

ANNONCIATIONS ET (RÉ)ÉNONCIATIONS DU CORPS :
SUR LA FÉMINITÉ ET L'IDENTITÉ FÉMININE CHEZ MARIA
TERESA HORTA ET YOLANDA CASTAÑO¹

EUNICE RIBEIRO, XAQUÍN NUÑEZ SABARIS, DANIEL TAVARES

En utilisant une approche intermédiaire, cet article propose une lecture dialogique de deux livres de femmes-poètes du XXI^e siècle : Anunciações (2016), de l'écrivaine portugaise Maria Teresa Horta, roman en vers qui réécrit "avec tous les sens" la rencontre biblique entre la Vierge et l'Ange et O livro da egoísta ("Le livre de l'égoïste" 2003) de la poète galicienne Yolanda Castaño. Ainsi, dans cette perspective intermédiaire, les auteurs mettent en jeu une certaine théologie de la féminité, faisant appel à des concepts liés à la représentation du corps, comme la beauté, la maternité et l'érotisme et les croisent avec les codes littéraires et audiovisuels, la réflexion sur l'identité et sur l'image construite entre le "moi" le plus intime et le regard public porté sur l'écrivain.

Using an intermedial approach, this article proposes a dialogical reading of two books by 21st century women poets: Anunciações (2016), by Portuguese writer Maria Teresa Horta, a novel in verse that rewrites "with all the senses" the biblical encounter between the Virgin and the Angel, and O livro da egoísta (2003) by Galician poet Yolanda Castaño. Thus, in this intermedial perspective, the authors question a certain theology of femininity, appealing to concepts linked to the representation of the body, such as beauty, maternity and eroticism, and cross them with literary and audiovisual codes, reflection on identity and on the image constructed between the most intimate self and the public gaze cast on the writer.

Dans une perspective ibérique et selon une approche intermédiaire, nous proposons ici une lecture dialogique de deux livres de femmes-poètes de notre siècle qui envisagent de manière hétérodoxe l'identité féminine, mettant en jeu une certaine théologie de la féminité avec des concepts qui appellent explicitement la représentation du corps, comme la beauté, la maternité et l'érotisme: *Anunciações* (2016), de l'écrivaine portugaise Maria Teresa Horta, roman en vers qui réécrit "avec tous les sens" la rencontre biblique entre la Vierge

¹ Article publié en portugais à la *Revista de Estudos Literários* 11 (2021) : 177-209. Traduit de l'anglais par Sylvie Doizelet, dans le cadre des activités de la Chaire Sá de Miranda. Les citations théoriques en langue étrangère ont été également traduites Mme Doizelet.

et l'Ange; et *O livro da egoísta* (2003) de la jeune poète galicienne Yolanda Castaño, une œuvre qui intègre des codes littéraires et audiovisuels et où la réflexion sur l'identité se déploie et se multiplie, à travers plusieurs miroirs, renvoyant une image construite entre le moi le plus intime et le regard public porté sur l'écrivain.

Maria Teresa Horta : Écriture féminine et univers religieux

Sur la quatrième de couverture de l'édition de 1974 de *Minha Senhora de Mim* [*Ma Dame à moi*] (initialement publiée trois ans plus tôt) est reproduit un bref extrait d'un commentaire de Nuno Sampayo qui pose la question : "Não tem a mulher que faz versos ou compõe romances o direito de escrever com todos os sentidos . . . ?"² À cette date, alors que la *révolution des œillet*s mettait fin à un demi-siècle de régime dictatorial au Portugal, la question pas tout à fait rhétorique de Sampayo impliquait un paradigme institutionnalisé, dans lequel l'identité et l'écriture féminines étaient pensées en référence à des convenances et obédiences sociales, morales, comportementales et esthétiques, reflétant une idéologie de la féminité satisfaisant au goût dominant d'une configuration manifestement patriarcale.

Le titre du livre de Teresa Horta, qui recouvrait, d'une manière courageusement provocatrice, la nomenclature pieuse catholique (*Notre-Dame*) et la ré-écrivait à la première personne du féminin singulier redoublée, comme une affirmation d'autonomie et d'auto-appartenance, est apparu comme un commentaire iconoclaste, résumant l'univers religieux du point de vue des femmes, un thème auquel Maria Teresa reviendra inlassablement, de manière individuelle ou en tant que co-auteur. Souvenons-nous, l'année suivante, du livre *Novas Cartas Portuguesas* [*Nouvelles Lettres Portugaises*], écrit en collaboration avec Maria Isabel Barreno et Maria Velho da Costa – une relecture controversée des *Cartas Portuguesas* [*Lettres Portugaises*], attribuées à la religieuse du XVII^e siècle Mariana Alcoforado – ouvrage qui connaîtra une divulgation internationale, malgré son interdiction par la censure.

