me fascinó, lo leí me acuerdo una noche, me paseé y me paseé por horas en los corredores de mi casa, me senté en un banquito en el patio de mi casa, y pensé: « esto es lo que yo quiero ser, eso es, yo quiero ser poeta, no importa lo que sea. » Y desde ese día empecé a escribir, y a leer mucho.

SG: ¿Y después se fue para estudiar a Estados Unidos?

CA: Sí. Cuando me bachilleré, después estuve como unos dos años en casa. Y después a los diez y ocho años me mandaron a los Estados Unidos, a estudiar y aprender el inglés. Allí fui a la Universidad, me gradué en Filosofía y Letras de la Universidad Georges Washington, y fue allí donde conocí a Juan Ramón Jiménez, que fue en realidad mi mentor.

SG: ¿Y con él aprendió a escribir poesía?

CA: Aprendí muchísimo con él, él era un maestro tremendo, terrible, pero me ayudó muchísimo; yo ahora le bendigo y le doy las gracias. Por ejemplo, yo iba dos veces por semana a su casa, él me daba libros. Empezamos a estudiar la literatura española desde los misterios de clerecía y los misterios de juglaría, hasta la época juanramoniana, ¿no? Él me daba libros, yo me los llevaba a mi casa, a mi departamentito, y luego se los tenía que comentar. Y además yo le tenía que llevar siempre por lo menos un poema. Y nunca, jamás, me dijo que este poema era bueno. Siempre me decía « es un lugar común », « esto es mediocre », y yo llegaba a mi casa triste, llorando, y decía « quizás no tenga para ser poeta ». Pero soy tauro, y los tauros somos muy tercos, y seguía y seguía adelante. Hasta que después de tres años, él me recibió en su casa y su esposa tenía una risa muy maliciosa, y me dice: « te tenemos una sorpresa ». Y allí estaba mi manuscrito con los poemas que a él le habían gustado más, y me dijo: « allí tienes tu primer libro ». Y así nació mi primer libro: *Anillo de silencio*.

SG: Qué hermoso...

CA: Y no sólo me hacía leer literatura, también me hacía oír mucha música, me llevaba a museos para enseñarme – eso fue en Washington DC, y allá hay museos y galerías de arte maravillosos – y me despertó a todo esto. Me decía que era un enjambre, que estaba todo unido.

SG: Y en la universidad, ¿Usted estudió algo de mitología?

CA: Poca, poca, pero sí estudié un poco. Pero yo, ya adoraba la mitología. Rubén Darío por ejemplo, nuestro gran poeta nicaragüense, él amaba la mitología. Y luego, pero mucho más tarde, ya casada yo, nos fuimos a vivir a la isla Mallorca donde conocimos a Robert Graves. Y a él le fascinaba la mitología. Yo tengo un libro mío que se llama *Mitos y delitos* que acaba de salir.

SG: Sí.

CA: ¿Ya lo conoce?

SG: Sé que salió, pero no he podido obtenerlo todavía.

CA: Te voy a regalar un ejemplar.

SG: Muchas gracias...

CA: Este libro se lo dedico a Rubén Darío y a Robert Graves, que fueron los que me enseñaron a amar la mitología.

SG: Ahora la mitología está muy presente en la obra de Usted.

CA: Muy presente, muy presente. Sobretudo últimamente. Digamos desde hace doce años por acá. Antes no, no tanto. Pero ahora sí, sobretudo la mitología griega.

SG: A cambio, la mitología precolombina no representa una fuente de inspiración para Usted, ¿no?

CA: No, fíjate, no mucho. Hablo de la Malinche, por ejemplo, pero no mucho. También tengo algunas cosas que yo llamo mitología, ¿verdad?, del Antiguo Testamento.

SG: Le inspira más el universo griego.

CA: Sí, y ahora estoy muy entusiasmada trabajando un poema sobre Kali, la diosa hindú. Así que vamos a ver. Pero todavía no lo tengo.

SG: Bueno. Y Usted cuando revisita algún mito, por ejemplo el de Penélope, ¿lo toma para reescribirlo o para subvertirlo?

CA: Mira, hay como una empatía en mí con el carácter mitológico que yo tomo. Por ejemplo, éste de Penélope: yo recuerdo que cuando era todavía una adolescente, yo leí *La Odisea*. Y me daba mucha rabia pensar que Ulises estaba feliz, encantado de la vida – saber con cuál de las muchachas (ríe) – mientras Penélope tejía, destejía... « No – dije yo – esto no es posible ». Y años después, yo me identifiqué mucho con Penélope y escribí esa carta. La mitología que escribo son, como te digo yo, son caracteres casi todos mujeres; también tengo de hombres pero la mayoría son mujeres con las que yo me identifico mucho. Entonces es como un hilo de lo universal a lo particular, a lo personal.

SG: ¿Con qué personaje mitológico se identifica más?

CA: Ah, me identifico con muchos, con muchos, aún con algunos tremendos. Te voy a decir uno de la Biblia, por ejemplo, del Antiguo Testamento, que es Judit, que mata a Holofernes (ríe). Me identifico mucho con ella, también con Medea.

SG: ¿Ah sí?

CA: Sí, porque yo leo los mitos y digo « pero que increíble esto », ¿no? « ¿Cómo habría reaccionado yo, si yo estuviera en su lugar? » Y de repente me veo como si estuviera allí; es similar, supongo yo, a lo que hacen los actores y las actrices cuando representan a un personaje, que se meten en él, ¿verdad? Eso es lo que me pasa a mí.

SG: Ah, esto fue también lo que me dijo Luz Méndez de la Vega, al respecto de un poemario suyo inspirado en la mitología griega: *Helénicas*. Y es que ella es actriz también.

CA: Ah, ¿mira? debe haber algo cierto en esto.

SG: Pero la poesía de Usted es más subversiva, me parece.

CA: Aja, puede ser (ríe).

SG: Su visión de Penélope me pareció muy irónica.

CA: Sí, es irónica. Yo uso mucho la ironía, es verdad, no sólo en Penélope. Hay otras, muchas que están allí, por ejemplo en « Galatea ante el espejo », « Fedra » es otra; sí, tienes toda la razón.¹

SG: Porque al fin y al cabo, Penélope hubiera podido escoger quedarse sola, pero le dice a Ulises: « No, es que yo necesito a alguien para la casa », me parece bastante divertido.

CA: Ay, sí, (ríe), yo casi siempre tengo alguna cosa de humor.

SG: Es cierto. Y volviendo a su trayectoria existencial, Usted estuvo viviendo en tantos países distintos, ¿cómo fue?

CA: Tantos países, sí. Bueno, primero me fui a los Estados Unidos, allí conocí a mi marido, y mi marido era periodista. Luego – él como periodista – nos fuimos a México, luego nos fuimos a Chile, por una beca. Luego él entró en la diplomacia, y estuvimos como diplomáticos en el Uruguay y en la Argentina. Luego él dejó la diplomacia y retomó el periodismo, y nos fuimos a vivir a París, cuatro años, y después nos fuimos a vivir a Mallorca, como por quince años. Y finalmente nos vinimos a vivir a Nicaragua cabalmente porque escribimos un libro sobre Nicaragua, sobre la Revolución.

SG: Y, en París, ¿encontraron Ustedes a muchos exiliados latinoamericanos?

CA: Sí, muchos amigos hicimos en París. Allí, por ejemplo, vivían Julio Cortázar y su esposa Aurora, que fueron entrañables amigos nuestros. Esta amistad duró hasta que Julio murió. Aurora todavía está viva. Julio se divorció de Aurora, tuvo unos amores con una lituana y después se casó con Carol Dunlop.² Yo fui muy amiga sobretodo de la primera esposa y de la última, Carol Dunlop, muy amiga. Y en ese momento estaban viviendo allí Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa con los que hicimos una amistad muy linda, Mario Benedetti también, estuvo allí varios meses... En fin, sí, en París fue una época muy linda. Que bellísima ciudad es París.

SG: Sí, es muy interesante...

CA: Ah, interesantísima, yo adoro París. Y voy seguido, porque tengo una hija que vive allá, que se caso allá, y que vive allá.

SG: ¿A qué se dedica ella?

CA: Ella trabaja en Canal +, de la televisión. Se llama Karen, Karen Fauchet, está casada con un Francés.

SG: Pues, ya me fijaré.

CA: Ya te fijarás, sí.

SG: Y, Usted también escribió muchos libros con su esposo. Entonces ¿había como una repartición de los papeles?

¹ Ces poèmes sont publiés dans le recueil *Mitos y delitos*, *op.cit.*, p. 17 et p. 73.

² Julio Cortázar a d'abord été marié à Aurora Bernárdez puis à Ugné Karvelis et à Carol Dunlop.

CA: Ah, te voy a explicar. El primer libro que escribimos juntos es una novela, que se llama *Cenizas de Izalco*. Y yo recuerdo que cuando triunfó la revolución cubana, todos nosotros estábamos muy felices. Ya en París, yo hablaba mucho de mis recuerdos, de lo que fue la matanza en El Salvador. Pero entonces, no me metía nada en política, mis poemas eran puramente subjetivos, lírico-subjetivos. Y empecé a hablar, empecé a recordar, yo tenía siete años, no había cumplido los ocho, porque fue en el 32, esta matanza espantosa de campesinos en El Salvador. Y fue Carlos Fuentes quien me dijo: « Claribel, ¿por qué no escribes esto?, estás llena de estos recuerdos ». Porque un niño se fija mucho y recuerda mucho. Yo ya había estudiado con Juan Ramón, y Juan Ramón me había fijado en la mente que hay que tener oficio para escribir, y todo mi oficio era en la poesía, yo nunca había escrito prosa. Pero Bud era periodista, y me dijo, « mira, hagámoslo juntos ».

Así empezó esta cosa, nos pusimos juntos sobre todo para juntar todo lo que yo recordaba de la matanza. Pero también incluimos allí una historia de amor inventada, ¿verdad? Al principio, él iba a ser la voz del hombre, y yo la voz de la mujer. Yo escribía en español, y él me traducía; él escribía en inglés, y yo le traducía. Pero entonces empezaron los pleitos, porque yo le quitaba y le ponía, y él hacía lo mismo. Y nos poníamos furiosos, no nos gustaba nada. La novela casi se va a la porra. Pero nos sentamos y dijimos: « lo principal es que nazca el niño, dejémonos de tantas cosas de ego. » Y finalmente sí hicimos esta novela que se llama *Cenizas de Izalco*. Y ya nos reíamos él y yo, porque él a veces se metía en la voz de las mujeres, y yo en la del hombre, ¿viste? Así que, francamente, hay mucha mezcla allí también, es una mezcla increíble. Fue difícil, pero fue enriquecedor.

SG: ¿Y después con los demás libros?

CA: Esa fue la única novela. Después hicimos traducciones juntos; tradujimos, por ejemplo, a Robert Graves. Después, hicimos muchos libros de testimonio los dos juntos. Por ejemplo, cuando ganó la Revolución aquí en 1979, nosotros dos meses después de que ganó la Revolución nos vinimos acá. Vivíamos en Mallorca, nos vinimos acá seis meses, viajamos por toda Nicaragua, entrevistando toda clase de gente: maestros, guerrilleros, niños, comandantes, de todo. Y cuando teníamos todo esto listo, nos fuimos a Mallorca para escribir el libro. Luego escribimos también juntos *No me agarran viva, la mujer salvadoreña en la lucha*. Luego también *Para romper el silencio en las cárceles salvadoreñas*, luego un libro que creo que se va a poner en el cine sobre el ajusticiamiento de Somoza.

SG: *Somoza expediente cerrado*.

CA: Eso, y también otro que tiene una opción para cine que se llama *El túnel de canto grande*. Todo esto lo escribimos entre los dos. Y allí era mi marido, Bud, el que llevaba la voz cantante, porque él era periodista, entonces para él era más fácil. Pero los dos colaboramos en esos libros.

SG: La época del triunfo de la Revolución sandinista tuvo que representar una esperanza muy fuerte para Ustedes.

CA: Una gran esperanza. Para todos nosotros, todos nuestros amigos estaban emocionados, todos estábamos con la Revolución, sobretodo Julio Cortázar, que paso aquí grandes temporadas, él con su esposa. Y ¿para qué te voy a mentir?, estoy decepcionada, estoy muy decepcionada.

SG: Sí, después vino la desilusión.

CA: Después vino la famosa piñata. Cuando ellos perdieron, Daniel Ortega hizo un discurso muy lindo, que a mí me sacó las lágrimas. Pero poquito después vino la distribución, la piñata. Y ahora, si tú me preguntas, este gobierno no me gusta en absoluto, están haciendo cosas indebidas. Vamos hacia una dictadura.

SG: Y en la literatura eso se refleja también, ¿no? En la desilusión que se puede sentir en la poesía por ejemplo.

CA: También se refleja, sí. La juventud de hoy es tan distinta, ¿verdad? Ya nacieron bajo otra cosa. Lo que yo veo en los jóvenes de ahora es una cosa más introspectiva.

SG: Si, es cierto, escriben cosas más introspectivas, pero a la vez se interesan por asuntos sociales; por ejemplo hay muchas jóvenes mujeres poetas que son feministas.

CA: Sí, que son muy feministas, así es.

SG: ¿Usted se considera como feminista?

CA: Sí, me considero como feminista, pero no fanática. Claro que yo quiero iguales derechos para la mujer y para el hombre: me repugna el machismo. Pero tampoco comulgo con las feministas que son extremistas, que quieren abandonar al hombre, que no quieren hacer nada con el hombre, no. Yo creo que nos complementamos y lo que yo pido es igualdad, porque no hay igualdad. Mira, a mí nunca se me va a olvidar, hace algunos años, que yo estaba hablando con un editor mío. Somos amigos, y le pregunté: « si tú pudieras publicar un libro, nada más, y te llegaran dos textos, uno de una mujer, y uno de un hombre, y ambos son igualmente buenos, ¿Cuál publicarías? » « El del hombre », me dijo. « ¿Por qué? » le dije. « Porque se vende más », contestó. ¿No te parece horrible?

SG: Terrible...

CA: Hubiera podido decirme « rifo » (ríe). A mí eso me indigna, o que las mujeres ganen menos que los hombres, o que las mujeres tengan puestos menos importantes. Esto fue tan lindo durante la revolución sandinista, cuando las mujeres tenían puestos importantísimos, había muchas ministras, verdaderamente esto fue muy lindo.

SG: ¿Y esto se perdió?

CA: Mucho se perdió. Algo se ganó, porque ahora está mejor la mujer que antes, por esa experiencia. Es lo que yo digo, por ejemplo, en El Salvador la revolución no llegó a ganar y hay pobreza terrible, pero a pesar de todo hemos dado un paso hacia adelante porque hay más conciencia.

SG: Si, ya es algo... También le quería preguntar: Usted estudió en la Universidad jesuita de Loyola...

CA: Sí, pero nada más un semestre. Yo ya me había bachillerado en el Salvador, pero fui allí a este colegio de Hammond, cerca de Nueva Orleans y de Baton Rouge, e hice un año de bachillerato para aprender inglés. Entonces yo pedí una beca y me la saqué en la Universidad de Loyola, de Nueva Orleans, y allí estudié un semestre. Pero Juan Ramón Jiménez, que vivía en Washington, quiso que yo fuera su discípula. A mí me gustó mucho esto, abandoné mi

beca y me vine para Washington, y estudié en la Universidad de Georges Washington. Allí me gradué.

SG: ¿Cómo había conocido a Juan Ramón Jiménez?

CA: Bueno, cuando yo estaba en Loyola, supe que Juan Ramón estaba en Estados Unidos, y me entusiasmé, porque yo era una gran admiradora, sobretodo de *Platero y yo*. Le escribí una carta diciendo que yo estaba muy contenta que él estaba también en Estados Unidos; aunque las distancias en Estados Unidos son enormes, ¿verdad? Y él se acordaba de mi nombre, porque un amigo mío – bueno, en ese tiempo todavía no era amigo mío – Joaquín Monge se llama, tenía una revista literaria que era la mejor revista en América Central: *Repertorio Americano*, de Costa Rica.¹ Era muy generoso y les publicaba a los jóvenes. Entonces me publicó algunos poemas. Juan Ramón recibía la revista, así que cuando yo le escribí, él se acordó de mi nombre, no fue por mis poemas sino por mi nombre (ríe), le encantó el nombre: Claribel Alegría.

SG: Si, es hermoso.

CA: ¿Viste? Yo estaba feliz que me hubiera contestado, brincaba de la alegría cuando vi en el correo que tenía una tarjeta escrita con estos caracteres de él que parecían persas y que siempre trazaba con lápiz. Entonces, yo fui a conocerlo: mi hermano y yo hicimos un viaje a Washington para conocerlo y allí me convenció él de que viviera en Washington, de que estudiara y que trabajara – porque yo tenía beca, ¿no?, y mis padres no eran muy ricos. Me consiguieron, él y su esposa, un trabajo en la Unión Panamericana como secretaria, haciendo traducciones pequeñitas, fáciles, y trabajando como mecanógrafa. Trabajaba como secretaria mediodía y por las tardes iba a la Universidad, y dos veces por semana iba a donde él. Me quedé a vivir en Washington y allí conocí a mi marido.

SG: ¿Cómo lo conoció?

CA: En la Universidad. El estaba estudiando para su maestría y teníamos una clase en común.

SG: Y poco después se casaron, ¿no?

CA: Muy poco después, fíjate tú que nos conocimos un trece de septiembre, el dieciséis de octubre, sin él haberme dicho « te quiero » me dijo « ¿te casas conmigo? », yo le dije « sí porque te quiero » (ríe) y en diciembre nos casamos. Y fue un matrimonio maravilloso.

SG: Qué locura...y se quedaron juntos toda la vida.

CA: Cuarenta y siete años, hasta que él murió. Era maravilloso, porque éramos muy amigos, éramos muy cómplices.

SG: Qué lindo... Antes le pregunté sobre la Universidad jesuita de Loyola porque me interesaba saber si es que ¿Usted es creyente?

CA: No, fíjate que yo nunca fui demasiado creyente. Me eduqué como católica, ¿verdad? Naturalmente hice la primera comunión, iba a misa los domingos y eso. Pero cuando me fui

¹ Joaquín García Monge (1881-1958) a été le fondateur et le directeur de la revue *Repertorio Americano*, publiée sans interruption de 1919 à la mort de J. García Monge en 1958.

ya no fui a misa (ríe). No. Me encanta leer la Biblia, sobre todo el Antiguo Testamento, me fascina, pero no, yo no practico.

SG: O sea que para Usted se puede considerar la Biblia como mitología.

CA: Para mí, sí, perfectamente. Claro que sí.

SG: Sí, pues al fin y al cabo, lo que tomamos como mitología hindú o griega también era religión.