Par la liberté de son langage, direct et opposé à toute forme de puritanisme, par le penchant de son auteur à la dénonciation socio-politique, sexuelle, éthique et esthétique, qui a valu au premier éditeur du livre une main courante et l'avis d'in-

terdiction de circulation par la police, *Minha Senhora de Mim* a non seulement marqué un tournant dans l'écriture féminine portugaise, mais a également défini le profil littéraire de l'auteur de manière irréversible. Un auteur qui, sans s'embarquer dans les mouvements féministes les plus radicaux, se singularisera par un érotisme poétique dans lequel le corps et les sens – tous les sens – apparaissent systématiquement comme thèmes structurants.

Quarante-cinq ans plus tard, en 2016, Maria Teresa Horta publie *Anunciações* [*Annonciations*], un recueil de poésie qui se revendique comme un roman et où l'interrogation au sujet de la condition féminine liée au thème de l'amour est construite de manière poétique à partir de l'épisode bien connu, avec ses deux personnages (l'Ange et la Vierge), brièvement raconté dans l'Évangile de Luc (Luc 1 : 26-38).

Le retour au contexte religieux chrétien et au personnage de Marie se prête une fois de plus à une volonté de dénoncer et d'interroger, caractéristique de l'écriture poétique de Horta. Toutefois, par rapport à l'ouvrage de 71, *Anunciações* révèle une voix en demi-teinte moins perçante et à l'intonation lyrique nettement plus subtile. Nous pourrions affirmer que nous rencontrons à présent une certaine métaphysique de l'amour qui ne renie plus les sens, mais au contraire les exalte jusqu'au point où ils sont transfigurés en sensations évanescentes, en impressions, stupéfactions et fascinations vagues – chacune d'entre elles déterminant un pourcentage d'ineffabilité qui réduit le poids du texte verbal et le transforme en une expression aussi raréfiée qu'intense émotionnellement.

D'un autre côté, si le personnage de Marie est, dans un certain sens, désacralisé et ses valeurs religieuses et symboliques les plus banales déplacées (valeurs qui l'associent à la chasteté, la virginité, la maternité, la grâce, et à cette beauté inconsciente qu'Agamben décrit comme une forme réussie d'ignorance spirituelle [131]) de façon à lui procurer une certaine quantité d'humanité et de corporalité, dans cette réincarnation poétique un sens du mystère et du divin, immanent à l'expérience de la passion et au chemin partagé de la séduction, n'est pas perdu. Un chemin qui implique un échange entre amant et aimé (annoncé dès le début du livre avec l'épigraphe de Thérèse d'Avila), un chemin, comme l'écrivain portugais Almada Negreiros (5) l'a déjà formulé dans son arithmétique futuriste, où il faut être deux pour atteindre l'infini.

² "La femme qui compose des poèmes ou des romans n'est-elle pas en droit d'écrire avec tous les sens . . . ?" (traduit par les auteurs).

Femmes bibliques

En plus des possibles allusions individuelles et collectives, nationales et culturelles associées au nom de Marie (fonctionnant comme un type onomastique, avec des aptitudes d'identification du genre à l'intérieur de l'univers culturel Judéo-Christien), la préférence de la poète pour la personne de la Vierge peut être historiquement présumée. Marie est indiscutablement la grande protagoniste de la narration biblique.

En fait, à l'exception de la Vierge, sur laquelle repose l'histoire chrétienne, les personnages féminins ne sont pas très nombreux dans les pages de la Bible, et le rôle qui leur est réservé n'est pas particulièrement dynamique. Malgré les efforts de renaissance à long-terme de ces figures de femmes pâles et souvent anonymes entrepris par les théologiens féministes, "les femmes ne jouent pas de rôle essentiel dans le récit chrétien", comme le remarque Rowena Loverance dans son étude consacrée à l'art chrétien, où là aussi elles réapparaissent en tant que "personnages mineurs" (108). L'insistance dans le Nouveau Testament à rappeler la similarité des genres à la lumière de l'ontologie chrétienne elle-même ("en Christ il n'y a ni mâle ni femelle") coexiste de manière contradictoire, depuis les récits de la Genèse, avec une féminité essentiellement périphérique qui régresse soit en dérive créationniste (comme c'est le cas pour Ève, dans la version de sa naissance à partir d'une côte d'Adam), soit en symbole de prudence et de servitude, préfigurant les vertus mariales. Cette insistance est parfois d'une férocité castratrice et éthiquement disgracieuse (illustrée par les *femmes-fatales* comme Dalila ou Salomé), même si, dans le cas de quelques personnages de l'Ancien Testament (comme Judith ou Jaël), la violence s'interprète comme un acte de courage analogue à celui de la Vierge Libératrice elle-même, éradiquant le serpent qui menace le peuple de Dieu.

Le rôle féminin prédominant dans le récit biblique est indubitablement joué par Marie. Le culte marial, qui s'est largement et rapidement propagé, semble inséparable d'une idée de la maternité qui, en plus de ses résonances humanistes et universelles évidentes, produirait également une métaphore de la création elle-même. Mais l'importance de Marie est attestée sur un autre plan également, celui de la responsabilité sociale. Pour Loverance, l'épisode de l'Annonciation ne se réduit pas à une simple histoire de passivité et de soumission ; au contraire, en acceptant le rôle de mère du Christ, et par conséquent celui de mère de Dieu, Marie acquiert une dimension sociale et cosmique, "puisque son obéissance rachète la désobéissance d'Ève et restaure l'ordre du monde" (125).

L'Annonciation dans l'art religieux

Bien évidemment, toutes les interprétations du personnage de Marie ne confirment pas cette lecture audacieuse. La plupart des tableaux religieux canoniques du récit évangélique de l'Annonciation le réduisent à un épisode dénué d'intrigue, de détails, limité au strict minimum de gestes et de mots, où Marie se présente comme une pure icône, comme le fait observer Georges Didi-Huberman pour les fresques médiévales de Fra Angelico.³ C'est à cette apparente indifférence à la construction d'une *istoria* se développant dans un temps et un espace concrets, que le philosophe français se réfère. Elle réapparaît d'ailleurs dans de nombreuses versions picturales du même épisode depuis les inscriptions des catacombes de Priscille, datant du II^e siècle, aux tableaux du Moyen-Âge, de la Renaissance et du Baroque, comme ceux de Francesco del Cossa, El Greco, Murillo, mettant en évidence, quant à eux, la composition raffinée du Moyen-Âge tardif de Crivelli. En fait, malgré la spécificité de la localisation spatiale (se référant à la ville italienne d'Ascoli Piceno), la confrontation directe entre la Vierge et l'Ange n'apparaît même pas à l'intérieur du cadre dans l'œuvre de Crivelli.⁴

³ En étudiant les différentes versions de l'Annonciation peintes par Fra Angelico, particulièrement celles du couvent florentin de Saint-Marc, Didi-Huberman souligne l'absence de verisimilitude historique des fresques, une conséquence pas tant de l'ignorance ou de l'incapacité du peintre à imiter, mais surtout du souci de représenter un *mystère* (au sens théologique du mot), plutôt qu'une intrigue. "À San Marco, la grande Annonciation du corridor ne nous apprendra rien de plus sur Nazareth, la Galilée ou la maison de la Vierge. Les deux inscriptions au bas de l'image – *Salve Mater Pietatis...* et *Virginis intacte...* – n'ont rien à voir avec les paroles 'historiques' du colloque angélique. ... L'indifférence à la construction d'une *istoria* apparaît enfin, de façon radicale et fascinante, dans l'Annonciation de la troisième cellule de San Marco : ici, on chercherait en vain l'accessoire théâtral, la couleur locale, l'intentionnalité psychologique; ici, rien qui approche, de près ou de loin, l'idée de conversation. Les deux visages aux bouches closes n'expriment ni ne 'disent' quoi que ce soit, en quelque moment que ce soit" (*Fra-Angelico* 220).

⁴ En ce qui concerne la représentation complexe de Crivelli, il est important de prendre en compte le contexte particulier de son ordre et de sa création, ce qui permet de clarifier, comme le souligne Daniel Arasse, l'intersection de deux motifs iconographiques et narratifs, le thème religieux de l'Annonciation et le thème civil de la ville italienne d'Ascoli Piceno et l'autocélébration de ses magistrats : "Comme l'indique l'inscription du rebord, le tableau célèbre la *Libertas ecclesiastica* accordée à la ville d'Ascoli Piceno. ... Les deux thèmes se rencontrent et se joignent dans la figure du saint évêque protecteur d'Ascoli Piceno, saint Emdius : sa présence est particulièrement incongrue puisqu'il intervient dans le dialogue sacré et semble presque, tout à son rôle d'intercesseur, vouloir détourner l'attention de Gabriel au profit de sa ville – à moins qu'il ne prenne pour lui le message angélique, comme l'indique le geste de sa main droite qui est un des gestes traditionnels de réponse de Marie à Gabriel" (191-92).

L'invention littéraire et iconographique du livre ouvert⁵ au-dessus duquel Marie se tient dans une chaste et distraite indifférence aux biens de ce monde contribue, de plus, au portrait psychologique et moral du personnage, détaché du monde et de la chair, exempt d'initiative et de performativité verbale (ou autre). En fait, à l'exception des nouveaux paradigmes artistiques qui émergent dans l'Europe catholique au moment de la Contre-Réforme, instaurant une "relation délicate entre l'extase mystique et l'abandon des sens" (Zuffi 269), la plus grande partie de la doctrine hagiographique et religieuse judéo-chrétienne après la rédaction des Écritures saintes (malgré l'emploi important de termes et métaphores propres au langage de l'amour) les soumet, en règle générale, à une interprétation plutôt inoffensive où le transport érotique est lu selon la clé paradisiaque de l'élévation spirituelle.