CA: Exactamente, era religión. Yo me considero en el fondo una mujer religiosa, pero no soy practicante católica. Yo sí creo que hay un ser, que le llamemos dios o no sé cómo, lo que sea, y que hay muchos caminos para llegar a este Dios, y no solo por la religión, sino por otros medios también. Que lo que cuenta es dar amor.

SG: Esto me hace pensar en su poemario *Umbrales*, que se asemeja – me parece – a un recorrido iniciático. ¿Cómo lo considera Usted?

CA: Es mi biografía, fíjate. Y hablo mucho allí de mi ceiba, que es mi símbolo. Y entonces, como te has fijado, lo primero en *Umbrales* – es una cuestión iniciática, tienes toda la razón del mundo – es cuando me voy. Después, me encuentro en otro ambiente en que no se habla el idioma, ni nada, y mis amores, y todas esas cosas. Y lo último es el « Ojo del cuervo » – porque *Umbrales* es un solo poema – y en el « Ojo del cuervo » es que yo soy testigo del siglo XX.¹ Hablo de todo lo que a mí me impactó enormemente en el siglo XX, y lo estoy viendo como a través de un ojo de cuervo. Te acuerdas que empiezo a hablar de la matanza en El Salvador, que solo tengo siete años u ocho años, y después la guerra civil española, que aunque yo no estuve en España me impactó mucho porque mis padres la seguían muy de cerca, muy de cerca... Y ellos eran antifranquistas naturalmente. Después, la primera guerra mundial, después todas las cosas que pasaron, lo que pasó en Centroamérica, y lo que pasó en Europa y en Estados Unidos. Entonces, este fragmento, este poema, creo que es el más importante: « Ojo del cuervo ».

SG: También se parece a un cuento de hadas.

CA: Sí, ¿verdad? Qué lindo, eso que dices. Me encanta oírte.

SG: Tiene mucha fantasía y a la vez mucha realidad. Es que en mi tesis estudio cómo se articulan la mitología y lo vivido.

CA: Así es, y así es la vida, mi amor. Y también hay diferentes clases de vida, lo que inventamos, lo que sentimos, la mitología es la vida: nosotros somos seres mitológicos también. No somos sólo de carne y hueso, ¿verdad? sino que hay algo más, hay este soplo.

SG: Cierto. La percepción de la vida de cada uno también depende de lo que quiera ver.

CA: Así es.

SG: Bueno, es otro tema, pero también le quería preguntar ¿qué tipo de música escucha?

¹ Le recueil est composé de neuf sections marquées par des chiffres romains, « Ojo del cuervo » est la partie VIII, *Umbrales, op. cit.*, pp. 36-41.

CA: Mucha, yo escucho mucha música. No sé qué haría sin la música. Mira, toda clase de música en realidad, lo que más me fascina son los clásicos, ¿no? Me fascinan Mozart y Bach, y Beethoven, Vivaldi, pero también me encanta el buen jazz. Mi marido fue él que me enseñó, me inició en el jazz, por ejemplo Armstrong, y los hermanos Mills, y Betty Smith, me encantan también los boleros, y los cantantes franceses. Por ejemplo adoro a Edith Piaf, a la Juliette Greco, adoro a Jacques Brel. Así que depende de cómo me sienta, pero casi siempre a las seis de la tarde, yo vengo aquí y a veces vienen amigos a tomar un fresco conmigo y escucho mucha música. Los tangos, me encantan, así que toda la música, pero en realidad, lo que más hondo siento son los clásicos.

SG: ¿Y el fado?

CA: Ah, me fascina. Por ejemplo Amalia Rodríguez. Y opera, la María Callas por ejemplo.

SG: Porque Usted tiene un poema de *Umbrales*, el segundo: « El Río », que me hace pensar en un fado. Por ejemplo, cuando escribe « empecé a caminar por la ciudad / y nadie me conocía » me recuerda un tema que canta Cristina Branco.¹

CA: ¿Ah sí? Ah, mira tú, qué bonito (ríe).

SG: Bueno, en todo caso hay mucho de autobiografía en su obra, ¿no?

CA: Sí, mucho de autobiografía. Fíjate que yo recuerdo que hace bastantes años ya, como quince años, una editorial norteamericana me pidió una biografía mía. Yo les dije que no, que lo sentía mucho, pero que él que se interesara por mi biografía que leyera mis obras.

SG: ¿Y allí está todo, no?

CA: Si, allí está, y qué pereza volver a contarlo todo!

SG: Cierto que ha escrito mucho, y ha estado cultivando más o menos todos los géneros.

CA: Sí, pero mi pasión es la poesía. Hace poco me publicaron un libro que se llama *Mágica tribu*, donde hablo de mis amistades, y es prosa. Pero ahora que voy a cumplir ochenta y cinco años, ya no me quiero distraer más, quiero dedicarme únicamente a la poesía. A lo mejor, algo surja en prosa, pero no creo, quiero dedicarme a la poesía que es mi pasión.

SG: ¿Qué le parece la evolución de la poesía en Centroamérica?

CA: Bueno, mira, yo no sé demasiado de esto. Por eso son tan buenos esos Festivales, porque uno conoce a gente joven.² Hay gente muy valiosa, por ejemplo en Nicaragua, en El Salvador; no me gusta darte nombres, porque a lo mejor se me olvida darte uno que era verdaderamente bueno y lo dejo en el tintero. Pero sí, hay tres o cuatro muy buenos, aquí, y también después de la generación de Daisy Zamora, y Gioconda Belli y todo eso, o sea muchachos que tienen

¹ Il s'agit en réalité d'un sonnet de Pedro Homem de Mello (Porto, 1904-1984) interprété par Amalia Rodríguez et par Cristina Branco. Le poème s'intitule « Fria claridade » : « No meio da claridade / daquele tão triste dia, / grande grande era a cidade / e ninguém me conhecia », (« Dans la pleine clarté / de ce si triste jour / grande, grande était la ville / et nul ne me connaissait. »)

² La poétesse se réfère au Festival International de Poésie de Granada dont nous avons parlé avant l'entretien, et qui se déroulait cette même semaine dans la ville voisine de Managua.

treinta años. Por ejemplo, conozco a un muchacho que se llama Francisco Ruiz que es muy bueno, o también Carlos Fonseca, en El Salvador está Jorge Galán que es muy bueno, pero no, no me sigas preguntando. Eunica Shade también, pero a lo mejor me dejo a los mejores en el tintero, no me gusta hacer eso.

SG: ¿Y Usted conoce a las demás autoras que estudio en mi tesis?

CA: Sí, a Ana María Rodas la conozco, Luz Méndez de la Vega también pero poco, de un festival de aquí. A Ana María Rodas la conozco más, a Gioconda mucho. ¿Quién más me dijiste?

SG: Amanda Castro.

CA: La conozco pero poco.

SG: ¿Y a Luz Lescure?

CA: Ah sí, la conozco a ella. Estuvo aquí casada con un diplomático sueco. ¿Dónde está ahora?

SG: Está en Estocolmo, ha estado en París, también en Guatemala, pero ya se fue a vivir a Suecia.

CA: Hace tiempo que no la veo yo. Pero tiene poesía muy buena, muy bueno que la hayas elegido a ella también.

SG: ¿Cree Usted que es más difícil salir adelante siendo Centroamericana?

CA: Es más difícil, porque hay como un poquito de menosprecio hacia el Centroamericano. Se interesan mucho más en otros países, por ejemplo, en los Argentinos, los Uruguayos, los Colombianos. Pero, yo creo que sí, que hemos dado un paso hacia adelante. Ahora está mucho mejor. Fíjate que cuando yo estaba creciendo, que yo tenía unos trece o catorce años, se podían contar con los dedos de una mano las poetas publicadas. Estaba Gabriela Mistral, Juana de Ibarburu, Alfonsina Storni, Delmira Agustini y casi se acabó. Terrible era entonces.

SG: ¿Son poetas que influyeron en su escritura?

CA: Bueno, sí, no influyeron demasiado en mi escritura, pero las admiré mucho, y me dieron alas para seguir adelante, así es.

SG: ¿Cuáles eran los poetas que más le inspiraron entonces?

CA: Los del siglo de Oro y Rubén Darío, que eran los que mis padres me daban a leer, ¿no? Después, cuando yo me fui a Estados Unidos, influyó mucho en mí Emilie Dickinson. Fue Juan Ramón Jiménez él que me dio a conocer a Emilie Dickinson, y me inspiró tanto, tanto, que después yo le decía a mi marido, « Ay, tengo miedo de que yo he plagiado a Emilie Dickinson en algún poema. » Y estaba tan obsesionada que él me compró toda la obra de Emilie Dickinson, y yo fui viendo poema por poema y no, no la plagué pero casi! (ríe). Influyó mucho sobre mí, y naturalmente Juan Ramón también. Y fíjate tú, que uno de los poetas latinoamericanos que más admiro, es César Vallejo, y sin embargo, no creo que tenga influencia de César Vallejo. Me fascina esa forma de castigar la palabra, y después, esa maravilla de esta búsqueda metafísica, esa agudeza metafísica.

SG: Hay también búsqueda metafísica en la obra de Usted, me parece.

CA: Si también. Bueno, eso lo dicen ustedes, yo no! (ríe)

SG: Ya veremos nosotros, entonces... También quería preguntarle ¿cómo fue vivir tanto tiempo en el extranjero, fue difícil para usted?

CA: Ah sí, sí. Bueno, mira, cuando yo me fui a los Estados Unidos, naturalmente, estaba yo encantada porque iba a aprender otro idioma, ver otra cosa, y me sirvió muchísimo. Pero podía regresar al Salvador cuando yo quisiera. Me enriqueció y me hizo ver al Salvador y a Centroamérica en general, desde una perspectiva distinta, pero viví allí como siete años, iba todos los años a ver a mis padres. Pero igual, me empezó a entrar una angustia horrible como escritora, porque pensaba que estaba olvidando mi lengua y además ya no estaba al tanto de los coloquialismos que siempre están cambiando y eso me afligía muchísimo. Pero entonces yo me fui a México, y esto para mí fue como un renacer, ir para mi lengua, y después fuimos a América del sur y todo lo demás. Ya por ejemplo cuando llegué a Francia era otra cosa. Yo sabía francés ya, porque mi madre me hablaba siempre en francés cuando yo era chiquita. Porque mi abuelo, ya te conté, se educó en Francia, y mi madre se educó en el Colegio de la Asunción, de las monjas francesas, y mi abuelo quería a toda costa que yo supiera francés. Él era muy francés. Se graduó en Francia. Entonces cuando yo fui a Francia, mi francés renació, y empecé a leer mucho en francés.

SG: ¿A quién leía?

CA: Ah, bueno, leía y releía, pero me acuerdo que por ejemplo, de los clásicos leía a Rousseau, leía a Voltaire, pero también jóvenes: Raymond Russel, que me fascinó, después a Céline, a todos esos encontré, que me gustaron muchísimo. También leí algunos cuentos de éste que se acaba de ganar el premio Nobel.

SG: Jean Marie le Clézio.

CA : Sí, y leí a Proust entero. Pero hablaba mucho el español, con todos estos amigos que te digo, y otra vez podía ir al Salvador cuando yo quisiera. Pero después vino la guerra civil en El Salvador, y entonces yo empecé a hablar mucho de las atrocidades que estaba cometiendo el gobierno salvadoreño. Y ya no pude entrar más al Salvador, por once años no pude entrar más, porque me ponían presa o me mataban, ¿no? Y mi hermano fue el primero en decirme que no fuera. Y para mí fue horrible no haber asistido a la muerte de mi madre, a quien yo adoraba, éramos grandes amigas. Yo estaba viviendo ya aquí en Nicaragua, y no pude ir al funeral de mi madre porque no podía, porque me mataban. Ves, este exilio, si fue muy doloroso, saber que no puedes entrar.

SG: Y leí que habían quemado algunos de sus libros.

CA: Sí, eso es cierto, eso fue en 1970, era una pequeña antología mía, que se llamaba *Álbum de familia*, no, *Aprendizaje* creo que se llamaba – se me olvidan los nombres de mis propios libros (ríe). Fue junto con otros libros, de autores salvadoreños, que estábamos en contra de la dictadura.

SG: Esto tuvo que ser muy difícil de aceptar.

CA: Muy duro, terrible, muy doloroso, pero más doloroso el que no me dejaran entrar a mi país.

SG: ¿Y a partir de cuando pudo regresar?

CA: Cuando los Acuerdos de la paz, en 1992.

SG: Los Acuerdos de Esquipulas.

CA: Exacto, sí.

Quelqu'un sonne à la porte et vient voir la poétesse. Lorsqu'il repart, nous parlons quelques instants du Festival de Poésie – où elle se rendra le 19.02.09 – et de ma thèse. Claribel Alegría va chercher un exemplaire de Mitos y delitos, qu'elle me dédicace, comme promis.

Annexe n° 4 : Entretien avec Ana María Rodas
(Granada, le 16 février 2009)

Après avoir tenté sans succès de rencontrer Ana María Rodas au Guatemala, en 2008 – la poétesse, qui venait juste d’être nommée Directrice du Diario de Centro América, était prête à me recevoir mais peu disponible – je la retrouve finalement au Festival International de Poésie de Granada, où elle est invitée. Nous nous asseyons donc dans le jardin du Convento de San Francisco et la conversation commence.

Sandra Gondouin: Ana María, le quería preguntar primero ¿Qué oficio quería ejercer de niña? ¿Alguna vez pensó en ser periodista o escritora?

Ana María Rodas: No, de niña a mí lo que me llamaba mucho la atención era la pintura. Mi padre, además de ser periodista, era pintor. Entonces cuando él se iba a pintar afuera de la Ciudad de Guatemala, hacia Atitlán o Chichicastenango, yo me iba con él. Pero cuando iba a cumplir los doce años e iba a salir de la primaria, me di cuenta de que quería ser periodista.

SG: Tan joven.

AMR: Sí. Y entonces terminé mi escuela primaria, y entré a un periódico.

SG: Usted fue una de las periodistas más jóvenes de América Central, ¿no es cierto?

AMR: Sí, pero además fui la primera reportera de Guatemala. Eso tenía sus ventajas y tenía sus desventajas. Claro, a los doce años todavía no era reportera sino que hacía notitas pequeñas, y cosas pequeñas, Pero ya a los catorce años estaba haciendo crónica deportiva. Y a los dieciséis empecé a reportear ya como periodista dura.

SG: ¿Con asuntos sociales?

AMR: No, me mandaron –recuerdo tan bien porque fue un trauma para mí– me dijo el director del periódico: « Usted se va a ir al Ministerio de Hacienda » y yo abrí grande los ojos porque esto era economía, y yo no era muy ducha en economía, pero tuve que aprender así sobre la marcha.

SG: Tuvo que ser muy formador.

AMR: Sí, pues no había escuela de periodismo. Hasta cuando tenía yo quince años, se abrió la primera escuela de periodismo y me inscribí indudablemente.

SG: Entonces, siendo su padre pintor y periodista, me imagino que en su familia estaban muy presentes el arte, la literatura, ¿no?

AMR: Sí, la literatura sí. Tuve la gran ventaja de que nuestra madre nos leía todas las tardes un capítulo de un libro. Y no eran libros para niños, eran libros para personas adultas. Siempre encontraba libros que estimulaban nuestra imaginación, libros de viaje, cosas por el estilo. Y nos leía crónicas, las crónicas españolas de la Conquista, de la colonia. Y como mi abuelo, el padre de mi padre era arqueólogo y etnólogo, él me contaba las historias indígenas. Y para mí, buena mestiza, ambas cosas se juntaron en determinado momento.

SG: ¿O sea la historia española y la mitología indígena?

AMR: Pues sí, todo lo que venía de la parte indígena, y lo que venía de la parte europea.

SG: Qué interesante, justamente en mi tesis estoy viendo como se articulan y se mezclan la realidad y la mitología en la poesía centroamericana de mujer. Estoy estudiando también la « mitología cotidiana », viendo como usted desconstruye el mito de la mujer-virgen María, por ejemplo.

AMR: Sí, claro que cuando yo lo estaba haciendo no me daba cuenta de qué era lo que estaba haciendo. Estaba escribiendo lo que tenía que escribir porque si no me iba a morir, si no decía todas estas cosas. Pero después uno se da cuenta de lo que hizo, viendo hacia el pasado.

SG: Sí. Entonces la mitología es una fuente de inspiración poética para usted.

AMR: Me imagino que sí. No creo que uno haga las cosas con premeditación. Allí está porque está en el ambiente. Por ejemplo mi niñez fue visitar al abuelo en Chichicastenango, que toda su vida fue arqueólogo, y antropólogo, y etnólogo, porque en esta época no estaban divididas esas profesiones. Entonces él recorrió toda Guatemala, trabajó en un montón de sitios arqueológicos de Guatemala, huy! si me pusiera a hacerte una lista... Pero en Chichicastenango era muy amigo con los principales, que es como les llaman a los indígenas más sabios de la comunidad, a los ancianos. Entonces yo trotaba así, detrás de mi abuelo, y él iba hablando con algún Chuch K'ajau, que son los sacerdotes, ¿no? y subíamos el cerro donde hay un ídolo de 1,20 metros, y allí la comunidad indígena subía todos los días a hacer ofrendas, a rogarles a los dioses Mayas, a los dioses Quichés, porque se trata de la etnia Quiché. Y yo estaba allí presente, y lo veía todo, y escuchaba todo.

SG: ¿Y su abuelo tenía orígenes indígenas?

AMR: No. Mi abuelo era un criollo guatemalteco, pero se casó con una indígena. Así que mi abuela Julia era indígena.

SG: Ajá. Y Usted, ¿cómo se formó en la poesía?

AMR: Hum, esa sí que es una buena pregunta. Yo no tenía la menor intención de escribir poesía, yo escribía cuentos, que era lo que me gustaba. Y la narrativa...yo leía mucha narrativa, pero leía poca poesía. Muy poco. Y de hecho continué leyendo muy poca poesía porque soy muy exigente en este sentido. Pero sí, leía, leía, leía, y sigo leyendo narrativa. Y durante los años en que me di cuenta de que estaba escribiendo poesía –que para mí fue un susto– dije yo « ¿qué estoy haciendo? ». Salió. Ella, solita. Y sí, eso, fue un susto cuando me di cuenta de que estaba escribiendo y que estaba hablando por mí, pero también por muchas otras mujeres. Entonces dije, bueno, esto debe ser publicado. Porque si a mí me está pasando, esto debe pasarle a muchísimas mujeres. Y así publiqué, y he publicado poco, y he publicado menos en cuentos. Porque yo tengo una autocrítica muy fuerte.

SG: Es muy exigente.