À l'opposé, la plupart des réinterprétations séculaires du récit biblique ont suivi des chemins différents, en particulier dans le domaine artistique contemporain (des arts plastiques à la photographie, au cinéma ou au séries TV). Ces chemins posent, explicitement et dialectiquement, la question de la corporalité et de la volonté propre, de la théâtralité érotique, du genre et des relations de genres, redéfinissant la féminité et le féminin comme un lieu d'identité.

⁵ L'apparition artistique de ce livre auquel le récit canonique de Luc ne fait nullement référence est supposée dater du neuvième siècle. Dans une récente étude consacrée à l'origine du thème de la Vierge lisant, Laura Saetveit Miles fait remonter sa dissémination aux neuvième et dixième siècles, avec une expansion fulgurante à partir du onzième, en parallèle avec l'augmentation du degré d'alphabetisation des femmes et leur entrée dans la vie religieuse, avec les pratiques monastiques de la lecture et l'écriture : "les premières références picturales et textuelles à la Vierge en train de lire lors de la venue de Gabriel surgissent de contextes monastiques et cléricaux masculins aux neuvième et dixième siècle et peuvent être rattachées aux nouveaux idéaux spirituels qui ont entraîné des vagues successives de réformes religieuses" (634). D'un autre côté, le symbolisme du Livre en tant qu'Incarnation du Verbe Divin gagnerait en importance dans l'éducation religieuse des fidèles, qui, dans la chaste réclusion d'une Vierge qui connaissait les paroles prophétiques, trouvaient un exemple parfait de dévotion. Miles désigne comme l'une des principales sources d'inspiration pour l'amplification symbolique de l'épisode de l'Annonciation, le texte apocryphe du proto-évangile de Matthieu ; néanmoins, la plus ancienne référence explicite d'une Vierge lisant viendra des sermons d'Ambroise de Milan et de ses commentaires de l'Évangile de Luc (639). Dans les arts visuels, la plus ancienne figuration du Livre de Marie existant de nos jours, selon le même érudit, remonte au IX^e siècle et consiste en un relief d'ivoire sur l'un des panneaux latéraux du Cercueil de Brunswick (musée Herzog-Anton-Ulrich, Brunswick, Allemagne) ; de la même époque, dans le domaine littéraire, date la version en vers des Évangiles *Liber evangeliorum* du moine allemand Otfrid von Weissenburg.

L'Annonciation : Visions du futur

Un retournement dans l'art moderne et contemporain montre que le retour du thème de l'Annonciation est un champ florissant aussi bien par rapport au nombre d'occurrences qu'à la pluralité et l'hétérogénéité des approches, comme c'est souvent le cas des principaux thèmes explorés par l'art. Par exemple, *l'Annonciation* (1976) de Rafael Collazo, évoque toutes les périodes ou, selon les mots de Steve Bush, permet de "vivre à toute époque et de tout voir".⁶ Dans d'autres cas, cependant, la survivance d'un thème entraîne l'inversion des différents "plans du sacré". C'est ce que l'on voit notamment avec *Annonciation* (2009-2013) d'Elina Brotherus, une série photographique où l'on peut facilement identifier une imitation de syntaxes visuelles reprises de l'histoire de l'art, opérant ici dans la direction opposée à celle du récit originel. Selon les propres mots de Brotherus : "Ceci est une histoire de fausses annonces, où il est question de l'attente d'un ange qui ne se manifeste jamais. Tout d'abord nous ne savons pas s'il est là, il pourrait être tout simplement caché derrière la porte. Peu à peu il devient clair qu'il ne viendra pas" (Loret). Cette sorte de notation visuelle agit comme une porte à moitié ouverte, un seuil entre le vivant et le mortel ; les métamorphoses que le corps subit pendant le processus ont mauvaise presse et se présentent comme une sorte de champ de bataille qui s'empare du corps, le consumant et le conquérant.

La récente adaptation cinématographique du roman dystopique de Margaret Atwood *La Servante écarlate* (1985) explore la réécriture d'un thème marial, articulé autour de sa matrice dystopique. L'intrigue porte sur un personnage féminin – June – dont le combat personnel a sa correspondance exacte dans un combat social et public. Au fur et à mesure que le récit se déroule, June se bat pour le droit à son corps qui est progressivement épuisé et violé, comme si se récrivait l'histoire de Gilead, évoquant, en même temps, l'œuvre célébrée de Barbara Kruger *Votre corps est un champ de bataille* (1989). June Offred (ou *offered / offerte*, en jouant sur les mots...) est également une Marie violée, qui attend une "bonne nouvelle" contre son gré. Le corps, violé par son Seigneur, sert littéralement de cercueil. Bien sûr, comme cela a été dit, nous sommes de nouveau face à une sorte d'inversion des plans du sacré : le corps de June n'est plus celui de Marie, s'écriant "que Votre volonté soit faite" ; au lieu de cela, June proclamerait plutôt "que ma

⁶ Nous citons un article de Steve Bush sur *l'Annonciation* de Raphael A. Collazo, d'après un manuscrit non publié d'Ernest Acker-Gheradino. Cf. http://www.collazo.org/manuscripts/84_acker_annunciation.html

volonté soit faite”, souscrivant clairement aux paroles de Horta dans son livre *Minba Senhora de Mim*.