AMR: Sí. Por ejemplo, tengo un libro que voy a publicar este año, y este libro lo empecé a escribir en 1991, entonces mira la cantidad de tiempo que tiene de estar allí. Y lo saco, y lo leo, y me da la impresión de que no, que no sirve, todavía no está bien entonces lo vuelvo a guardar. Y finalmente, a final de año, con un amigo mío que se llama Enrique Noriega que es un poeta guatemalteco extraordinario, sacamos el libro, más todos los poemas que he ido

escribiendo a lo largo de todos estos años.¹ Y llegamos a la conclusión de que sí, que allí hay un libro. Y ahorita, en estos días, antes de venirme para aquí estuve escogiendo cuáles sí, y cuáles no, porque ya he ido botando mucho de lo que había escrito. Pero ¿qué le vamos a hacer? A lo mejor este es mi último libro de poesía. Porque ahora sí, estoy escribiendo cuentos.

SG: ¿Ya tiene título este poemario?

AMR: Sí, *Esta desnuda playa*.

SG: Hermoso.

AMR: Es una parte de un verso de Fernando de Herrera, un poeta español que habla de cómo queda una playa después de toda una batalla.² Se refiere a España, cuando yo lo leí hace muchos años en la universidad, la segunda vez que asistí a la U, me tocó muchísimo que el poeta dijera que allí estaba la playa desnuda con las lanzas rotas, y todas las cuestiones de guerra, los hombres muertos y todo, pero que él sentía que los Españoles habían triunfado en la batalla. Entonces yo me sentía así, « ya, la playa estará desnuda, y están los restos de la batalla, con todas estas cosas, pero, yo siento que algo obtuve ».

SG: Sí, ¿qué obtuvo?

AMR: Es una cosa muy íntima...

SG: También interviene allí el tema de la violencia, ¿no? Pues me da la impresión de que la poesía centroamericana de mujer a veces es muy cruda.

AMR: Bueno, te voy a contar una cosa. Antes de que yo apareciera por ahí con mis poemas tan descarnados, las mujeres solamente escribían cosas muy bonitas: el amor, y las nubes, y el atardecer; pero a mí no me convencían ni las nubes, ni el atardecer, sino que yo estaba viviendo la vida con sus altos y sus bajos.

SG: Es cierto que con los *Poemas de la izquierda erótica* empieza otro tipo de poesía, es como el poemario de la ruptura.

AMR: Sí, yo siento que sí. Y lo que me llama mucho la atención de mí poesía es que cuando yo leo – mirá, yo ya estoy vieja, tengo setenta años, setenta y un años tengo – pero cuando leo mis poemas, les gustan a los jóvenes.

SG: Sí, claro.

AMR: Entonces, yo me siento muy contenta, porque alguna vida ha tenido esta poesía.

¹ Enrique Noriega est né en 1949 à Ciudad de Guatemala. Il a été membre du groupe poétique « La Galera ». Il est l'auteur de cinq recueils de poèmes, dont le premier – *Oh banalidad*, Guatemala, Departamento de Actividades Literarias de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes de Guatemala, 1975, 62 p. – lui a valu la deuxième place au Certamen Permanente 15 de septiembre de Ciudad de Guatemala. Página de literatura guatemalteca, <http://www.literaturaguatemalteca.org/noriega.html>.

² Il s'agit du poème « A la derrota de Castelnovo » de Fernando de Herrera (1534-1597).

SG: Mucha vida, porque muchas poetas tienen una filiación con Usted. Por ejemplo, cuando leo a Amanda Castro, siento que su poesía tiene influencia de Usted en lo crudo que pueden ser sus textos.

AMR: Sí.

SG: Y ¿a qué autores lee usted? ¿Cuáles son las obras que prefiere?

AMR: Yo leí mucho, yo estoy leyendo mucho, mucho ensayo. Y es divertido porque lo que estoy leyendo ahora son ensayos políticos. Siempre leo literatura porque doy clases de literatura, y siempre leo sobre periodismo porque doy clases de periodismo, pero en las épocas de mi niñez, la adolescencia, la juventud, las épocas de madurez lo que leía mucho eran novelas, cuentos, y ya empezaba a leer ensayos, por supuesto que sí, ya. Pero, por ahí, cuando tenía cuarenta años, posiblemente antes, empecé a leer historia. Entonces son las cosas que me llaman tanto la atención en este momento. Y me doy cuenta de que la generación mía no logró realizar los cambios que quería hacer. Pero, tengo la impresión de que un periodista tiene la obligación de explicarle a la gente en artículos o en libros cómo son las cosas realmente. No lo que quieren decir los poderosos, los que tienen mucho dinero, los que tienen los medios de comunicación en sus manos. Entonces, ahora, esto es lo que estoy haciendo en cierto modo.

SG: ¿Y siente usted que tiene una filiación con algún autor en particular?

AMR: Ah, mis autores, mis autores favoritos: Cortázar – amo Cortázar –, Joyce – uf, qué maravilla – Carlos Fuentes – aunque yo considero que es muy desigual, que tiene libros muy buenos y otros que yo considero muy malos – pero el Carlos Fuentes de *La región más transparente* – Cortázar, sí, desde lo primero que escribió hasta lo último, pero con pasión. Y sí, mucha literatura europea, mucha literatura norteamericana: Faulkner, Steinbeck, Joyce... Yo te diría que leí antes a los Europeos, a los Norteamericanos y a los Ingleses que a los Latinoamericanos.

SG: Ajá. Y cuando Usted publicó los *Poemas de la Izquierda erótica*, fue una toma de riesgo en la época, ¿no? ¿Cómo reaccionaron su familia y sus amigos?

AMR: Bueno, cuando yo los publiqué, ya había muerto mi padre, y había muerto mi madre, y mis hijas leían los poemas cuando yo los estaba escribiendo. Estaban muy pequeñas mis hijas, pero ellas celebraban. Ellas se criaron de una manera muy diferente, pues se criaron con una mujer como yo. Pero, todo el mundo, mis amigos, hum, la primera vez... Porque además no quise hacer lo que hacían todos los autores que andaban regalando sus libros. Yo veía a mis amigos pintores – porque fui más amiga al principio de pintores que de escritores – ellos no regalaban sus cuadros, los vendían. Entonces yo vendí, el día de la presentación, incluso a mis hermanos. Entonces, en primer lugar los escritores amigos míos me dijeron « Eso que tú estás haciendo no es literatura, no es poesía. Además, como vendes tus libros, los estás « cosificando »: esto es una palabra que estaba muy de moda en la época. Pero andando el tiempo se han dado cuenta de que sí, era poesía, pues.

SG: Pues sí, menos mal. Y ¿alguna vez pensó en exiliarse?

AMR: No, nunca. Nunca, nunca, nunca. Yo viví, vivía sin pertenecer a ninguna facción política ni de izquierdas, ni nada. Por supuesto soy una mujer de pensamiento de izquierda, pero no pertenecía a ningún grupo guerrillero. Y como estos grupos eran clandestinos, nadie

andaba diciendo entre los amigos « mirá, yo pertenezco a tal cosa », Entonces yo estaba muy consciente de mi papel de periodista, que tenía que escribir lo que yo veía, lo que yo sentía, y no lo que decía el Gobierno que era una serie de gobiernos militares que venían con propaganda. Entonces tenía que mantenerme en una línea que según yo era muy recta. Y yo creo que la inteligencia militar sabía muy bien que yo no estaba en ningún grupo de estos.

SG: O sea que perseguían a la gente que hacía política pero no a los que escribían.

AMR: Yo creo que deben haber leído lo mío, pero no deben haber pensado que yo era peligrosa. Porque la *Izquierda Erótica* apareció en el 73, que era cuando se estaba aglutinando nuevamente la gente revolucionaria, que venía de la derrota de los años 60. Entonces se agruparon de una manera diferente, ellos empezaron en los 60 en el Oriente del país, un poco influidos por lo de Castro. Entonces fueron a la Sierra de las Minas donde no había población con la que pudieran trabajar.

SG: Y eran muy pocos.

AMR: Sí eran muy pocos. Tampoco fueron muchos nunca, eso es una de las características de la guerrilla. Pero en los años 70, decidieron irse hacia el Occidente del país, donde había población indígena. Gente muy maltratada, muy explotada, y allí sí, dieron buenas batallas. Pero aún los guerrilleros utilizaban a las mujeres con todo el machismo en caso, ¿verdad? Hay mujeres extraordinarias que trabajaron en la guerrilla, muchas mujeres. Una buena muestra de ello es Yolanda Colom.¹ Pero ella sí luchó, como muchas de las guerrilleras, hombro con hombro. Pero algunas sí, han dado testimonio, escrito y todo, de que había mucho machismo en la guerrilla.

SG: Pues yo tenía la idea de que con la guerrilla, hombres y mujeres, compartiendo el peligro se habían hecho más iguales.

AMR: No... Compartían el peligro, pero de todas formas, las mujeres eran mujeres. Ha habido ex guerrilleras que han escrito sobre esto, pero ahora no recuerdo nombres. Recuerdo lo que me decían a mí. Me decían: « Vos no tenés que escribir estas cosas, vos lo que tenés que escribir es sobre la revolución, y no sé qué. » Y no, yo era, primero que todo, mujer.

SG: O sea que tenía su propia lucha, ¿no?

AMR: Sí, sí.

SG: ¿Usted se considera como feminista?

AMR: Sí, pero no sólo feminista. Porque esto es algo que me molesta mucho, y se lo ha dicho a las feministas, y ellas se disgustan mucho conmigo: pero es que una no se puede encasillar. Tú no te puedes quedar así en un lugar congelado en el tiempo. Y si sos un ser humano, estás metido en una sociedad y vas cambiando, pues los años te hacen ver las cosas de una manera muy diferente. Hay un proceso muy dinámico en el ser humano. Entonces, es cierto, al principio uno empieza tratando, y todo lo demás. Pero después te das cuenta de que hay más

¹ Cette guerrillera a d'ailleurs publié son autobiographie: COLOM, Yolanda, *Mujeres en la alborada: guerrilla y participación femenina en Guatemala, 1973-1978: testimonio*, Ciudad de Guatemala, Artemis & Edinter, 1998, 311 p.

trabajo que hacer. Por ejemplo tengo un libro que se llama *La insurrección de Mariana*.¹ Y este libro me hizo sufrir muchísimo. Yo trabajaba en ese tiempo en la revista *Crónica*, y todos los periodistas sabíamos que los políticos guatemaltecos se iban a reunir con los jefes guerrilleros en Madrid.² Pero una cosa es tú lo sepas, y otra cosa es vivirlo ya. Entonces estaba yo en la revista cuando empezaron a llegar las noticias internacionales. Y los políticos guatemaltecos, que eran de derecha, porque no había políticos de izquierda en esta época, llevaban unas reproducciones del Cristo de Esquipulas, y llevaban botellas de un aguardiente guatemalteco que se llama Venado, ¿no sé si te fijaste?³

SG: No.

AMR: ¡Ah! El Venado es un aguardiente bien guatemalteco. Y eso es lo que les fueron a regalar, a los dirigentes de la guerrilla que estaban en Madrid. Y los dirigente de la guerrilla tenían unos telares – ¿has visto los telares en Guatemala?

SG: Eso sí.

AMR: Pues eran unas representaciones en chiquito de cómo tejen las mujeres en los verdaderos telares, unos telarcitos así que decían URNG – la Unión Revolucionaria Nacional Guatemalteca. Entonces yo me puse a llorar allí en la oficina, me puse furiosa, dije: « Y éstos que ahora se están regalando cosas de beber, y *souvenirs*, y babosadas, éstos son los responsables de que en mí país hayamos tenido doscientos mil muertos y desaparecidos. »

SG: ¿Qué absurdo, no?

AMR: Completamente absurdo. Y de allí me salió este libro.

SG: Ajá. Es difícil de conseguir este poemario. Lo estuve buscando en Guatemala pero no pude encontrarlo.

AMR: No, no hay, ya no existe, pero yo te lo voy a mandar porque F&G lo va a reproducir.

SG: Muchas gracias, es el único libro suyo que no tengo.

AMR: ¿Sí? Es que está agotadísimo.

SG: Muchas gracias. Y, también le quería preguntar, ¿sus poemas transmiten su propia voz o más bien la de personajes o locutores inventados?

AMR: Es cierto que uno reelabora, y que por allí se te mete la imaginación, se te mete la mente y todo lo que tienes allí adentro. Pero esencialmente la poesía es como abrirte así, te desgarras y enseñas lo que llevas adentro.

SG: O sea que la voz lírica es suya, es muy personal.

¹ RODAS, Ana María, *La insurrección de Mariana*, Ciudad de Guatemala, Ediciones del Cadejo, 1993, 71 p.

² La revue culturelle *Crónica* fut créée en 1987 par Francisco Pérez de Antón. Il s'agissait d'une publication ambitieuse et avanguardiste mais dont la publication du s'arrêter suite à des démêlés avec le Gouvernement.

³ La représentation du Christ noir de la basilique d'Esquipulas (ville située à l'est du pays, proche de la frontière du Honduras) est extrêmement vénérée au Guatemala, et fait l'objet d'amples processions.

AMR: Sí.

SG: Comentó con Aida Toledo que « un autor nunca escribe con la intención de causar escándalo ».

AMR: Sí, es cierto.

SG: O sea que Usted causó escándalo, pero fue a pesar suyo.

AMR: Yo no quería causar escándalo, quería que las mujeres leyeran, eso era todo. (Risa) Y yo lo único que quería era que lo leyeran las mujeres guatemaltecas, nunca estuve pensando ni que me iban a publicar aquí o allá, ni que me iban a llevar a ningún lado, ni que me iban a traducir. No, no, no, eso no me interesaba para nada. Y de hecho, tampoco me sigue interesando. Tú me ves aquí en el Festival, pero no es la poesía, son los amigos.

SG: Y sí la leyeron las mujeres guatemaltecas.

AMR: Sí, me leyeron.

SG: Tal vez no desde todas las clases sociales.

AMR: No, por supuesto que no. Hay unos cuentos míos que sí están traducidos a algunos idiomas indígenas.

SG: Sí, « Monja de clausura » por ejemplo.¹

AMR: Ah sí, éste es uno, pero hay otras traducciones, yo qué voy a andar siguiéndole la pista a los libros. De repente llega alguien y me dice « mirá, que te traduje esto y lo están leyendo, « Ah qué bueno » les digo.

SG: Entre las poetisas contemporáneas centroamericanas parece haber una tendencia creciente a la provocación o al sarcasmo, como si las mujeres se encontraran por fin libres de rebelarse. Y a cambio también hay otra tendencia hacia lo íntimo, como si el feminismo fuera superado.

AMR: Sí, afortunadamente, la ola del feminismo sucedió en los años 60-70. Cuando yo escribí, había unas cinco feministas en Guatemala. Pero ahora hay muchas entidades de mujeres que están dedicadas a trabajar en pro de las mujeres y lo hacen muy bien. Yo conozco no menos de veinte instituciones. Y luego, con la firma de la paz, las mujeres indígenas crecieron, y es una maravilla. Tienen sus propias entidades, defienden los derechos de las mujeres indígenas en general, pero además trabajan muy bien.

Si he sido feminista – y en realidad sigo siéndolo – es porque sé lo que es haber sido aplastada, aunque tengo que reconocer que no es el caso mío. Tengo una familia muy permisiva. El abuelo, el padre de mi padre, vivía en Chichicastenango, y te voy a contar una anécdota. Todo el mundo hablaba muy mal de mi abuela, mi abuela Julia. Decían: « La Julia se sienta a comer con su marido en vez de estar parada, atendiéndolo. » Entonces ésta era una abuela diferente. Que crió a sus hijos ella sola, porque mi abuelo andaba por esos caminos de

¹ RODAS, Ana María, *La monja, Ixöq rusamajel ajaw*, Ciudad de Guatemala, Comunidad de Escritores de Guatemala, Fondo de Cultura Económica de Guatemala, 2002, 61 p.

Dios. Estoy hablando de los primeros años del siglo pasado. Y regresaba a la casa, y regresaba a hacer un hijo, y se iba otra vez a las selvas peteneras. Trabajó en los sitios de Uaxactún, Piedras Negras, en diversos sitios en el área del lago de Petexbatún, en El Petén, en Zaculeu, en Huehuetenango u por supuesto en Gumarkaaaj, en Quiché...

Mi abuelo se pasó toda su vida viajando, en sitios arqueológicos. Y mi abuela, indígena, criaba a sus hijos ella sola. Tenía que ser una mujer fuerte para manejar la casa, callada, como toda indígena, callada. Y mi abuela española, también crió a sus hijos ella sola, porque mi abuelo español era empresario teatral, y él andaba por todo el mundo de habla española con una compañía de teatro. Y estaban fincados al principio de su vida matrimonial en Cuba. El viajaba y mi abuela manejaba su casa. Entonces con dos abuelas tan fuertes, nunca me prohibieron mayor cosa. Nunca me prohibieron nada.

Mi padre era pintor, fue director de la Academia de Bellas Artes, y daba la clase de desnudo. Entonces yo iba al colegio y por la tarde pasaba por la academia para buscar a mi papa y que regresáramos a la casa, y me quedaba viendo las clases que daba mi padre. Y había hombres y mujeres desnudos y era lo más normal. Y había muchos libros de arte en la casa, y mi madre leía muchísimo; entonces, sí, todo era un ambiente muy permisivo. No había nadie que te dijera « No, eso está mal », « No hagas esto, no hagas lo otro »...

SG: O sea que Usted aprendió a ser libre.

AMR: Sí. Me dieron mucha libertad.

SG: ¿Y fue posible conservar esta libertad a lo largo de su vida?

AMR: Sí.

SG: ¿Incluso en el matrimonio?

AMR: Sí. He estado casada dos veces. La primera vez fue a los 18 años. Y esto me permitió tener muy rápidamente tres hijas mujeres, que ya están mayores. Tengo siete nietos, cuatro ya están en la Universidad. Y bueno, me divorcié, porque mi marido era un hombre muy inteligente, muy guapo, pero íbamos en dos direcciones totalmente diferentes. Después me casé con un pintor, un extraordinario dibujante: Ramírez Amaya. Pero, hubo problemas y nos divorciamos. Y seguí con mis hijas, mi familia, mis proyectos, mi trabajo. Yo nunca dejé de trabajar, siempre he trabajado en un periódico. Y cuando ya estaba mayor, tenía cincuenta y dos años, conocí a un escritor guatemalteco que vivió diez años en París, y probablemente por su experiencia europea pude vivir con él diez y ocho años. Nos hemos separado hace como un año y medio. Pero somos buenos amigos.

SG: Ajá. ¿Y me dijo Usted que conoce a Amanda Castro?

AMR: Sí, le quiero mucho a Amanda Castro. Nos conocimos cuando ella llegó a Guatemala, en ese tiempo yo era presidenta de la comunidad de escritores, y le publicamos un libro a Amanda porque yo leí el libro y me dije « Este libro es muy bueno, lo quiero publicar ».

SG: ¿Fue con Carlos René García, ¿no?, *Poemas de amor propio y de propio amor*?

AMR: Sí, éste le publicamos a Amanda, con la Comunidad de Escritores, y de allí ha sido una amistad muy buena con Amanda. Porque no nos vemos todos los días, pero estoy segura de que nos queremos mucho.

SG: ¿Y a Luz Lescure, la conoce?

AMR: Luz Lescure estuvo en Guatemala, no tuve tanta suerte como para conocerla como conozco a Amanda. Pero sí conozco su obra y me gusta mucho. Estuvo en Guatemala, y por razones de trabajo – yo estaba trabajando y además estaba sacando otra carrera, porque a los cuarenta años dije « yo no voy a poder ser reportera toda mi vida. Entonces fui a estudiar una licenciatura en Letras para poder dar clases más tarde.

SG: Y ahora da clases de Letras.

AMR: Doy clases de Letras, doy clases de periodismo. Pero en aquel tiempo me fui a estudiar cuando Luz Lescure estaba en Guatemala. Entonces yo salía de mi casa, iba al trabajo, salía del trabajo, iba a la Facultad, salía de la Facultad y me iba a estudiar a mi casa. Y no tenía mucho tiempo, fueron cinco años difíciles, y fue el tiempo que estuvo Luz Lescure. Otros escritores y escritoras sí disfrutaron mucho de su presencia, yo no.

SG: ¿Con quién se relacionaba ella?

AMR: Con Carmen Matute sobre todo.

SG: Entonces Usted ha estado muy ocupada a lo largo de su vida, ¿no?

AMR: Sí, esa es una buena forma de supervivencia porque si tú tienes cosas y tienes proyectos que hacer, entonces siempre estás con la cabeza llena de ilusiones. Pero todo empieza como ilusión, Con la imaginación, todo comienza con la imaginación. Y cuando ves que una cosa se puede hacer, « pum », allí te pegas, ¡así!

SG: ¿Y las clases de Letras que da ahora son de literatura guatemalteca?

AMR: No. Nunca he dado literatura guatemalteca. He dado literatura europea. Es que se vuelve uno en Guatemala un « todólogo », ¡no te puedes especializar en algo! (Risa) Entonces he dado literatura española, la Generación del 27, el Siglo de Oro, de todo, Literatura Latinoamericana también, todos los siglos. Y mucha teoría: teoría de la poesía, de la narrativa...

SG: ¿Y alguna vez participó en el concurso Casa de las Américas?

AMR: No, nunca. Nunca he tenido suficiente material para concursar. (Ríe) Mira, la *Izquierda erótica*, me urgía publicarla. En la Casa de la Américas tienes que concursar con cosas inéditas. Después, inmediatamente, pum, *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*. Me tardé un poco más con el tercer libro – *El fin de los mitos y los sueños* –, pero era porque las cosas que estaban pasando en Guatemala eran terribles, sufría una depresión espantosa. Tantos amigos míos que se fueron, que mataron, no, no, no, esa temporada fue muy dura. Y después publiqué cuentos. Pero en realidad, yo no soy una escritora muy prolífica, no publico todo ni escribo mucho.

SG: ¿Y escribir *El fin de los mitos y los sueños* le permitió superar la depresión?

AMR: Sí, eso sí. Fue una gran cosa. Es un libro horroroso porque no lo diseñó nadie que yo quisiera ni nada, es un libro medio rosado, horroroso, ¿tú lo tenés?

SG: Sí.

AMR: Horroroso... Es la cosa más espantosa del libro. Pero bueno, ahora ya hay otra edición. Es que yo no me preocupo por mis libros (ríe). Pero Piedra Santa hizo una nueva edición. Yo la dije a la editora, Michelle, « Michelle ¿por qué no juntas estos tres libros? porque al fin y al cabo yo creo que son uno solo. » « Ah, sí » me dijo ella, anda y lo publicaron así.

SG: Allí sí, la portada es buena.

AMR: Sí, mucho mejor. Y yo siento que son uno sólo.

SG: Hay como una continuidad de ideas, y una continuidad vivencial, ¿no?

AMR: Sí.

SG: ¿Le parece que exista una especificidad de la literatura centroamericana?

AMR: Ah, mirá. No, hay una variedad increíble, porque tú vas a Honduras y te encuentras con Roberto Sosa, o con el maestro Acosta. Y no sé si conociste a Pompeyo del Valle, que es un extraordinario poeta cívico y nadie lo conoce.

SG: Ya buscaré.

AMR: Sí. Y Nicaragua, vos haces así [mueve la punta del pie] y te salen los poetas, unos poetas inmensos. En El Salvador también: Horacio Castellanos Moya, ¿no sé si lo conoces?

SG: Sí, me llamó mucho la atención su novela *Insensatez*.¹

AMR: Sí, ese es un autor extraordinario como novelista. Tenemos novelistas muy buenos, tenemos poetas, y todos están en todos ámbitos, depende de lo que esté pasando en cada país. Y aunque tenemos historias similares, no sé por qué razón, pero no lograría encontrar un hilo para decirte « mirá, éstos son los centroamericanos, y éstas son las características que tienen ». A veces uno está aquí, y no se da cuenta. A lo mejor, uno lo encuentra.

SG: Sí, es difícil tomar distancia.

AMR: Sí.

SG: Y, ¿en qué medida le afectó el medio guatemalteco en su vida y en su obra?

AMR: En todo. Absolutamente todo. Porque esta sociedad tan hipócrita, la guatemalteca, es la más retrógrada de toda América Latina. Eso sí es Guatemala, uh... Tú vas al Salvador, vas a Costa Rica, vas a Nicaragua y la gente es abierta, y te dice las cosas y todo lo demás. Pero los Guatemaltecos, horrible. Y no puedes vivir eso sin rechazarlo, o te identificás y te volvéis una hipócrita, sinvergüenza, o lo rechazas violentamente.

SG: Ajá... Y a pesar de un título como *El fin de los mitos y los sueños*, ¿Usted sigue soñando?

¹ CASTELLANOS MOYA, Horacio, *Insensatez*, México D.F., Tusquets, 2004, 151 p.

AMR: Yo sí, yo sigo soñando. Y me llama mucho la atención que en la medida en que voy envejeciendo tengo más preocupaciones sociales que las que tenía antes. Quizás eso quiera decir que he logrado encontrar un equilibrio en mi vida personal. Lo cual es bueno.

SG: ¿Y con qué mitos quisiera romper Usted?

AMR: Con el mito espantosísimo de que todo en Guatemala está muy bien. Porque no es cierto. Hay una capita así, una crema, unas cincuenta familia que lo tienen todo y que se consideran lo máximo, gente que no tiene libros en su casa. Gente que lo que ama más es la cultura gringa, pero no la verdadera alta cultura gringa que es extraordinaria, sino esa cultura del consumismo.

SG: Una cultura de escaparate.

AMR: Eso, eso. Y hay una inmensa mayoría de gente en Guatemala que es una gente muy pobre, pero muy rica en tradiciones, en todo. Y hay que luchar, pelear por esa gente.

SG: ¿Y esta mitología que Usted conoció a través de sus abuelos le inspiró en su poesía?

AMR: Pues, fíjate que yo nunca me había dado cuenta, pero un día, Dante Liano escribió algo sobre mí. Y cuando yo hablé del escupitajo tal y no sé qué, dice Dante « pero eso se parece al *Popol Vuh* » y tiene toda la razón. Pero yo no lo recordaba, francamente. Vos hacés tus cosas porque te están saliendo de adentro, y te están quemando, y te están matando, pero todo está allá adentro, y quién sabe cómo funciona el cerebro, no, yo no sé (ríe).

SG: Viendo la situación política y social de América Central, uno podría pensar que ha mejorado. Por lo menos, ya no hay guerras. Sin embargo se siente todavía mucha violencia.

AMR: Esta violencia, en gran parte es producida por lo que nosotros llamamos « la inmensa nariz », que son los Estados Unidos. Hay un inmenso mercado de cocaína, de éxtasis, de marihuana, qué sé yo qué más. Y hay un puente entre quienes controlan la producción de droga en América del Sur y quienes la venden en Estados Unidos. Fíjate que no estoy hablando de los productores ni de los consumidores. Y eso nos ha convertido a todos los países que estamos en medio de Estados Unidos, Colombia y Perú... en México se produce, y en Guatemala se produce también, amapola y marihuana. Pero esto nos ha convertido en países puente, y nos estamos llenando de narcotraficantes. Y ellos son sumamente violentos. Eso es un elemento. El otro elemento, es los centroamericanos que hace veinte años, ponéte, se fueron mojados a EEUU. Ingresaban en el estrato más bajo, en Los Ángeles por ejemplo. Y entonces, aquellos padres que llegaban, y por hambre, dejaban a sus hijos en las casa. A saber cómo serían esas casas. Y los hijos, por necesidad se fueron acercando a los delincuentes nativos, Entonces se crearon dos grandes maras, tú sabes lo que son las maras, ¿verdad?

SG: Sí.

AMR: Viene de « marabunta », que son unas hormigas que arrasan los lugares por donde pasan. Surgieron los « Salvatrucha ».

SG: Los salvadoreños.

AMR: Sí, y luego la mara 18 que es la de los Hondureños, por el « 18 conejo ».

SG: ¿Ah sí?

AMR: Sí, creo recordar que era uno de los monarcas distinguidos de Honduras. Entonces empezaron a pelear entre sí, y poco a poco las maras comenzaron a surgir en Guatemala, en Honduras, en El Salvador. Y hoy hay unos soldados guatemaltecos, los kaibiles – que es una palabra indígena – y son unos soldados de élite cuya sede está en el Petén. Entonces en la actualidad, los grandes zares de la droga están contratando kaibiles guatemaltecos y mareros salvadoreños para ir a Europa a vender droga. Ya han llegado a varias ciudades españolas, y a algunas ciudades nórdicas. Yo estoy esperanzada, de que como el problema ya no va a ser sólo de Centroamérica – porque ¿qué le importa Centroamérica al mundo? – sino que se les va a instalar ahora a los Europeos, estoy esperanzada de que verdaderamente – no creo verlo dentro de mi vida – se legalice la droga. ¿Por qué pasa ahora? Tú vas con un señor por la calle para comprar un gramo de coca, y tú no sabes si es coca, o si le pusieron yeso, o talco. Pero, si la coca, la marihuana, el éxtasis, o yo qué sé qué más hay, lo venden en las tiendas, producido en unas condiciones en las que los gobiernos ponen controles, la gente compraría sin tener que ir robando, matando o prostituyéndose, y yo creo que bajaría mucho el nivel de violencia.

SG: Entonces ésta es su esperanza para el siglo XXI.

AMR: Sí, es mi esperanza: que se legalice la droga.

SG: ¿Y qué más esperanzas tiene?

AMR: Bueno, espero que surjan en Guatemala unos líderes indígenas fuertes, como el Evo Morales. Porque Rigoberta Menchú es un símbolo. Un símbolo muy respetado pero que no es una mujer que haya tenido la evolución política que ha tenido Evo Morales que desde hace muchos años ha trabajado en política. Y espero también que nos lleguemos a entender los países centro y suramericanos para ya no tener la dependencia que hemos tenido, no sólo de Europa, sino también de Estados Unidos. Esas son mis esperanzas para el futuro. Que los indígenas guatemaltecos encuentren su camino y lleguen a manejar el país y que haya políticos realmente bien preparados y que nuestros países prosperen y que aumente una clase media que surja de las grandes clases sociales en las que todavía hay tanta pobreza.

SG: Ojalá. Muchas gracias Ana María.

Annexe n° 5 : Entretien avec Luz Lescure
(Marseille, le 24 février 2010)

Luz Lescure vit au Guatemala depuis le début de l'année 2011, mais, en 2010, elle habitait à Stockholm où elle travaillait en tant que diplomate à l'ambassade du Panamá. Le froid et la longue nuit de l'hiver suédois ont sans doute joué en ma faveur lorsque je lui ai proposé de venir passer quelques jours à Marseille.

Sandra Gondouin: ¿Qué profesión quería ejercer de niña? ¿Alguna vez pensó en ser embajadora o poeta?

Luz Lescure: De niña quería ser astrónoma. Sentía una especial fascinación por los astros, por el mapa celeste. Ahora pienso que, el ser poeta era lo que me hacía encantarme con las estrellas.

SG: ¿Cómo empezó a escribir y de qué trataba su primer poema?

LL: Mi primer poema lo escribí cuando pude escribir. Mi madre, que era maestra, me enseñó a escribir a eso de los 6 años. Le escribí un pequeño poema a las estrellitas, claro, y otro al niño Jesús – era muy cristiana. Mi madre los guardaba pero no sé en donde están. Desde entonces escribo, en papeles sueltos, en la computadora, en servilletas, en medio de reuniones aburridas, en fin, escribo, escribo, escribo.

SG: ¿Cómo se formó en la poesía?

LL: No tengo ninguna formación literaria formal. Escribo de oído.

SG: ¿La literatura y el arte estuvieron muy presentes en su niñez, en su familia?

LL: Sí. Mi madre era muy asidua a la poesía de poetas como José Angel Buesa y me los leía en las tardes, a la hora del atardecer. Ella la llamaba, la hora de la transición. Mi abuelo materno se pasaba el día leyendo. Mis padres nos llevaban, a mí y a mis hermanas, a los festivales de arte de verano a la capital.

SG: ¿Y ahora, cómo y cuándo consigue escribir entre tanta actividad diplomática?

LL: Escribo muy poco poesía o mis temas literarios. Me dedico a temas de mi profesión diplomática. Escribo algunas veces, cuando la poesía explota y se sobrepone a cualquiera otra actividad.

SG: ¿Cuántos años lleva siendo embajadora de Panamá? ¿Podría contarme en qué países ha estado?

LL: Mira, he estado 27 años en la carrera diplomática de Panamá. Primero he estado en París, luego en Managua, encontré a mi esposo y me fui a Estocolmo a vivir con él. Luego fuimos a Guatemala, Cuba y otra vez Suecia... En fin, hemos viajado mucho.¹

SG: ¿Añora la vida panameña?

¹ Plus précisément, voici la liste des lieux de résidence de la poétesse: Paris (1972-72), Panamá, Managua (1982-87), Estocolmo (1987-89), Guatemala (1990-95), La Habana (1995-1999), Panamá (1999-2000), Estocolmo (2001-2003), Panamá (2003-2005), Ginebra (2005-2008), Estocolmo (2009-2010).

LL: La verdad es que ando cargando nostalgias. Nostalgias de todos los lugares en donde he vivido, pero no añoro ninguno, creo que me he convertido en lo que los ingleses llaman: « a nowhere person ».

SG: ¿A qué autores lee? ¿Cuáles son las obras que prefiere?

LL: Mis lecturas son muy diversas. Acabo de leer la trilogía de Steig Larsson y leo cualquier cosa, a Dan Brown, a Paulo Coelho, a Shakespeare, Oscar Wilde, a Lundkvist, en fin... No sé si tengo lecturas favoritas, si sé de libros que nunca leeré. Leo poesía, a los poetas amigos de Latinoamérica, a los suecos. Me gusta leer, sobre todo literatura, pero reconozco que me gusta estudiar cosas nuevas e incógnitas.

SG: ¿Cuáles por ejemplo?

LL: De momento estoy estudiando mucho la Kabbalah y el Sohar. Me gusta leer, además de literatura, sobre materias esotéricas y sobre historia de las religiones. Casi me obsesiona todo eso. He estudiado budismo, taoísmo, cristianismo, judaísmo y muchas otras formas religiosas interesantes y durante muchos años de mi vida fui atea. Soy practicante de yoga y de reiki. Las viejas fraternidades como la masónica, los iluminati y demás, me fascinan, creo que nos han dejado el caos y el orden que tenemos actualmente y existen muchas supersticiones al respecto. Tengo la cabeza llena de teorías. Todas me resultan interesantes. Dentro de estas lecturas o estudios, como se le quiera llamar, la Kabbalah me parece fascinante. Voy por el segundo nivel de estudios y, dentro de toda la gama de estudios religiosos, en la kabbalah hay muchas más respuestas inteligentes a muchas de las preguntas que nos hacemos los humanos todos los días. Me gusta la idea que tienen de Dios, como una luz inteligente, una energía universal, no la del chico guapo del poster que todos rechazamos. Y me gusta también la idea de que la kabbalah es una herramienta de comunicación, eso me parece fascinante. ¡Pero hay tanto que estudiar!

SG: En el poema « Doble eclipse », de *La quinta soledad*, escribe que « En la era de Tonatiuh / [...] / los sacrificios humanos se hacían por temor / para que un ave gigantesca no devorara al sol, / para alejar el peligro del reino de las sombras ». ¿Se apoya en fuentes escritas o más bien en una tradición oral?

LL: Bueno, el poema que mencionas es interesante para mí pues estaba en Guatemala, el día de un eclipse total de sol. Para los antiguos habitantes de estas tierras, Tonatiuh era el dios sol y algunos decían estar en el quinto Tonatiuh o en el quinto sol. Se hacían sacrificios humanos, creo que por error de interpretación de documentos antiguos y por intereses políticos de clases privilegiadas. La historia Azteca y la Maya, me parecen fascinantes. Al igual que la Egipcia. ¿Te dije que antes de venir a Guatemala fui a hacer un crucero por el Nilo? Debes hacerlos, ¡es espectacular y se aprende mucho!

Bueno, volviendo al dios sol, he leído tantos textos: el *Popol Vuh*, el *Chilam Balam*... Acabo de leer *El testamento Maya* y ya no sé si las ideas son producto de lecturas o de conjeturas, ¡quién sabe! Tal vez sabemos mucho más de lo que creemos saber. Y ojalá los mayas tengan razón y haya un nuevo comienzo en el 2012, con una apertura mayor y una mente más evolucionada.

SG: Bueno, sí, ojalá. Y a nivel de filiaciones literarias, ¿Usted se siente influida por algunos autores en particular? ¿Se identifica con algunos de sus contemporáneos/as?

LL: Me identifico con todos aquellos escritores que denuncian una realidad poco justa. Creo que ese es el fin del arte en general, la denuncia. Me identifico mucho con mi sueco favorito, Artur Lundkvist, gran poeta que admiro mucho.

SG: Entre las poetas contemporáneas centroamericanas, parece haber una tendencia creciente a la provocación o la expresión cruda de una realidad muy dura (en la obra de Ana María Rodas o Amanda Castro, por ejemplo). ¿Comparte Usted esta voluntad de provocar, de chocar a veces al público, o le parece que no sea la meta de la poesía?

LL: La meta de la poesía es, me parece, encontrar belleza en cualquier cosa o lugar, hasta en la basura. La sociedad actual es muy agresiva y por eso, creo, que mis contemporáneas hermanas poetas optan por la agresividad. Es bueno, no creo que sea nada malo chocar a la sociedad para que reaccione. El arte siempre lo ha hecho. Algunas veces el arte te pega duro en la cara y entonces reaccionas a una realidad que no quieres ver. Admiro el trabajo de Ana María y el de Amanda también.