L'annonciation de la grossesse de June est transmise par des grammaires visuelles recourant à une gamme de couleurs typiquement Renaissance (particulièrement dans le jeu entre rouge / bleu, carnalité / chasteté), ainsi que par certains éléments spatiaux (fenêtres et portes, lumière et ombre). Par ailleurs, elle offre un retournement de l'Annonciation en termes sociaux, comme en témoignent les attitudes du corps, qui évoquent plus des supplications passionnées que les chorégraphies caractéristiques de l'Annonciation. Ainsi, pour en revenir aux mots de Loverance, il semblerait que l'équilibre repositionné par June repose sur la désobéissance : l'exposition du corps de June ouvre la voie et aboutit à un nouvel ordre social. La rupture avec le *status quo* existant est l'affirmation de sa propre identité, ainsi que de celle de toutes les femmes ou, si nous préférons, étant donnée la toile de fond du régime totalitaire de Gilead, elle peut être lue comme la réévaluation d'Ève.

Une position similaire se trouve dans le film *Je vous salue Marie* de Jean-Luc Godard (1985), plus précisément dans la scène du bain avec Marie (une enfant encore, ou une pré-adolescente) et sa mère, qui recrée un temps d'équilibre (Ève et Marie). L'eau, joue bien sûr ici un rôle fondamental : celui d'unir ce qui avait été séparé, ou de rassembler des éléments isolés entre les époques et les récits. C'est également à travers l'articulation entre fermeture et ouverture que les Annonciations artistiques gravitent. De Botticelli à Godard, la question du déploiement et du corps occupe une place centrale. Le corps de la Vierge considéré comme un livre peut également être lu comme un corps libre et, comme le rappelle justement Godard, l'histoire de Marie est une histoire d'intersections. C'est précisément à ce seuil que Marie est “en tout temps” : aliénée en quelque sorte dans l'espace et le temps, Marie est un point d'intersection.

Ce décalage avec son époque – une ouverture, dirions-nous – rappelle les réflexions de Didi-Huberman sur l'émotion, un mouvement qui consiste à nous mettre en dehors (e-, ex-) de nous-mêmes. Toute Annonciation est un moment de transcendance physique qui, comme nous le verrons avec Teresa Horta, est profondément charnelle : Gabriel est loin d'être l'intangible lumière que nous voyons souvent représentée. Comme le remarque Eduardo Prado Coelho, le corps excité est un corps hors service, hors de lui, il se redéfinit de manière excentrique, il est une limite, comme si deux temps et deux espaces dialoguaient simultanément :

La question fondamentale aujourd'hui – comme ce fut toujours le cas dans des environnements novateurs – est qu'est-ce qui excite le corps ? Lorsque nous disons “excité”, c'est dans son sens le plus étymologique : ce qui fait sortir un corps hors de sa coquille, et où donc va le corps alors ? Pas dans un sens purement d'extériorisation, mais dans une sorte de troisième état pour ces corps en état d'excitation. L'art définit la composition de ce troisième état, lui donne une dimension et définit ses lois sporadiques. Dans ce sens, tout art a une dimension érotique. (10)

Parmi les représentations les plus contemporaines du thème de l'Annonciation, nous mettons l'accent sur *Veiling Desire series* de Kristy Deetz, et plus particulièrement *Veiling Desire # 1*, une œuvre dans laquelle la réécriture du thème se fait à travers un jeu entre le visible et l'invisible, qui occupe un espace intermédiaire. Suivant les mots de l'artiste elle-même :

Le produit repose sur la pliure entre représentation et abstraction, la nature et la culture, la peinture et l'objet. Il conceptualise et abroge les frontières entre soi/ autre, physique/métaphysique, et certitude/doute, se pliant à l'infini, se repliant, et déployant un tissu d'interchangeabilité, une peau révélant une autre peau.⁷

De même, dans *L'Annonciation du Cestello* (1489-1490), Botticelli ajoute à la scène une “charge érotique voilée” avec les plis des robes, comme l'a noté Mary Ann Caws (109). Dans le travail de Deetz, ce message voilé est littéralement dévoilé, puisque le voile est une étoffe qui cache et découvre : une peau qui ouvre sur une nouvelle peau. Comme l'a exprimé Caws, le jeu entre intérieur / extérieur, le temps / espace, centre / évasion, visible / caché suit le même dessein : trouver un point d'intersection. En ce sens, Marie est “le troisième état” (Coelho 10) : elle définit “ses lois d'intermittence”.