SG: ¿Le parece importante expresar lo vivido, acercarse lo más posible a la realidad, incluso la más dolorosa, como la de « Mururoa » o « Claudia » en *Añoranza animal* y de tantos otros poemas suyos?

LL: Sí. Creo que si tienes la facilidad de escribir o de pintar o de cualquier expresión artística, significa que tienes un don, algo que, como un microchip tienes de « adorno » o de más, es un plus en tu vida. Entonces, me parece que debes utilizarlo para denunciar lo que crees que debe mejorar en la sociedad humana.

SG: ¿Por qué puso como subtítulo de *Volvería a ser mujer*: « poemas del siglo pasado »? ¿La temática amorosa le parece fuera de moda?

LL: No, nada que ver. El subtítulo de « Poemas del siglo pasado » se debe a que al publicar mi libro comenzaba un nuevo siglo, pero fueron escritos en el siglo anterior, en el XX, por eso los llamé « del siglo pasado ». El amor nunca pasará de moda, aunque no creamos en él.

SG: El mito es bastante presente en su obra. En *La quinta soledad*, por ejemplo, Usted hace referencia tanto a mitos precolombinos como a mitos griegos. ¿Cómo se relaciona Usted con estos dos pensamientos míticos?

LL: Los mitos nos forman. Son nuestro ancestro, nuestra historia. Creo que todos los mitos llevan dentro una realidad implícita, un mensaje. Los mitos en todas las regiones del mundo, se entrelazan, tienen lugares comunes, ¡es fascinante! Son una forma de expresión humana muy importante. Son formas de explicarnos de dónde venimos y hacia dónde vamos. Y como en realidad no lo sabemos, mejor lo consideramos mito.

SG: ¿Cómo llegó a construir el poemario *El árbol de las mil raíces* sobre una profecía Hopi?

LL: Realmente la Profecía Hopi me llegó ya al final, cuando tenía ya elaborado el poemario. Fue como encontrarme, en una especie de oración, todo lo que yo decía en el poemario. Fue un hermoso descubrimiento. *El árbol de las mil raíces* es un árbol cubano, allí existe, allí nació la poesía que lo compone y allí vive Luis Felipe Oviedo, el pintor genial que compartió conmigo el árbol.

SG: ¿Usted fue quién escogió a Luis Felipe para componer las ilustraciones del poemario?

LL: Mira, te voy a contar la historia: *El árbol de las mil raíces* es un árbol inmenso, con el tronco entreverado de lianas, que está en un parque en el centro de La Habana. Yo pasaba frente a este árbol cuando iba a trabajar a la embajada. Y cada vez que pasaba veía en él figuras de personajes, de animales y demás. Un día, el dibujante Luis Felipe vino a visitarme a mi oficina, y le hablé del árbol y de los poemas que me inspiraba. Entonces fue a verlo diciéndome: « vuelvo enseguida ». Pero volvió como horas más tarde, con varios dibujos a plumilla. Después fue como un juego de inspiración mutua, sus dibujos me inspiraban a mí y él imaginaba más cosas al leerme. También me inspiré en el taoísmo, según el que el árbol es como el estado final de numerosas reencarnaciones, un estado en el que el alma llega a la plenitud, en el que ni siquiera tiene que mover para comer, etc. Entonces, en el poemario, el árbol cuenta los diferentes estados que ha conocido antes de llegar a ser árbol.

SG: ¿Cómo vino a interesarse en el taoísmo?

LL: Me interesé en el taoísmo porque estaba interesada en la historia de las religiones y, el concepto del Tao es imprescindible para estos estudios. Estudié – y aún lo hago – el *Tao-te king* de Lao Tsé, es una obra maravillosa. También suelo estudiar a cada rato el *I-Ching*, me parece una lectura necesaria.

SG: Bueno, no lo dudo. Y, su poemario *Añoranza Animal* está poblado de aves: ¿qué representan para Usted?

LL: ¿Las aves? Bueno, creo que es por lo de que vuelan y tienen plumas. Las plumas han sido históricamente un símbolo importante para los humanos, y las alas también. A los ángeles, les pusimos alas, le ponemos alas a todo lo que queremos que sea, espiritual, eterno, leve, etéreo. Creo que nos recuerdan nuestra parte intelectual, nuestras ansias de vuelo. A mí, me encantan. Por cierto me gusta un poema de un autor sueco que dice: « el único nido que existe, está en tus alas ».

SG: ¿Existe según Usted una especificidad de la literatura centroamericana? ¿Y de la literatura escrita por mujeres?

LL: La literatura escrita por mujeres es muy interesante, sobre todo en Centroamérica, área cuya literatura ha estado mayoritariamente escrita por hombres. Las mujeres tenemos una manera diferente de ver la vida y la expresamos con palabras tan bien como cualquier hombre. Hace una centuria, probablemente, las mujeres se veían obligadas por el espacio social que tenían, a escribir sobre temas llamados « femeninos », pero, por suerte, eso ha cambiado y ahora escribimos sobre nuestra sexualidad, nuestras pasiones, nuestros amores, nuestras frustraciones como seres humanos. Tal vez eso constituya una especificidad, no sé.

SG: Muchas mujeres escogen el género poético para expresarse. ¿Por qué?

LL: No me he enterado de que las mujeres prefieran la poesía a otros géneros. ¿Tal vez es cuestión de sensibilidad? Realmente no me he planteado el asunto.

SG: ¿Cree Usted que todavía sea más difícil ser publicada para una mujer que para un hombre en América Central?

LL: Sí, creo que es aún más difícil para una mujer publicar en Centroamérica que para un hombre.

SG: ¿Se considera Usted feminista?

LL: ¿Feminista? Si ser feminista es defender los derechos que tienen las mujeres a ser consideradas seres humanos al igual que los hombres, en todas las actividades vitales, entonces sí, puedo considerarme feminista. Pero hago una aclaración. No me gustan las feministas que odian a los hombres. Creo que se trata de encontrar un equilibrio y compartir a niveles de igualdad, es todo.

SG: Y ¿qué recuerdos tiene de la invasión estadounidense del 89? ¿Usted tuvo que salir de Panamá, verdad?

LL: De la invasión del 89 – porque ha habido varias – tengo muchos recuerdos. Estaba en Panamá negociando una prórroga de mi licencia sin sueldo para poder estar con mi pequeña hija en casa. Me llamó Michael desde Suecia para decirme que allá, que estaba amaneciendo, decían en las noticias que había un desembarco de tropas en Panamá. Yo no me había dado cuenta. Luego vimos desde las alturas de la casa de mi hermana, la nube de humo de los bombardeos y el espantoso ruido... Mi mayor temor era que el viento trajera el humo sobre nuestra casa y mi bebé se asfixiara, es un sentimiento muy terrible que no deseo a nadie.

Al amanecer veíamos a los tanques de guerra con sus soldados disfrazados para la guerra en la jungla andar por las calles con sonrisas de triunfo, fue muy humillante para los que amamos nuestro país o para los que amamos la paz. Creo que debe haber otros métodos para resolver controversias y jamás usar la fuerza. Las guerras son absurdas y nadie las gana. Pasamos varios días y noches de angustia, con muchas limitaciones y miedo. Quiero poder recordar todo eso sin resentimientos en mi corazón, ¡pero no es fácil! Salí de Panamá el 9 de Enero gracias a que el gobierno sueco envió a mi esposo como embajador especial a ver el estado de sus ciudadanos luego de la invasión. El nos sacó a nuestra hija y a mí hasta Nicaragua en donde nos quedamos unos días y luego volamos a Suecia.

SG: ¿Qué piensa Usted de la evolución reciente de la literatura y de la poesía en Panamá y América Central?

LL: Creo que la poesía, tanto en el área centroamericana como en Panamá particularmente, ha dado un salto, es más atrevida, más osada. En nuestra historia reciente las fuerzas de poder han asesinado a muchos poetas y, sin embargo, la poesía vive y es muy fuerte y los poetas se atreven a escribir cosas que antes nadie se imaginaba. Aunque aún persiste en algunos países, sobre todo, el miedo y se escribe con metáforas, se enmascara la realidad. Para sobrevivir, tal vez. Pero yo tengo fe en la poesía.

SG: Muchas gracias, Luz.

Annexe n° 6 : Second entretien avec Claribel Alegría
(Managua, le 11 mars 2010)

En mars 2010, je me suis rendue en Amérique Centrale pour la troisième fois, afin d'effectuer des recherches bibliographiques au Costa Rica et au Nicaragua et de participer au XIX^e CILCA (Congreso Internacional de Literatura CentroAmericana) qui se tenait à León (Nicaragua). Ce fut l'occasion de revoir Claribel Alegría et de réaliser un nouvel entretien avec la poétesse, chez elle, à Managua.

SG: Claribel, le quería preguntar si ¿podiera contarme su camino hacia el compromiso social y político? ¿Cómo fue?

CA: Bueno, sí mira: yo, en principio cuando era muy joven, no me interesaba la política en absoluto, porque teníamos dictadores desde siempre en Centroamérica; por ejemplo cuando era muy joven, aquí estaba Somoza, en Honduras estaba Carías, en El Salvador estaba Hernández Martínez y en Guatemala estaba Ubico. Yo todos estaban ayudados por Estados Unidos, por la embajada de Estados Unidos. Entonces pensaba ahí se van a quedar, así se va a quedar siempre, nosotros desgraciadamente no podemos hacer nada pero en eso hubo la Revolución cubana. Y eso me despertó a mí mucho. Entonces yo vi que sí se podía, que los Cubanos estaban apenas a noventa millas de Miami, y que si se podía, y que si ellos lo habían hecho ¿por qué no nosotros? Y ahí fue que yo me empecé a interesar; ¿cuándo fue que los cubanos ganaron?

SG : En el 59.

CA: Sí, en 1959, ¿verdad? en enero de 1959. Y entonces empecé a ver yo fuera de mí, ya no pensar solo en mis dolores y en mis amores, sino que fuera de mí. Y me interesé muchísimo en Centroamérica por lo que estaba pasando, y empezaron mis recuerdos a inundarme, y recordé, cuando yo tenía 7 años la masacre horrible que hubo en El Salvador en el 32. Donde fui testigo, aunque era niña pero la guardia nacional quedaba frente a mi casa, yo me daba cuenta de los presos que llevaban, de cómo los abofeteaba el Coronel Salinas, y como después los mandaba a matar. Además, escuchaba, y todo eso quedó dentro de mí. Y cuando la Revolución Cubana, empecé a hablar de eso y no le hablaba sólo a mi marido de eso, sino que les hablaba a mis amigos y entre mis amigos estaba Carlos Fuentes, vivíamos en Paris, y fue Carlos quien me dijo « Claribel, tienes que escribir eso ». Yo tenía un poco de temor, porque como había sido discípula de Juan Ramón, y él insistía tanto él en el oficio, tenía temor porque tenía oficio como poeta, pero no tenía oficio como narradora. Pero mi marido que era periodista me dijo « hagámoslo los dos », y así fue que escribimos *Cenizas de Izalco*, que es una novela histórica, que cuenta todo eso de 1932. Y, a partir de allí yo siempre me interesé, y escribí mucho, tenía mucho cuidado de no escribir poemas que fueran panfletarios. Porque el panfleto es una cosa que puede ser muy buena, pero no hay que mezclarlo con la poesía. Pero a veces el dolor de mi pueblo y eso sí es legítimo, el dolor de mi pueblo se mezclaba a mi poesía. Uno primero es ser humano. Y si ve sufrir a alguien por cuestiones políticas, es tan válido como si ve sufrir si se le muere un amor, es igualmente válido. En nuestros países es muy difícil desprenderse de lo político. Y después, mi marido y yo empezamos a hacer testimonios. Y hemos hecho varios testimonios, como seis testimonios. El llevaba la voz cantante porque era periodista. Si.

SG: ¿Y qué acogida recibió *Cenizas de Izalco*?

CA: Mira, muy buena, mira que la escribimos en el 50, me parece, algo así. Y fue finalista del premio Biblioteca Breve, que da Seix Barral en Barcelona. Fue finalista y publicada en España. Entonces, cuando entró al Salvador, a mi familia no le gustó, para nada. Porque es una novela histórica pero está basada también en mucha gente de mi familia. Claro que el cuento es imaginario muchas veces, pero está basado en la realidad. Y a mi familia les molestó mucho, a mis padres no, mis padres eran mucho más abiertos, a ellos no les molestó en absoluto. Pero sí, a tíos y primos y todo eso, les molestó mucho, y fueron tan tontos que compraban libros en las librerías y los quemaban.

SG: ¿No? ¿Su propia familia?

CA: Claro, mi propia familia. ¡Y entonces el editor de España estaba encantado, porque el librero mandaba pedir más libros! (Risas) Bueno, hasta que se cansaron. Y, cuando fue eso, fue en los años 70 ya, cuando salió el dictador de turno, que era Molina en El Salvador, y dijo que quería dejar que todos los novelistas buenos salvadoreños se publicaran. Y ahí publicaron *Cenizas de Izalco*. Entonces, desde fines de los 70, *Cenizas de Izalco* es el libro obligatorio para leer en la secundaria. Así que le ha ido muy bien, ¿ves? A mí en El Salvador me conocen como « Ceniza de Izalco », una vez mi marido y yo íbamos caminando y unos dos muchachos dicen « ¡Allí van los Cenizas de Izalco! », (Risas) Así que me ha ido muy bien. Como te digo al principio fue tremendo, pero después pasó a ser libro de texto en El Salvador.

SG: Pero aquí me cuesta encontrarlo.

CA: Esto es lo terrible de Centroamérica. Aquí en la misma Centroamérica, que no hay libros. Fíjate tú, que ahora, en este Festival de Poesía, en la clausura, anunciaron una cosa que a mí me tiene muy emocionada, que me lo van a dedicar a mí el año próximo. Y ahora andan buscando mis libros como locos aquí, y encuentran muy pocos, porque hay que ir al Salvador. Viste, es terrible.

SG: O sea, *Cenizas de Izalco* está en todas las bibliotecas, pero en las librerías no.

CA: Así es, así es...

SG: ¿Y me preguntaba si Usted había leído *Balún Canán* de Rosario Castellanos.

CA: Sí, hace mucho tiempo, muchos años, Rosario todavía estaba viva cuando la leí. Pero a mí me gusta Rosario, me gusta mucho, es una mujer muy inteligente, pero creo que la prefiero como poeta.

SG: Sí, a mí también me encanta su poesía.

CA: ¡Ay, su poesía! Tiene un poema que a mí me encanta, que es dedicado a Dido, ¿verdad? Y es muy bueno.¹ Es una gran poeta, y muy buena ensayista: una mujer muy inteligente.

SG: Y es que en *Balún Canán* hay algunas cosas que me hicieron pensar en *Cenizas de Izalco*, por ejemplo la voz de la niña, el que haya una variedad de voces y enfoques, y los sucesos históricos que se mezclan con lo autobiográfico. Aunque aparte de eso, también son novelas muy distintas.

¹ CASTELLANOS, Rosario, « Lamentación de Dido », *Obras II, Poesía, teatro y ensayo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, 1027 p., pp. 100-104.

CA: Sí, ah, mira que interesante.

SG: ¿Y cuál es el porcentaje de autobiografía en *Cenizas de Izalco*?

CA: Hay bastante autobiografía, porque como te digo yo era una niña de siete años entonces yo oía los comentarios de mis padres, además de ver esas atrocidades, mis padres eran los más liberales de todos, pero mis tíos eran muy conservadores, antes de dormir pensaba en todo eso, creía que mis padres estaban en lo justo, lo mismo que mi maestro. Entonces pongo caracteres de mis padres allí, mi padre tiene mucho en la novela de cómo era él, ella de cómo era ella. El norteamericano que va, ese es inventado.

SG: ¿Es inventado?

CA: Es inventado, sí. (Se ríe). Y mi familia estaba furiosa, porque mi madre era una mujer tan linda, tan buena, a ella jamás se le hubiera cruzado por la mente, ¿verdad? Entonces, mis tíos estaban furiosos y me dijeron « ¡A la santa de tu madre la pones como una adúltera! » Y mi mamá se reía y decía « Pero entiendan que el novelista inventa, se basa en algo e inventa », era muy inteligente.

SG: ¡Qué mente más abierta!

CA: Ah, tenía una mente muy abierta. Y mi papá, que era tan machista, tan viejo, que él sabía que era su señora, y ella se reía y le decía « Te pusieron cornudo », « Está bueno », le decía, (risas) « ¡por las infidelidades tuyas conmigo! » Entonces hay bastante de autobiografía, pero invento mucho, por ejemplo, como te digo, el Norteamericano es inventado, pero Bud puso cosas de él allí. Por ejemplo, esa cosa cuando se va para la sierra con sus amigos y que todos sueñan en qué van a hacer, está basado en una vivencia de Bud. Pero lo demás es casi todo invento.

SG: Y Usted regresó a Nicaragua después del triunfo de los Sandinistas.

CA: Sí, así es.

SG: ¿Cómo fue llegar a Nicaragua en este contexto?

CA: Ay, para mí fue muy emocionante. Yo sólo había nacido en Nicaragua. Después, a los cinco años me trajeron nada más a conocer a mi abuela, por una semana, nada más, y no volví a Nicaragua. Entonces estuve muy emocionada, muy emocionada, porque no conocía Nicaragua, vi a la gente eufórica, llena de planes, liberada, para mí fue como un renacer.

SG: ¿Ya partir de allí se quedó en Nicaragua?

CA: No, teníamos una casa en Mallorca, entonces lo que hicimos primero fue que mi marido, Bud, me dijo « porque no vamos a Nicaragua para escribir un libro », un libro histórico testimonial, sobre la revolución nicaragüense, y nos quedamos seis meses y regresamos a nuestra casa de Mallorca. Así fue la primera vez. Luego estando en Mallorca se nos presentó la oportunidad de escribir *No me agarran viva*, que es la mujer salvadoreña en lucha. Casi todas las mujeres salvadoreñas que habían trabajado al lado de nuestra protagonista se encontraban en Nicaragua. Entonces nos vinimos a Nicaragua para las entrevistas. Eso fue en el 81 o algo así, sí. Y entonces Bud me dijo « ¿Por qué no nos quedamos a vivir aquí? Tú has vivido tanto afuera de Centroamérica. » Y entonces nos quedamos a vivir aquí a partir del 82.

Y entonces ya vendimos nuestra casa de Mallorca, y estamos – estoy, porque él murió – estoy radicada aquí.

SG: ¿Y cómo era su vida en Deya?

CA: Muy linda, muy tranquila, nada más nos dedicábamos a escribir. Era un pueblo muy lindo. Teníamos amigos excepcionales, teníamos como vecino a Robert Graves y a su mujer, había muchos poetas, sobretodo norteamericanos e ingleses viviendo allí, había pintores, ah, era muy agradable, muy muy agradable. Muy sin ningún compromiso, ¿ves tú?