C'est dans le domaine de l'architecture que l'on trouve encore, de nos jours, la plupart des représentations de l'Annonciation, peut-être parce qu'elle traduit le plus efficacement toute sa dialectique. Les bâtiments sont, d'un autre côté, les signes métaphoriques de notre contemplation, puisque, comme le fait remarquer Didi-Huberman, contempler c'est mettre un *templum* devant les yeux⁸ : le temple, qui

⁷ La déclaration de l'artiste se retrouve sur : <http://kristydeetz.com/series/veiling-desire-acrylic-paintings-series/>

⁸ Voir la remarque de Didi-Huberman dans *Atlas, ou Le Gai Savoir Inquiet* (2011). Dans le premier chapitre de cet ouvrage, le critique écrit : “Souvenons-nous que contempler signifie d'abord observer une réalité naturelle en la délimitant comme *templum*, c'est-à-dire comme un champ strictement encadré d'action surnaturelles délivrant ses signes de prédiction, en sorte que regarder l'espace y devient regarder dans le temps” (29). Dans le dictionnaire Latin-Français *Le Grand Gaffiot*, nous pouvons lire que l'un des sens du

est le bâtiment, qui est le corps de Marie. En outre, si l'on revient à l'étymologie du mot : contempler est simplement la délimitation d'une place dans les cieux.

Aussi grande soit la latitude permise par les nouvelles techniques et les nouveaux media, l'Annonciation est la cible d'idées différentes. Une œuvre comme celle de Rui Sanches (1991) cartographie le corps, coordonne l'espace et le temps selon ce que nous pourrions considérer une grammaire post-minimaliste. *AAnunciação* [L'Annonciation] de Sanches illustre ce que nous avons déjà noté au sujet de l'artiste américain Rafael Collazo : un espace qui permet "de vivre à toute époque et de tout voir"⁹

Anunciações de Maria Teresa Horta : Une lecture comparative¹⁰

Ce qui paraît surprenant dans le livre de Horta, c'est qu'il va à rebours pour proposer, à travers une rétrogression, une alternative d'interprétation innovante et créatrice. La méthodologie poétique dans *Anunciações* ne s'inspire apparemment d'aucune glose de l'épisode biblique, mais s'engage plutôt dans une *ekphrasis* narrative tissée lentement et de manière ambiguë, dérivée de l'iconographie religieuse traditionnelle, plus précisément de la version plastique de la Renaissance de Botticelli, reproduite en couverture de l'ouvrage.

Dans un équilibre presque magique entre l'allusion (à la peinture) et l'invention, où le récit évacue toute trace de temps et d'espace, toutes les figures marginales, pour se concentrer sur le dialogue passionné entre Marie et Gabriel,¹¹ qui est également incarné et humanisé, le roman met en scène sous les yeux du lecteur un chemin dramatique de perdition et de découverte, d'hésitation et de délivrance, de refus et de compromis, à travers 284 poèmes et 14 stations, en un émouvant théâtre vivant, un théâtre des sens et des émotions qui constitue un voyage énonciatif, une sorte de

mot *templum* fait précisément référence à cette notion de l'espace : "espace que la vue embrasse. Champ de l'espace, enceinte, circonscription". En ce sens, il devient très intéressant de rappeler la polysémie du mot français "enceinte", qui veut dire à la fois "qui attend un enfant" et "enclos", "clôture". Sur le sujet de ce débat sémantique, voir aussi les commentaires de Rosa Maria Martelo sur *Contemplanção Particular* d'António Gonçalves (Martelo 9).

⁹ *L'Annonciation* (1976) de Sanches appartient au cycle des *Prophéties*, qui inclue également *The Ladies*, *Left Behind for Cythera*, *Southold Fen*, *By a River*.

¹⁰ Les textes, en portugais, sont traduits par nos soins.

¹¹ Il y a toujours eu des anges dans les livres de Maria Teresa Horta, où ils apparaissent, ainsi que le reconnaît l'auteur elle-même, comme des annonciateurs de la poésie. Cf. Interview avec la poète dans *Ronda da Noite*, 20 juillet 2016 : <https://www.rtp.pt/play/p1299/e244070/a-ronda-da-noite>

Via Crucis poétique. Ce pèlerinage, cependant, n'est pas seulement de pénitence et de rémission, mais aussi, comme cela a été dit, de création et de récréation, d'invention (*inventio*), tout au long d'un parcours de gestation qui peut constituer l'autre versant du symbolisme numérique : selon l'Évangile de Matthieu, la généalogie de Jésus, depuis Abraham, correspond à un total exact de 14 générations (Mt 1 :1-17).