SG: ¿Cómo habían elegido este lugar?

CA: Porque nosotros vivíamos en París, y un verano fuimos a Mallorca, y a Bud le fascinó Mallorca. Estábamos en una playa que se llamaba Palma nova, y era linda, pocas casas, una playa muy linda. Y a Bud, le fascinó, y compramos un apartamento en Palma Nova, y entonces me dijo nos venimos a Palma Nova a escribir. Ya los hijos estaban bastante grandes pero se fueron con nosotros. Y, luego, al año de estar allí, empezó Palma Nova a ponerse mal. Llegaron muchos Suecos e ingleses a poner – ¿cómo se llama esos musicales?

SG: ¿Discotecas?

CA: Discotecas. Y entonces empezamos a buscar una casa. Y encontramos una casa maravillosa. Era una cueva, entonces, porque estaba abandonada por 70 años, pero era una casa del siglo XVIII más o menos, tenía unos 300 años. Estaba en ruinas. Y la compramos, y la remodelamos. Era una casa preciosa con una vista linda sólo que el frío me molestaba. A mí el frío me molesta mucho, no lo aguanto.

SG: Y, bueno, no sé si alguna pero, ¿qué relación tiene Usted con el exteriorismo?

CA: Bueno, yo lo vi, el exteriorismo, en los talleres de Ernesto Cardenal.

SG: Ah, ¿Usted fue?

CA: No, yo solamente fui a ver para saber cómo era esto, la poesía exteriorista, si la hacen bien está bien, pero si no, no. Si hacen cualquier cosa y dicen « esto es exteriorismo », eso me choca un poco. Pero, si es buena la poesía, pues, ¿por qué no? y la de Ernesto es buena, entonces sí me gusta.

SG: ¿Pero a Usted no le influenció?

CA: No, para nada. Yo ya estaba más para allá que para acá. No ya eso no me influenció.

SG: Usted recurre mucho a la mitología griega, ¿por qué?

CA: Me encanta, me fascina. Y mi último libro, que se llama *Mitos y delitos*, lo dedico a Rubén Darío y a Robert Graves, que fueron los que me enseñaron a amar la mitología. Además, ya era como dar un salto en mi poesía, irme a otra cosa, desocuparme de mí, y meterme en la piel de otros y otras, sobretodo otras: y que más que mujeres mitológicas, que hay maravillosas, ¿no? Y entonces yo siento una empatía. Son sobre todo, como dices tú, de la mitología griega, pero también tengo mujeres bíblicas, y también tengo a algunas, como la Malinche, de Centroamérica, tengo algunas indias, cómo Cali, y todo esto. Ah, pero pocas, tengo más de la mitología griega. Yo la leo mucho la mitología griega, y cuando encuentro

una mujer que digo « ¡Si! esto », me pongo en la piel de ella aunque sea terrible. Ahora acabo de terminar uno que se llama Selene. ¿Tú te acuerdas que Keats escribió una cosa sobre Endimión, un poema largo sobre Endimión que es una maravilla? Entonces yo escribí sobre Selene, que se enamora de Endimión. Pero ahora también estoy escribiendo otras cosas que no tienen nada que ver con la mitología sino que son personales.

SG: ¿Y los va a publicar?

CA: No sé todavía, tengo entrevistas y eso, pero todavía no tengo suficientes poemas y no sé. Ya mi editor de Visor me pidió otro libro, pero yo le dije que no sé todavía. Voy a ver este año. Cada año yo rompo muchos poemas, a ver cuántos quedan. Y no tengo ninguna prisa por publicar, ninguna.

SG: Ajá. Y volviendo a la mitología, si utiliza estos personajes mitológicos ¿es que le parece que los esquemas mitológicos son válidos todavía?

CA: Yo así creo, que son válidos, y que todos tenemos mucho de ellos.

SG: Entonces ¿incluso pueden dar cuenta de la vida cotidiana? ¿Se puede trasponer el modelo hacia lo cotidiano?

CA: Claro, claro, puede ser. ¡Mira cuántas Penélopes allí! (Risas). Esté o no esté el marido.

SG: Y de hecho Penélope está muy presente en la poesía centroamericana... Y ¿la mitología griega no le parece machista?

CA: Ah, ¡cómo no! Me parece bastante machista, sí, sí, sí. Y por eso me encanta, siento una empatía por la mujer griega. Porque aunque esta mujer griega, como Medea, haya matado a sus hijos, que es tremendo, pero también hay cómo fue Jasón con ella, lo que la precipitó a hacer ciertas cosas. Sí, me parece muy machista. Y también lo de las mujeres bíblicas, muy machista, y también lo de la Malinche, muy machista. Mira, yo soy feminista, pero tenemos que dar mucha voz. Ahora estamos mucho mejor, en algunas cosas, algunos derechos, pero en otras estamos todavía en las cavernas. Políticamente, son muy pocas las mujeres que tienen poder. En los departamentos de Justicia, son muy pocas y eso está mal. Ahora por lo menos nos publican, antes no nos publicaban; cuando yo era adolescente las mujeres no nos publicaban. Yo creo que el mundo entero es todavía machista. Y hay cosas terribles, como esta ley que prohíbe el aborto terapéutico. Esta muchacha que no sé lo que le está pasando, Amalia se llama, está embarazada, tiene cáncer, y los médicos dicen que hay que hacerle el aborto porque si no se va a morir, pero no le hacen quimioterapia por el feto, ella no quiere. Ay, todas esas cosas...

SG: Vi en *El Nuevo Diario* un artículo de Michele Najlis que afirmaba que la interpretación de la religión católica o cristiana era machista. Y que Eva era una mujer fuerte que llevó el conocimiento a la humanidad. Sin embargo el artículo despertó una polémica porque después contestó un catedrático diciendo que el machismo no tenía nada que ver con Dios.

C.A.: ¿Te das cuenta? No, yo creo que Michele Najlis es una mujer muy inteligente y que sus interpretaciones son muy válidas. Se puede no estar de acuerdo con ella y decir que bueno, eso puede ser una empatía de Michele con Eva, pero no le quita su valor. Pero el machismo está en todo. Yo he escrito algo sobre Lilith, que fue según los hebreos la primera mujer. ¡Y yo digo que se fue porque no pudo soportar al aburrido Adán! (Risas)

SG: ¡Y puede ser! Muchas gracias, Claribel.

Annexe n° 7 : Conversation avec Consuelo Tomás, Eyra Harbar, Indira Moreno et Yolanda Hackshaw.

(Ciudad de Panama, le 09 février 2009.)

C'est grâce à l'écrivain Enrique Jaramillo Lévi – contacté par internet avant mon départ pour le Panamá – que j'ai pu obtenir les adresses électroniques de ces cinq poétesses et organiser une rencontre avec elles au café de la librairie Exedra Books.

Sandra Gondouin: Bueno, primero me interesaría saber si es que ¿Ustedes utilizan el mito en su poesía, si es una fuente de inspiración?

Consuelo Tomás: Bueno, yo tengo un libro escrito ambientado en el tema de Adán y Eva, el jardín paradisiaco, y es el tema de la relación del hombre y la mujer, pero en este caso el erotismo visto desde la mujer, o sea el cuerpo del hombre visto desde el erotismo femenino.¹

SG: ¿O sea que la voz es la de Eva?

CT: La de Eva, cierto. Y el otro que tengo por allí está escrito en un empaque medieval, es la reina y el guerrero.² La reina como una mujer metida en una cárcel de tradición patriarcal.

Yolanda Hackshaw: ¿Pero por qué eligió a la reina?

CT: Por eso, porque la reina representa un poco ese destino... Es decir las reinas estaban destinadas a ser reinas, entonces las metían en un especie de camellón del que no podían salir. Es que son nuestras abuelas, las mujeres destinadas al hogar, al mundo privado.

YH: Pues allí se ve desde otro enfoque, el enfoque social.

SG: Sí, de hecho estoy considerando el mito en el sentido amplio, el mito griego, romano, precolombino, pero también mito más recientes, o sea el mito de la perfecta casada por ejemplo, los mitos machistas, etc.

Eyra Harbar: Esta era la pregunta que te quería hacer, desde dónde miras el tema del mito, pues en este sentido entraría allí el trabajo de Melanie Tayle, que hizo un trabajo en la Maga 62, y está tratando el tema del agua. Y ella es psicóloga, entonces lo está cruzando con el tema del fluir, abarca por ejemplo el tema de los ciclos de vida, con un enfoque ritual, mítico.

CT: Sí, en mi caso es utilizar figuras míticas, o paramíticas, para hablar de un tema, ¿no?

SG: Sí. Por ejemplo hay muchas poetas que están utilizando la figura de Penélope, pero a veces es sólo una alusión, o sea que están hablando de la vida cotidiana, y se comparan a Penélope que se queda en la casa, tejiendo y destejiendo.

EH: Por ahí va este trabajo del jardín, *El cuarto Edén*, que está usando mucho la cuestión de la mitología griega, el Hades, por ejemplo.

CT: Sí, el mundo oscuro.

¹ TOMÁS, Consuelo, *El cuarto Edén*, Panama, Epic Publications, 1995, 42 p.

² TOMÁS, Consuelo, *Agonía de la Reina*, Panama, Editorial Mariano Arosemena, Instituto Nacional de Cultura, 1995, 46 p.

EH: Sí, y pierde la memoria. Y como el tema de la memoria lo tengo obsesivo ahora, me interesa. E Ícaro, que es el tema de la caída, de la pérdida de la libertad, Danae, que es fecundada por Zeus a través de una lluvia dorada.

SG: ¿O sea que a Usted le inspira esta mitología?

EH: La griega forma parte de nuestra visión occidental.

CT: Sí, es que es difícil desprenderse de eso.

EH: La aproximación de nuestra sociedad es a partir de todo lo que es la bajada conceptual del conocimiento griego. Por eso encontramos muchos vínculos con todo el universo fascinante de los dioses griegos, porque además tienen nuestras propias perversiones. Son sexuales todos, no como la línea judeocristiana que es más aséptica, nadie toca a nadie.

CT: Y es rarísimo, porque los Griegos tenían a las mujeres allá, en el gineceo, sin embargo las diosas eran esas mujeres peleonas y sexuales.

YH: Sí pero también utilizadas sexualmente.

EH: Ah, viene Katia.

CT: Katia, ¿cuáles son los mitos en tu obra? ¡Rápido! (risas)

Katia Chiari: Yo no puedo quedarme pero te quería traer unos poemarios.

SG: Qué lindo, muchísimas gracias. [...]

EH: Me parece que tu trabajo va por lo que es la nueva mirada de mujer, y eso se da mucho aquí, hay varias obras que te podrían interesar.

CT: Sí, en mi obra el mito aparece sobretodo en *El cuarto Edén*, el libro de poesía erótica que te decía, y en *Agonía de la reina*. Es un libro construido para tres personajes, y tiene el personaje de la reina, que representaría nuestras abuelas.

YH: La tradición.

CT: Sí. Y hay un guerrero, fíjate que es interesante porque el guerrero normalmente, vaya, es toda la construcción del hombre como el patriarca, el jefe, sin embargo en este libro él se queja. Dice: « yo no quise ser eso ». Y la doncella dice, « Bueno, empecemos todo de nuevo, borrón y cuenta nueva ». O sea normalmente la idea de la confrontación no resuelve nada, la guerra de los sexos y eso no resuelven nada. Y la propuesta de *Agonía de la reina* es: « Bueno, vamos a inventar ritos nuevos, vamos a construir esta relación nuevamente », pero la reina y el guerrero quedan como culpables.

Indira Moreno: De haber hecho lo errores.

CT: Sí. Y dice el guerrero: « Yo no quería este papel pero lo asumí, pero tú también te dejaste. »

IM: O sea que el uno es tan culpable como el otro. Uno por comisión y el otro por omisión, ¡caramba! (risas).

CT: Exacto.

YH: Esa obra fue ganadora del premio Miró.

CT: Sí, por eso no volví a Miró con poesía, ni volveré.

YH: ¿Por qué?

CT: Porque este libro estaba bien, y ahora no puedo bajar, en calidad.

YH: Ah, ya, ya.

CT: Porque después van a decir: « Mírala, como puede haber escrito *Agonía de la Reina* y llegar después con esa porquería. » (risas).

YH: No, porque estás privándonos de recibir una nueva obra. Y ¿quién te dice a tí que esta obra no sea mejor?

CT: La intuición femenina. (risas).

SG: Y la mitología precolombina en Panamá, ¿es vigente todavía? ¿la gente la conoce? ¿La utilizan los autores?

IM: Donde se utiliza más es en narrativa.

YH: Sólo los indígenas mantienen este conocimiento.

EH: No, pero ella habla de retomarla en los textos.

SG: Sí, si miramos, por ejemplo, en Guatemala, Miguel Ángel Asturias retoma las *Leyendas de Guatemala*, y de allí, la gente puede volver a apropiarse estas leyendas.

YH: Exacto. Pero en Panamá, no.

CT: Bueno, en narrativa sí.

EH: Sí, en narrativa.

YH: En lírica, casi no.

EH: En poesía de hombre tal vez se hayan dedicado más a trabajar estos elementos tradicionales, como el cacao, pero las mujeres casi no.

YH: Recientemente en el jurado del premio Miró, muchos cuentos tenían elementos mitológicos, pero no puedo mencionarte los nombres porque estaban con pseudónimo. Pero sí está presente. Y a lo mejor publicarán estas obras, pero era en narrativa, en poesía no sé.

EH: Y no te pierdes de vista que existe la mitología precolombina, pero a la vez tienes una influencia afro.

YH: Exacto, allí se puede que sí.

EH: Te digo esto sin recordar ahora nombres, pero puedes verlo también sobretodo en la costa Atlántica.

YH: Yo trabajo, por ejemplo, en mitología Kuna, pero en literatura infantil. Les hablo por ejemplo de la madre naturaleza Kuna.

SG: ¿Ah sí?

YH: Pero en narrativa.

SG: Ajá.

IM: María Olimpia de Obaldía tenía un poema llamado « Ñatore May », que quiere decir « bien gracias y usted » en el idioma Ngöbé-Buglé.¹

CT: Esa gente de esa generación, del inicio del siglo XX, sí tocó el tema desde el punto de la lírica.

SG: Pero allí, me imagino que lo habrán tocado pero sin subvertirlo, o sea retomándolo según la tradición.

IM: Sí, era más bien para recobrarlo, para que no se pierda y mantener la tradición. Pero es cierto que ya no se hace tanto en poesía.

(Le café-librairie ferme bientôt ses portes : le temps de faire une photo et nous quittons les lieux.)

¹ OBALDÍA, María Olimpia de, *Ñatore May*, Panamá, La Prensa, 2002 [édition originale : 1928], 25 p.

Annexe n° 8 : Photos des poétesses



Luz Méndez de la Vega
(1919, Guatemala)

URL :
<http://letrasenvena.wordpress.com>
(consulté le 18.06.11)

Claribel Alegría
(1924, El Salvador)

Managua, au
domicile de la
poétesse,
le 11 mars 2010.





Ana María Rodas
(1937, Guatemala)

Devant le jardin du *Convento San Francisco* (Granada),
lors du Festival International de Poésie, le 16 février 2009.

Gioconda Belli
(1948, Nicaragua)

A Granada,
lors du Festival
International de Poésie, le
15 février 2009.



Luz Lescure
(1951, Panama)

A Marseille,
(navette vers le
Château d'If),
le 27 février 2010.



Amanda Castro
(1962-2010, Honduras)

A l'association *Mujeres en las
Artes* (MUA), Tegucigalpa,
le 12 février 2009.



Yolanda Hackshaw (1958), Eyra Harbar (1972), Sandra Gondouin, Consuelo Tomas (1957) et Indira Moreno (1969), le 09 février 2009, à la librairie Exedra Books, à Panama.

INDEX ONOMASTIQUE

Remarques: Nous avons retenu ici les noms cités dans le corps de texte, à l'exclusion des notes de bas de page. Les figures mythiques se distinguent des auteurs et personnages historiques car elles apparaissent en minuscule, leur nom espagnol entre parenthèses lorsqu'il diffère du français. Si certains personnages bien réels sont cités ici en tant que figures mythiques, c'est que les poétesses les présentent en tant que tels.