Ainsi, *L'Annonciation du Cestello* de Botticelli semble être le prétexte idéal pour la fugue interprétative et créative de Horta. Pour le quatorzième siècle de l'artiste italien, ce tableau s'éloignait déjà de la majorité de la production plastique habituelle sur le sujet, ou de sa propre production antérieure. En affinant les allusions recherchées, les complexités de la perspective et le style excessif et vertueux, fréquents chez les autres artistes florentins contemporains, Botticelli, comme le fait observer Daniel Arasse "a simplifié l'architecture et son décor pour concentrer l'attention sur les figures et leur gestuelle – et obtenir, en communiquant le plus directement possible un message dramatique et humain, un effet plus efficace" (259).

Maria Teresa Horta fait valoir et exploite les intervalles et les replis autorisés par la version de Botticelli, cette sorte "d'entre-deux" de son extraordinaire peinture, dans des voies qui pervertissent ou retournent les significations iconographiques convenues, transformant – rétrospectivement – l'artiste en annonciateur de ces "peintres du futur" que le roman lui-même anticipe. Avant tout, la concentration absolue sur le couple de personnages dialoguant dont la performance gestuelle – convergeant en cette "très haute tension graphique qui peut être devinée entre les mains de Marie et celle de l'ange", pour reprendre les mots de Tolentino Mendonça (7) – se traduit à présent en une force verbale énonciative, qui fait d'*Anunciações* un espace clos, muré, sauvant la scène et le personnage de Marie du silence et du mutisme soulignés par Didi-Huberman à propos de Fra Angelico. Ce n'est plus, toutefois, dans le sens d'une chasteté demi-divine que le sujet de *l'hortus conclusus*, inscrit dans le mémoire d'une façon redondante en tant que toile de fond plastique, mais dans le sens dramatiquement Botticilien qui sépare et contient une scène humaine et verbale. On trouve une suite de scènes ou d'annonces (et d'énonciations) : le pluriel dans le titre du livre est déjà une première déviation, signalant moins un événement qu'un processus, une contrainte qu'une négociation des sens, moins un instant qu'un enchaînement de séduction et de gestation. De brève durée, pour un pathétique et poétique moment.

Le livre est entouré d'un triple et symétrique paratexte qui en dit long sur la conscience de soi constructive de la poète et sur les préposés historiques du traitement artistique de ce thème¹² : dédicaces, épigraphe et prologue au début, doublés à la fin par un épilogue, une lettre (à Marie) et une clôture. C'est, par essence, une maison poétique, une architecture mariale en mots, retraduisant structurellement les métaphores virginales bien connues qui assimilent Marie à un lieu, une habitation :

Si l'architecture est, en peinture, l'outil privilégié de la perspective linéaire, l'architecture elle-même est en effet traditionnellement le support de métaphores et de "similitudes" désignant la Vierge Marie, tant dans ses vertus morales que dans la nature mystérieuse de son corps physique où l'Incarnation a pu avoir lieu, c'est-à-dire, à la lettre, trouver son lieu. . . . Marie est une ville (celle, parfaite, de la vision d'Ézéchiel, dans laquelle seul Dieu peut entrer), mais elle est aussi une maison, la *domus conscientiae* dont la *Summa* de l'archevêque de Florence, saint Antonin, décrit avec soin, en plein XV^e siècle, chaque élément : ses fondements solides signifient le Christ, ses murs élevés l'espérance et ses quatre terrasses (*solaria*) la tempérance, la sagesse, la justice et la vertu. . . . elle est en particulier le tabernacle où a pris corps le Dieu incarné . . . (Arasse 55-56)

Peut-être pouvons-nous penser à cette maison poétique comme à une étape d'apprentissage, et à Marie comme la femme qui ne lit plus un récit étranger, mais défolie, sur ses genoux, les pages d'un récit dans laquelle elle co-figure, tout en habitant (*in habitatio*) le Verbe Incarné lui-même : *Maria liber generationis*, dira Saint Antoine en 400 (cité dans Didi-Huberman, *Fra-Angelico* 322) ; Marie, le corps-livre qui reproduit, comme son corrélat symbolique, cet autre roman qui le contient et qu'il nous appartient de parcourir :

Desce os olhos
até aos joelhos de Maria
onde se aquieta o livro mínimo
que os seus dedos entreabrem
fendendo o estreito caminho
a encontrar entre as páginas
Do seu corpo a folhagem

¹² Nous faisons référence en particulier à la vaste recherche de Daniel Arasse de ce qu'il pense constituer une relation stimulante entre l'Annonciation et la technique de la perspective, utilisée comme forme symbolique dans tout tableau capable de sous-entendre l'interférence du non figurable dans l'univers figurable.