A

Abel (Abel)	161
Achille (Aquiles)	315, 384
Adam (Adán)	19, 91, 137, 142, 150, 151, 166, 211, 214, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 235, 236, 241, 269, 294, 366, 475, 476, 477, 550
Adelitas	466, 473
Agamemnon (Agamemnon)	315, 348, 349, 350, 360, 524, 604
AGUILAR HUMAÑA, Isabel	132
AK'ABAL, Humberto	210
ALARCÓN, Renato	385
Alcée (Alceo)	481
Alceste (Alcestis)	402
Aldonza Lorenzo	267
Alecto	247
ALEGRÍA, Claribel	1, 5, 7, 15, 16, 19, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 37, 38, 39, 42, 53, 57, 59, 60, 61, 64, 68, 74, 75, 76, 84, 86, 97, 99, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 125, 126, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 160, 163, 169, 171, 182, 183, 192, 193, 194, 226, 228, 231, 236, 241, 242, 243, 249, 250, 251, 252, 253, 259, 261, 270, 271, 276, 277, 282, 283, 284, 285, 289, 295, 296, 298, 300, 301, 302, 306, 307, 315, 318, 319, 324, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 348, 350, 351, 352, 353, 356, 360, 361, 372, 373, 375, 379, 383, 395, 396, 398, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 418, 419, 430, 433, 438, 446, 447, 448, 449, 451, 455, 461, 462, 463, 464, 473, 477, 478, 479, 481, 483, 497, 512, 516, 520, 521, 522, 523, 534, 535, 540, 544, 545, 546, 547, 549, 550, 712
ALEMÁN, Arnaldo	97
ALIGHIERI, Dante	247
ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Gustavo	77
AMAYA AMADOR, Ramón	50, 51, 160
Amazones (Amazonas)	168, 457, 544

Ange du foyer (Ángel del hogar)	20, 22, 187, 188, 191, 193, 266, 271, 306, 368, 392, 393, 421, 423, 425, 431, 433, 434, 435, 437, 438, 474, 477, 484, 496, 541, 542, 548
ANS, André-Marcel	36
Antigone (Antígona)	106, 258
Aphrodite (Afródita)	111, 188, 189, 192, 193, 408, 450, 451
APOLLODORE	283, 288
Apollon (Apolo)	341, 349, 450, 451
Arachné (Aracné)	406, 407
ARAGON, Louis	114
ARAÚZ DE SANDINO, Blanca	465, 466, 473, 474
ÁRBENZ GUZMÁN, Jacobo	34, 35, 45, 46, 50, 67
Arbre aux mille racines (Árbol de las mil raíces)	119, 214, 216, 221, 249, 305, 518, 549
ARCE, Manuel José	107
ARÉVALO, Juan José	44
Argonautes (Argonautas)	283, 542
ARGUETA, Manlio	16, 74
Ariane (Ariadna)	19, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 457, 482, 540
ARIAS, Arnulfo	43, 79, 88
ARIAS, Arturo	13, 14, 24, 44, 95
ARIAS, Harmodio	36, 43
ARIAS, Oscar	27, 85
ARMIJO, Roberto	59, 74
Artémis (Ártemis)	315, 350, 408, 544
Aspasie (Aspasia)	107, 108
ASTORGA, Nora	142, 143, 144, 169, 464, 473, 544
ASTURIAS MÁRQUEZ, Alfonso	37
ASTURIAS, Miguel Ángel	33, 40, 41, 50, 120, 279, 538
Athéna (Atenea)	414, 544
ATWOOD, Margaret	404
AURAIX-JONCHIERE, Pascale	154, 285
ÁVILA, Alberto Myron	491
AYGON, Jean-Pierre	118

B

BACHELARD, Gaston	322, 323, 374
BADINTER, Elisabeth	320
BAKTHINE, Mikail	370
Balam-Quitze	155, 156, 233, 269
BALLESTEROS ROSAS, Luisa	372
BARLETTA, Arditto	80
BARNET, Miguel	201
BARRIENTOS TECÚN, Dante	5, 15, 23, 41, 357, 381, 434, 510, 512
BARRIOS DE CHAMORRO, Violeta	74, 96
BARTHES, Roland	170, 171, 174
BASCHET, Jérôme	223
BATRES MONTÚFAR, José	393

BAUDELAIRE, Charles	183, 530
BEAUVOIR, Simone de	26, 48, 286, 320, 365, 372, 375, 475
BECERRA, Rebecca	532
BELEÑO, Joaquín	51, 56
BELLI, Gioconda	1, 7, 15, 16, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 42, 56, 57, 60, 62, 63, 64, 69, 71, 72, 73, 79, 82, 83, 84, 99, 104, 111, 112, 113, 118, 122, 123, 125, 134, 135, 138, 140, 141, 143, 146, 158, 164, 165, 166, 167, 180, 189, 192, 194, 199, 200, 201, 212, 213, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 235, 236, 239, 240, 241, 243, 248, 252, 265, 266, 267, 268, 271, 274, 278, 279, 280, 281, 289, 292, 293, 294, 295, 296, 302, 303, 304, 305, 306, 312, 314, 323, 324, 325, 330, 331, 332, 333, 334, 340, 343, 356, 357, 359, 361, 372, 379, 380, 381, 382, 383, 393, 394, 398, 399, 400, 413, 414, 415, 416, 418, 419, 434, 435, 436, 438, 440, 441, 443, 452, 454, 455, 463, 465, 466, 473, 474, 477, 491, 492, 493, 494, 497, 509, 510, 512, 514, 515, 516, 517, 525, 526, 527, 530, 534, 535, 537, 538, 539, 540, 541, 543, 545, 546, 549, 550, 573, 712
BENEDETTI, Mario	342
BERCHENKO, Adriana	72
BERMÚDEZ, Ricardo	215
Bernarda Alba	519, 520
BESSE, Nathalie	22, 24, 165, 166, 167
BILEN, Max	550, 551
Bilitis	401, 402
BLANCO, Alda	188
BLEEKER MASSARD, Patricia	39, 52, 74
BONNET, Corinne	118
BORGÉ, Tomás	140
BOTICELLI, Sandro	193
BRAVO, Alejandro	69
BRIONES BARCO, Ángel	229
BRUNEL, Pierre	25, 101
BUSH, George (père)	87

C

CABEZAS LACAYO, Omar	84
Cain (Caín)	137, 145, 161
CALLEJAS, Rafael Leonardo	88
Calona	467, 468, 473, 544, 545, 547
Captain America	470
CARDENAL, Ernesto	47, 48, 58, 69, 70, 72, 82, 166, 167, 218, 219, 332, 333, 334, 344, 359

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis	40, 491
CARÍAS ANDINO, Tiburcio	36, 40, 43, 47, 50
CARRERA, Margarita	48, 64, 66, 95
CARRERA, Mario Alberto	387
CASSAGNES-BROUQUET, Sophie	304
Cassandre (Casandra)	110, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 360
CASTALDI, Charles	164, 280
CASTELAR, José Adán	91
CASTELLANOS MOYA, Horacio	95, 96
CASTELLANOS, Rosario	26, 48, 49, 365, 366, 367, 373, 374, 460
CASTILLO ARMAS, Carlos	46, 50
CASTILLO, José María	70
CASTILLO, Otto René	59, 525
CASTRO, Amanda	1, 5, 7, 15, 16, 22, 23, 26, 27, 29, 33, 42, 51, 55, 64, 77, 78, 89, 90, 91, 92, 98, 99, 104, 119, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 147, 149, 152, 158, 159, 160, 175, 176, 206, 207, 208, 210, 221, 245, 252, 255, 256, 258, 259, 262, 270, 271, 281, 289, 290, 320, 321, 322, 324, 326, 328, 329, 331, 345, 346, 360, 368, 370, 382, 399, 400, 419, 424, 428, 431, 438, 443, 444, 445, 446, 455, 466, 473, 474, 487, 489, 490, 491, 497, 511, 512, 516, 518, 531, 533, 534, 538, 539, 541, 543, 544, 545, 549, 575, 712
CASTRO, Fidel	70, 71, 199
CATULLE	115, 116
CEA, José Roberto	59, 74, 398
CELAYA, Gabriel	198, 276
Cerbère (Cerbero)	341
CEREZO, Vinicio	66, 67, 93
CERVANTES, Miguel de	267, 365, 493
Chac	215
CHAMORRO, Pedro Joaquín	69, 71, 143
CHANGMARÍN, Carlos Francisco	55
CHAPLIN, Charlie	396
Charon (Caronte)	322, 341
Charybde (Caribdis)	515
CHAUVIN, Danièle	25, 101, 102, 136, 137, 147, 149
CHIARI, Roberto	54
Chico Ganzúa (MORAZÁN, Francisco)	77, 158, 159, 160, 399
Cindy Crawford	189, 190, 191
Circé (Circe)	295, 296, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 418, 458, 459, 547
CIXOUS, Hélène	26, 390, 400, 420
Cléopâtre (Cleopatra)	401, 402
Clytemnestre (Clitemnestra)	315, 350, 409
COBIÁN, Dora Luz	127, 345
COLOM, Yolanda	84

Conquistador(s) / Conquistador(es)	90, 124, 148, 155, 157, 159, 161, 163, 164, 165, 169, 347, 469
CONTRERAS Eduardo / Comandante Marcos	79, 330
Corazón del Cielo	207, 346, 427
CORONEL URTECHO, José	40
CORTÉS, Carlos	16
CORTÉS, Hernán	154, 155, 163, 169, 352, 366, 403
CORTEZ, Otilia	206, 233, 234
CRISTIANI, Alfredo	86
CRUZ, Rogelia	465, 473
CUADRA, Pablo Antonio	62, 69
Cyclope(s) (Cíclope(s))	353, 494, 495, 515

D

DABEZIES, André	136, 542
Dalila	145, 409, 410, 418
DALTON, Roque	23, 39, 52, 53, 59, 74, 86, 301, 397, 398, 525
DARÍO, Rubén	34, 292, 319, 378, 388, 530
D'AUBUISSON, Roberto	76
DE ASÍS FERNÁNDEZ, Francisco	441
DE LA CRUZ, Juan Inés (Sor)	344, 365
DE LA GUARDIA, Ricardo Adolfo	43
DE LA PEÑA, Rosario	365
DE LA SELVA, Salomón	40
DE LEÓN, Luis (Fray)	367, 476
DE LUCÍA, Paco	277
DE OBALDÍA, María Olimpia	41, 48
DEL VALLE, Eric	80
DEL VALLE, Pompeyo	58, 91
Déméter (Demeter)	99, 288, 446, 447, 448, 449
DEROZIER, Claudette	468
DETIENNE, Marcel	101
Diane (Diana)	401
Didon (Dido)	503, 504, 505, 506, 507, 516, 542
Diotime (Diótima)	110
Don Juan	154
Don Quichotte (Don Quijote)	267
DORÉ, Gustave	259
DUARTE, José Napoleón	59
DUMAS, Claude	154
DUNLOP, Carol	413, 414
DURAND, Gilbert	25, 101, 104, 168, 274, 309, 320, 322, 324, 331, 344, 375, 418
DURAND, Mercedes	64, 74
DURKHEIM, Emile	326
Dyonisos (Dionisos)	395

E

Echo (Eco)	118, 450
Ehecatl	133, 215
EISENHOWER, Dwight David	44, 46, 53
El Dorado	168
ELIADE, Mircea	25, 101, 103, 137, 147, 201, 214, 270, 274, 326, 346, 534, 535, 548, 549
Enée (Eneas)	503, 504, 505, 506, 516
ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina	188
Eole (Eolo)	529
Epiméthée (Epimeteo)	524
Erinyes (Erinias)	246, 247, 248, 258, 267, 309, 314, 315, 316, 406, 409
Eros (Éros)	66, 105, 111, 283, 314, 315, 321, 411, 421, 479, 480, 481, 495, 516
ESCOTO, Julio	16, 78
ESPINOZA MASÍS, Xiomara	82
ESTRADA CABRERA, Manuel	33, 35
Eternel féminin (Eterno femenino)	20, 365, 440, 441, 442, 460, 467, 501, 509, 518, 541, 543, 546
Eternel masculin (Eterno masculino)	441, 442, 452
Etres de maïs (Seres de maíz)	130, 131, 132, 134, 137, 156, 347, 348, 361, 532
EURIPIDE	258, 282, 283, 315, 341, 350, 408, 522
Eurydice (Eurídice)	341, 342, 522, 523
Eurynomé (Eurínome)	220, 271
Eve (Eva)	19, 22, 23, 142, 150, 151, 154, 163, 164, 166, 211, 214, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 241, 252, 304, 365, 366, 402, 419, 475, 477, 518, 523, 538, 540, 542, 546, 548, 550

F

FALLAS, Carlos Luis	50
FARABUNDO MARTÍ, Augustín	39
Faust (Fausto)	154, 365, 542
FELIPE, León	55
Femme de Babylone (Mujer de Babilonia)	229
Femme de Loth (Mujer de Lot)	224
Femme fatale (Mujer fatal)	22, 296, 400, 401, 402, 403, 406, 407, 409, 410, 412, 414, 415, 416, 418, 419, 420, 477, 480, 486, 495, 523, 542, 545, 546, 547, 548
Femme nouvelle (Mujer nueva)	141, 169
Femme sauvage (Mujer salvaje)	382, 420, 431, 433, 455, 483, 496, 497, 518, 547
Femmes de maïs (Mujeres de maíz)	19, 543
FLAKOLL, Darwin J.	38, 76, 84, 86, 116, 300

FLAQUER, Irma	465, 473
FLAUBERT, Gustave	384
FLEMING, Robert	54
FLORES, Marco Antonio	61, 84, 197
FONSECA AMADOR, Carlos	56, 140, 141, 169
FOPPA, Alaíde	59, 64, 66, 465, 473, 525
FORGUES, Roland	49, 476
FRAZER, James Georges	326
FREUD, Sigmund	385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 398, 415, 417, 453
FRYE, Northrop	147
FUENTES, Carlos	38, 309, 530, 549
FUKUYAMA, Francis	98
Furies (Furias)	247

G

Gaia (Gaia)	219, 220, 274, 288, 353, 354, 356, 361, 549
Galatée (Galatea)	99, 105, 110, 372
GALEANO, Juan Carlos	178, 238
GALICH, Franz	16
GÁLVEZ, José María	50
GÁLVEZ, Juan Manuel	36
GARCÍA GRANADOS, María Josefa	392
GARCÍA IRLLES, Mónica	22, 122, 332, 539
GARCÍA LORCA, Federico	277, 279, 513, 519
GARCÍA RAMÍREZ, José Carlos	291
GARCÍA, Carlos René	92, 177, 178
GAUDEREAU, Marianne	162
GENETTE, Gérard	24, 518
Glaucé (Glauce)	283
GODOY, Johanna	460, 461
GOETHE, Johann Wolfgang von	365, 524
GOLD, Janet	328
GONZÁLEZ, José	91
GONZÁLEZ, Otto Raúl	47, 58, 92
Gorgone (Gorgona)	390
GRAVES, Robert	108, 192, 220, 247, 284, 288, 319, 337, 341, 350, 522
GUARDIA, Gloria	44, 545
Gucumatz	205, 207, 346
GUERRA CUNNINGHAM, Lucía	26, 114, 238, 475, 480
GUERRERO, Lorenzo	56
GUEVARA, Ernesto	47, 172, 198, 199, 200, 201, 464
GUILLET, Marie	144

H

HACKSHAW, Yolanda	119, 120
-------------------	----------

Hadès (Hades)	111, 139, 341, 342, 446, 447, 448, 449, 522
HALPERIN DONGHI, Tulio	58
HARBAR, Eyra	119, 120, 121
Hélène (Helena)	457
Héphaïstos (Hefesto)	231, 232, 233, 527, 528
Héra (Hera)	288, 426
Hercule / Héraclès (Hércules / Heraklés)	409, 410, 457
HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Maximiliano	36, 37, 39, 40, 43, 49
HERNÁNDEZ, Miguel	55
HERRERO CECILIA, Juan	21
HERRMANN, Claudine	535
HESIODE	103, 108, 220, 221, 232, 252, 288, 291, 309, 353, 456, 495, 503, 509, 523
Hestia (Hestia)	288
HILGAR, Marie-France	457
Hippolyte (Hipólito)	407, 408, 503
Holopherne (Holofernes)	142, 143, 144, 410, 464, 544
HOMERE	103, 384, 404, 406, 456, 457, 460, 462, 463, 473, 515, 519, 520, 536, 544
Homme nouveau (Hombre nuevo)	141, 166, 167, 168
HORNO DELGADO, Asunción	467
HOUVENAGHEL, Eugenia	418
Hulk / Bill Bixby	470, 471, 472
HUMBOLDT, Alexander Von	259
Hunahpú	126, 234
Hun-Hunahpú	126, 128, 234, 347
HYGIN	349
Hypéride (Hiperides)	479

I

Ik/ Yk	133
Iphigénie (Ifigenia)	104, 110, 315, 325, 350, 402, 457
ISTARÚ, Ana	28
Ixbalanqué	66, 126, 127, 234, 543
Ixmucané	233, 345, 346
Ixquic/ Ixchil	66, 126, 127, 128, 129, 134, 222, 233, 234, 235, 236, 252, 518, 538, 550

J

JAGOE, Catherine	188
Jason (Jasón)	194, 283, 284, 285, 361, 503, 542
Jeanne d'Arc (Juana de Arco)	154, 169
Jésus-Christ (Jesús-Cristo)	137, 138, 140, 141, 145, 147, 148, 151, 219, 233, 279, 280, 367, 368, 395, 396, 398, 399, 478
JIMÉNEZ, Juan Ramón	38, 42, 250, 277, 430, 482, 523
JIMÉNEZ, Mayra	72, 82

Jocaste (Yocasta)	110, 111
JOLLES, André	101, 153
Josué (Josué)	165
Judas (Judas)	121, 145
Judith (Judith)	142, 143, 144, 145, 146, 169, 401, 402, 409, 410, 418, 464, 473, 540, 544, 545
JUSTIN	504

K

KAHLO, Frida	114
KEARNS, Sofia	184, 199, 286, 371, 442, 485, 492
KEATS, John	401
Kère (Ker)	309
Kleis (Cleis)	481
KORDA, Alberto	199
Koré / Perséphone (Coré / Perséfone)	99, 446, 447, 448
KORZENIOWSKA, Victoria	544
KRIPKE, Paul	154
Kukulcán	215, 260
KUNZ WESTERHOFF, Dominique	26, 537, 542, 550

L

La Torche (la Antorcha)	470
LABANDEIRA, Amancio	504
Laërte (Laertes)	520
LAFON, Michel	540
LARS, Claudia (BRANNON VEGA, Carmen)	41, 48
LAVOIE, Sophie	24
Lazare	138, 139, 140, 141, 146
LE BOT, Yvon	46
LE GOFF, Jacques	395
LEIVA, Raúl	47
LEMOINE, Maurice	96, 98
LEMUS, José María	49
LEONARD-ROQUES, Véronique	25
LESCURE, Luz	1, 5, 7, 16, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 33, 42, 43, 54, 64, 87, 99, 104, 119, 120, 129, 138, 139, 155, 156, 157, 160, 167, 173, 174, 213, 214, 215, 216, 221, 234, 236, 244, 245, 246, 252, 270, 272, 273, 296, 305, 306, 310, 311, 312, 314, 317, 324, 325, 328, 334, 335, 336, 343, 359, 360, 376, 377, 379, 382, 383, 396, 397, 398, 416, 417, 418, 425, 430, 438, 451, 452, 455, 468, 469, 470, 474, 495, 507, 508, 516, 517, 518, 530, 534, 538, 543, 545, 547, 712
LESCURE, Ulysse	43, 44
LESSEPS, Ferdinand de	44

LEVI-STRAUSS, Claude	25, 101, 102, 103, 104, 111, 154, 326, 548
LHOMME, Janine	23
LIANO, Dante	63, 128, 197, 289, 412, 444, 485, 520
Lilith	22, 137, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 233, 235, 236, 250, 251, 252, 419, 477, 518, 547, 550
Llorona	284, 361
LOBO, Tatiana	545
LOMELÍ, Raúl	218
LÓPEZ ARELLANO, Oswaldo	51, 67
LÓPEZ PÉREZ, Rigoberto	56, 169
LÓPEZ, Amadeo	255, 269
LÓPEZ, Santos	140
LUCAS GARCÍA, Romero	65
Lucifer (Lucífero / Luzbel)	139, 142, 145, 228, 296, 297
LUTHER KING, Martin	172, 173
LUZ COBIÁN, Dora	458, 542, 543

M

MADRID, Mercedes	384
Malinche (Malintzín / Doña Marina)	19, 99, 110, 125, 155, 162, 163, 164, 165, 169, 194, 365, 366, 403, 518, 547, 548
MALINOWSKI, Bronislav	103, 104
Mama Grande	277, 278
MANTERO, José María	493
Marie - soeur de Marthe (María)	368
Marthe (Marta)	140, 367, 368
MARTÍN, Michaël	404
MARTÍNEZ RIVAS, Carlos	47, 62, 495
MARX, Karl	142
Mashimón	121, 134
Mater Dolorosa	256
MAYORGA, Sylvio	140
Médée (Medea)	104, 107, 145, 154, 194, 282, 283, 284, 285, 289, 348, 361, 402, 503, 542, 547
Méduse (Medusa)	170, 389, 390, 400, 414, 415, 417, 419, 495
Mégère (Megera)	247
MEJÍA GODOY, Carlos	69
MEJÍA VICTORES, Oscar Humberto	47, 66
Mélanippe (Melanipo)	481
MELGAR CASTRO, Juan Alberto	68
MENCHÚ, Rigoberta	84, 94, 95, 131
MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz	1, 5, 7, 14, 15, 16, 19, 22, 23, 26, 27, 28, 33, 37, 42, 64, 65, 66, 94, 99, 105, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 117, 118, 121, 122, 125, 134, 145, 181, 188, 189, 195, 210, 211, 212, 213, 221, 222, 223, 224, 236, 239, 241, 243, 246, 248, 252, 253, 257, 259, 270, 282, 286, 296,

	306, 314, 316, 325, 328, 341, 343, 348, 349, 350, 351, 360, 361, 367, 378, 379, 382, 383, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 398, 409, 410, 412, 418, 421, 422, 424, 438, 443, 449, 450, 451, 455, 458, 459, 462, 465, 472, 473, 474, 479, 480, 481, 483, 497, 503, 504, 505, 506, 516, 524, 528, 529, 530, 538, 540, 541, 545, 547, 549, 616, 712
MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia	263, 421, 424, 427, 473, 545, 546, 548
MENOCAL, Guillermo	69
Merlin (Merlín)	249, 250, 430, 482, 523
MICHELETTI, Roberto	98
MIES, Françoise	365
MILAGROS, Lil	59, 439, 525
MILANÉS, Pablo	200, 201
Mínos	113, 114
Minotaure (Minotauro)	19, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118
MIRÓ, Ricardo	55, 56
Miss Hulk	471, 472, 473, 544, 545
Miss Univers (Miss Universo)	188, 189
MISTRAL, Gabriela	506
Mnémosyne (Mnemosine)	220, 509
MOATTY, Yves	522
Moïse (Moises)	131
MORAES, Vinicius de	454
MORALES DAMIÁN, Manuel Alberto	336
MORAZÁN, Francisco	160
MORENO, Fernando	309, 549
Moros (Moros)	309
MURILLO, Rosario	64, 69
Muse(s) (Musa(s))	341, 508, 509, 510, 517, 522, 535

N

NAEVIUS	504
NÁJERA, Francisco	29, 151, 238, 484, 520
NAJLIS, Michele	19, 58, 64, 69, 235, 315
Narcisse (Narciso)	106, 117, 118, 182, 183, 387, 449, 450, 451, 455
Nausicaa (Nausicae)	459
NAVARRO, Rita	465, 473
NERUDA, Pablo	530
NOACCO, Cristina	118
NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca	402, 403, 404, 546
NORIEGA, Manuel Antonio	54, 80, 87, 175

O

OBREGÓN, Roberto	58, 59, 344, 525
------------------	------------------

OCAMPO, Carolina	273
ODIO, Eunice	28
Odosha	129, 149, 208, 538
Œdipe (Edipo)	110, 111, 112, 118, 258, 388, 389, 452, 453, 455, 460, 542
Ophion (Ofión)	220, 271
OREAMUNO, Yolanda	48
Oreste (Orestes)	258, 409
Orphée (Orfeo)	341, 342, 343, 516, 518, 522, 523, 534, 535, 546
ORTEGA, Daniel	73, 74, 83, 84, 86, 87, 97, 98
ORTEGA, Humberto	86
OSTRIKER, Alicia	402, 403, 412, 431
Ouranos (Urano)	193, 220, 288
OVIDE	115, 116, 183, 341, 450, 459, 460, 461, 462, 505
OVIEDO, Jorge Luis	91
OVIEDO, Luis Felipe	216

P

Pachamama	256, 274
PAILLER, Claire	23, 72, 398, 434, 463, 581
PALMA, Milagros	439
PALMA, Norman	439
Pandore (Pandora)	22, 108, 109, 222, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 252, 304, 402, 419, 501, 518, 523, 524, 528, 538, 542, 547, 548, 550
PAREDES, Rigoberto	91
Parques (Parcas)	309, 319, 401, 448, 449
PATMORE, Coventry Kersey Dighton	187
PAVÓN, Juana	64, 91, 92
PAYERAS, Mario	81, 84, 525
PAZ, Octavio	101, 125, 366, 456, 499, 517, 543
Pénélope (Penélope)	18, 19, 22, 23, 29, 99, 104, 110, 153, 283, 403, 453, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 472, 473, 482, 517, 518, 519, 520, 521, 524, 534, 535, 536, 540, 542, 545, 548
Père Eternel (Padre Eterno)	211, 212
PÉREZ BRIGNOLI, Héctor	53
PÉREZ VARGAS, Reynaldo	143, 464
Petit Prince (Principito)	213
Phoenix (Fenix)	494, 495
Phryné (Friné)	22, 110, 479, 480, 497, 547
PICADO, Lil	28
PINKOLA ESTÉS, Clarissa	381, 382
PINOCHE, Augusto	14
PLATON	110, 456, 499, 522
POLAR, Cornejo	14, 78

Polyphème (Polifemo)	515
PONCE VAIDES, Federico	44
PONIATOWSKA, Elena	48, 49
Poséidon (Poseidón)	113, 288, 414
PRAXITELE	479
PREBLE NIEMI, Oralia	114
PRIMO CANO, Carlos	401
Prométhée (Prometeo)	103, 105, 110, 518, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 534, 535, 550
PUIJALON, Bernadette	291, 304, 306
Pygmalion (Pigmalión)	99, 110, 241, 372, 504

Q

QUESADA, José Luis	91
Quetzalcoatl	23, 133, 154, 215, 251, 314
QUINTANA, Emilio	50

R

RAMÍREZ AMAYA, Arnaldo	63
RAMÍREZ, Sergio	13, 34, 58, 83, 84
RAMOS, María Eugenia	91, 92
RANDAZZO, Francesca	160
REAGAN, Ronald	73, 85
RECINOS, Adrián	156, 205
REMÓN, José Antonio	44, 53
Rhóa (Rea)	288, 289, 307, 362, 412, 447, 541
RIALLAND, Ivanne	25
RICOEUR, Paul	101
RILKE, Rainer María	249
RIMBAUD, Arthur	276
RÍOS MONTT, Efraín	66
RIVEL, Charlie (ANDREU I LASSERRE Jossep)	396
ROBERT, Brigitte	16, 24, 545
RODAS, Ana María	1, 5, 7, 15, 16, 20, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 37, 42, 45, 55, 59, 63, 64, 66, 92, 93, 94, 99, 104, 106, 111, 113, 114, 115, 118, 122, 126, 127, 128, 134, 150, 151, 152, 177, 178, 179, 180, 183, 184, 194, 195, 196, 197, 199, 229, 230, 234, 236, 237, 238, 239, 243, 248, 249, 251, 252, 262, 263, 264, 270, 275, 276, 277, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 298, 301, 302, 306, 307, 316, 317, 322, 323, 324, 325, 328, 340, 342, 343, 354, 355, 356, 361, 362, 370, 371, 377, 382, 385, 386, 387, 388, 392, 393, 398, 400, 410, 412, 418, 419, 421, 423, 424, 428, 429, 430, 433, 436, 437, 438, 443, 444, 452, 453, 455, 470, 471, 472, 474, 475, 483, 484,

	485, 486, 487, 491, 492, 497, 500, 501, 516, 517, 518, 519, 520, 535, 540, 541, 544, 545, 547, 712
ROGGIANO, Alfredo	78
ROJAS, Marta Eugenia	19, 28
ROLLAND, Josiane	527
ROMERO, Oscar Arnulfo (Monseñor)	74, 75
ROOSEVELT, Franklin	43
ROUGEMONT, Denis de	502, 503, 516
ROUGIER-BLANC, Sylvie	457, 473
ROYO, Aristides	80
RUGAMA, Leonel	59, 169, 525

S

SALAZAR ARRUÉ, Salvador	41
SALAZAR MELÉNDEZ, Sara	64, 91, 92
Salomé	401
SAMARAS, Zoe	208
Samson (Sansón)	410
SÁNCHEZ BORBÓN, José María	50
Sancho Panza	267
SANDINO, Augusto César	39, 57, 62, 72, 97, 169, 242, 243, 434, 435, 464, 465, 466, 473, 474
Sapho (Safo)	451, 481
SARAVIA, Juan Ramón	91
Saturne (Saturno)	289, 495
SCHAFER, Danny	59
SCHOPENHAUER, Arthur	390, 391, 392, 398, 502
Scylla (Escila)	515
SENECAL, Sylviane	23
SENÍS FERNÁNDEZ, Juan	541
Séraphins (Serafines)	297
SERPAS, Lilian	48
SERRA, Renato	109
SERRANO, Jorge	94
SIGANOS, André	25, 102, 153
SINÁN, Rogelio	40, 55
SINUÉS DE MARCO, María del Pilar	187
Sirènes (Sirenas)	401, 403
Sisyphé (Sísifo)	245, 246, 317, 518, 528, 529, 530, 534, 540
Socrate (Sócrates)	109, 110
SOMOZA DEBAYLE, Anastasio	56, 62, 69, 71, 72, 97, 140, 165, 167, 330
SOMOZA, Anastasio	36, 39, 41, 56
SOMOZA, Luis	56
SOPHOCLE	350, 453
Sorcière(s) (Bruja(s))	228, 283, 285, 292, 293, 294, 295, 296, 304, 306, 307, 361, 380, 381, 404, 418, 468, 469, 470, 545, 547

SOSA, Roberto	58, 91
SPADAFORA, Hugo	80
STAROBINSKI, Jean	396
SUÁREZ, Clementina	48, 64, 91
SUÁREZ, Modesta	272, 273, 275, 276
SUAZO CÓRDOBA, Roberto	77, 88
Superman	470
Suzanne au bain (Susana al baño)	441, 442
Sybille (Sibila)	105

T

Tecún Umán	148
Télémaque (Telémaco)	462, 463
Teotl	250, 251
Tepeu	205, 207, 346
Terre Mère (Madre Tierra)	270, 274, 278
Thanatos	309, 321, 340, 411, 495
Thésée (Teseo)	110, 111, 112, 113, 115, 116, 407, 482
TIMEE	504
Tisiphoné (Tisífone)	247
Tlaloc	215
TOLEDO, Aída	63, 178
TÓMAS, Consuelo	119, 120
TORRIJOS, Omar	71, 79, 80, 88
TRINCAZ, Jacqueline	291, 304, 306
TROGUE-POMPEE	504
TUYUC, Rosalina	94

U

UBICO, Jorge	34, 36, 37, 40, 43, 44, 47, 49
Ulysse (Odiseo / Ulises)	19, 43, 44, 99, 110, 404, 405, 406, 453, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 472, 473, 515, 517, 540, 542
URBINA, Nicasio	16

V

VALLEJO, César	55
VELÁSQUEZ, Antonio	38
Vénus (Venus)	114, 188, 189, 193, 242, 243, 252, 373, 374, 377, 402, 504, 505
Vénus de Milo (Venus de Milo)	373, 374
VERNANT, Jean-Pierre	101, 231
Vierge Marie (Virgen María)	22, 187, 188, 195, 257, 259, 270, 287, 361, 365, 367, 384, 433, 435, 453, 475, 477, 483, 496, 540, 541, 542, 548
VILLEDA MORALES, Ramón	51

VINCENT-BUFFAULT, Anne	385
VIRGILE	349, 503, 504, 505, 506, 516
VIVEROS VIGOYA, Mara	439
VIVES, Juan Luis	476
Vucub-Hunahpú	347

W

WALSH, Rodolfo	301
WALTER, Philippe	25, 102, 153
WOOLF, Virginia	26, 187, 475
WUNENBURGER, Jean-Jacques	20

Y

YDÍGORAS FUENTES, Miguel	46
--------------------------	----

Z

ZELAYA, Manuel	68, 98
Zéphyr (Zéfiro)	243
Zeus	151, 231, 232, 288, 408, 426, 446, 447, 448, 449, 509, 523, 524, 525, 527, 529, 535

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE.....	11
INTRODUCTION...	13
1 D'HIER A AUJOURD'HUI : LES POETESSES DANS L'HISTOIRE DE L'ISTHME ET LEURS DIFFERENTES APPROCHES DU MYTHE	33
1.1 Six destins croisés avec l'Histoire de l'Isthme et de sa littérature	33
1.1.1 Les poétesses face à la montée en puissance de la violence dans l'Isthme (1900-1970)	33
1.1.2 Derrière la ligne de feu (1970-1990)	58
1.1.3 De l'idéalisme à la désillusion, une paix amère (1987-2000)	81
1.2 La réécriture des mythes ancestraux	101
1.2.1 Les mythes grecs	101
1.2.2 Les mythes amériidiens ancestraux, entre révérence et oubli.....	119
1.2.3 Mythes de tradition biblique.....	136
1.3 Au-delà des temps primordiaux : des mythes « nouveaux-nés ».....	153
1.3.1 Figures mythiques historiques et mythification de l'Histoire : des conquistadors à l'« homme nouveau »	153
1.3.2 Le mythe comme représentation traditionnelle idéalisée (d'une valeur, d'un concept ou d'une idée)	170
1.3.3 Le mythe comme modèle de comportement parfait : figures archétypales... ..	186
2 LES MYTHES ET LE CYCLE DE LA VIE	205
2.1 Geneses et origines mythiques	205
2.1.1 Réécriture des mythes d'origine : la Création réinventée.....	205
2.1.2 Le mythe de la première femme : Eve, Lilith, Pandore et Ixquic réinventées	222
2.1.3 Genèse personnelle et poétique	237

2.2	Le cycle du temps et la filiation	255
2.2.1	Poétisation de la filiation : figures parentales, figures mythiques ?	255
2.2.2	Mythe et maternité	272
2.2.3	Le temps qui s'écoule : du mythe de la jeunesse à la maturité et la vieillesse	291
2.3	La mort et le retour à l'Origine	309
2.3.1	Le mythe, la mort et le sacrifice	309
2.3.2	Renaissances, renouveau et mémoire des défunts	326
2.3.3	Le temps des prophéties : pouvoir incantatoire du mot	344
3	QUAND LA REINVENTION DE MOTIFS ET FIGURES MYTHIQUES REDEFINIT LES RELATIONS HOMME - FEMME	365
3.1	La subversion de mythes basés sur des archétypes féminins	365
3.1.1	Du mythe de l'éternel féminin à celui de la femme sauvage	365
3.1.2	Lorsque les poétesses s'emparent du rire : l'adieu aux larmes ?	384
3.1.3	L'appropriation du mythe de la femme fatale	401
3.2	Réinvention des valeurs et des rôles traditionnels	421
3.2.1	Qu'advient-il de la famille si l'ange du foyer s'envole?	421
3.2.2	Détournements du mythe du « macho »	439
3.2.3	L'héroïsme au féminin	456
3.3	Défaire et refaire l'ouvrage mythique pour tisser de nouveaux liens homme-femme	475
3.3.1	Les nouvelles règles du jeu de l'érotisme	475
3.3.2	Et s'il n'en reste qu'un, ce sera celui-là : le mythe de l'amour	499
3.3.3	Le mythe et ses réécritures : un palimpseste poétique et existentiel	518
	CONCLUSION	537
	BIBLIOGRAPHIE	554
	ANNEXES	613
	INDEX ONOMASTIQUE	691
	TABLE DES MATIERES	708

RESUME

Si la littérature centre-américaine est peu étudiée, la poésie contemporaine des femmes de l'Isthme l'est moins encore. Nous avons donc souhaité participer au développement de ce champ de recherche, en étudiant l'œuvre lyrique de six écrivaines d'Amérique centrale. Dans ce corpus, publié de 1948 à nos jours, la réinvention des mythes – par l'appropriation, l'actualisation et/ou le détournement – nous a semblé particulièrement significative. Pour l'aborder, nous suivons tout d'abord le fil de la vie des poétesses sur la trame de l'Histoire contemporaine de l'Isthme et de sa littérature. Puis, nous tentons de caractériser les différents types de mythes qui peuplent leurs recueils – mythes ancestraux (amérindiens, grecs et bibliques) et mythes « nouveaux-nés », fruits de représentations stéréotypées et souvent idéalisées (l'Éternel féminin ou le « macho »). Par l'analyse textuelle et une approche théorique basée sur la réécriture et la mythocritique, nous étudions le traitement de ces motifs et figures mythiques selon leur provenance et leur valeur prescriptive envers les femmes. Nous observons ensuite de quelle manière la réinvention des mythes s'inscrit dans la poétisation du cycle de la vie, de la création (Genèse du Monde, de l'humain, de l'enfant, du poème) à la mort. Enfin, nous analysons comment, à travers le prisme du mythe, le statut de la femme et de l'homme sont redéfinis – notamment en brisant l'alternative femme exemplaire (Pénélope, l'ange du foyer) / femme fatale ou « perdue » (Eve, Médée, la prostituée), en valorisant l'héroïsme au féminin et à travers de nouveaux mythes (la femme sauvage) – pour aboutir à une réinvention des relations homme/femme.

Mots-clés : Amérique centrale, poésie, mythe, femme, réécriture, Luz Méndez de la Vega, Claribel Alegria, Ana María Rodas, Gioconda Belli, Luz Lescure, Amanda Castro.

ABSTRACT

The literature of Central America – and in particular the contemporary works of the female poets in this region – is a little-studied subject. We therefore wished to help develop this field of research by examining the lyrical work of six women writers from Central America. In this corpus, published from 1948 to the present day, the reinvention of myths – by appropriating, updating and/or manipulating their content – is, to our minds, especially significant. In order to tackle this subject, we shall first unravel the threads of these poets' lives from the fabric of the contemporary history and literature of Central America. We shall then attempt to characterise the types of myths found in their poems – age-old tales (Amerindian, Greek and Biblical) as well as « newborn » myths that are the fruit of stereotyped and images (the Archetypal Female or the « macho » male). Through textual analysis and a theoretical approach based on rewriting and myth criticism, we shall study the way these myths are dealt with according to where they come from and their advisory value regarding women. We shall then consider the way in which the reinvention of myths is part of the poetic depiction of the life cycle from creation (the genesis of the world, of human life; the birth of a child, of a poem) to death. Finally, we shall analyse how the status of women and men is redefined through the prismatic distortion of the myth – by breaking down the dichotomy between the commendable woman (Penelope, the angel in the house) and the femme fatale or « fallen woman » (Eve, Medea, the prostitute), or praising female heroism through new myths (such as the wild woman) – with a view to breaking new ground in male-female relationships.

Key-words : Central America, poetry, myth, women, rewriting, Luz Méndez de la Vega, Claribel Alegria, Ana María Rodas, Gioconda Belli, Luz Lescure, Amanda Castro.