("Folhagem" 56)¹³

Il est vrai qu'à partir de ce point, les allusions ekphrastiques deviennent ambiguës, et les références se dispersent (dans Botticelli, par exemple, le livre ne repose pas sur les genoux de Marie, comme le disent les poèmes). En tant qu'acte répété et prolongé, cette défoliation contient malgré tout un principe d'apprentissage : le roman retrace une longue métamorphose pendant laquelle non seulement Marie, mais aussi Gabriel (un ange dont le corps céleste se dote de l'ombre des corps physiques sur la toile du peintre italien) en viennent à se connaître l'un et l'autre, et eux-mêmes. Dans un esprit très similaire, l'interprétation plastique que Paula Rego a donnée du même épisode dans la grande peinture murale en deux panneaux intitulée *Crivelli's Garden* (1990-91) réduit à une simple question d'identité la liberté de création que le tableau initial de Crivelli avait déjà atteinte en d'autres dimensions. Le roman de Teresa Horta a des points communs avec le *Jardin* de Rego : un territoire d'apprentissage où les différents personnages "sont sujets à la croissance cognitive du personnage organique", comme le fait remarquer le critique João Miguel Fernandes Jorge (77) à propos des voix humaines dans l'œuvre de l'artiste portugaise.

Dans le livre de Horta, le temps reste un facteur décisif de l'itinéraire commun de croissance psychologique, sexuelle et érotique des personnages. C'est un temps de lenteur, de "défoliations" et déflorations, un récit de plis, de courbes, de chorégraphies dansées, comme si les mots du roman donnaient à présent voix aux palimpsestes secrets cachés dans tous les tableaux et les écrits sur la Vierge et l'Ange, dans tous les replis de velours des voiles qui la protègent, dans son mutisme, dans ses gestes silencieux :

O anjo demora-se
a vê-la
reclinar as folhas
por entre florestas e clareiras
de palavras
sem reparar no desgaste das horas

¹³ "Baisse tes yeux/ jusqu'au au genoux de Marie/ où s'apaise le livre minime/ que ses doigts entrouvrent/ brossant l'étroit chemin/ qu'ils trouvent entre les pages// de son corps, les feuillages" (Traduction des organisateurs, désormais TDO).

("Sobressalto" 22)¹⁴

Il n'y a pas de hâte dans ce théâtre passionné : cet Ange ne vient plus en moto annoncer la subversion de la nature (pour paraphraser le poète portugais Herberto Helder¹⁵). La nature a cessé d'être subvertie, la conception a cessé d'être un grand et miraculeux crime. Marie, au contraire, va engendrer le fils de Gabriel mais seulement après qu'ils aient reparcouru dans leur corps humain les étapes de la création, transposé les mystérieux "mots passés au crible" de l'énonciation divine dans l'intrigue impatiente et interrogative de leur propre voix poétique. Et ce faisant, réinventant leur identité propre :

Olhou suas asas de arcanjo
 uma de luto
 outra de dia
 uma cruel
 outra de perda
 uma de negrume
 outra de meio-dia
 E quando Maria
 entendeu as palavras
 de crivo que lhe eram ditas
 começou a criar a sua
 identidade própria
 a partir da poesia
 ("Asas de Poesia" 42)¹⁶

Une amnésie représentative accompagnera leur réinvention qui concerne non seulement Marie ou Gabrielle, mais aussi les différentes voix qui parlent à travers eux, "qui habitent les âmes de la femme et de l'ange" (Cortez 9) – les voix poétiques que les romans de Teresa Horta convoquent tout au long d'un voyage dans le temps et l'espace littéraires (depuis Hildegarde de Bingen, une religieuse et poète fémi-

¹⁴ "L'ange s'attarde/ en la regardant/ à plier les feuilles// dans les forêts et clarières/ de mots/ sans remarquer l'usure des heures" (TDO)

¹⁵ Nous faisons référence au texte de Herberto Helder ("*motocicletas da anunciação*"), tiré de l'ouvrage *Photomaton e Vox*.

¹⁶ "Il regarda ses ailes d'archange/ l'une en deuil/ l'autre pure lumière // l'une cruelle/ l'autre la perte// l'une le noir/ l'autre le midi// Et lorsque Marie entendit le mots/ perçants que lui étaient adressés// elle commença à créer sa propre/ identité// partant de la poésie" (TDO)

niste du XII^e siècle, jusqu'à Shakespeare, Rilke, Tolentino Mendonça qu'elle cite à partir de ses autres livres, tout au long de ce roman). C'est cette omission délibérée, cet oubli assumé des images et des récits canoniques qui, peu à peu, fait dévier le personnage et la place de Marie (un symbole de la féminité) par rapport aux stéréotypes féminins. Tout d'abord et principalement dans ses prolongements symboliques les plus habituels, c'est Marie la cause et le sujet de ces détournements qui changent les lys de l'ingénuité (Mallarmé) en roses de la passion, les colombes de l'esprit en milans et en feux charnels de félins :

Talvez
 se te desacertar um pouco
 as asas
 me seja possível
 tocar a tua
 mão
 mudar o lírio em rosa
 e porque não
 colher nos teus lábios
 as palavras
 atarrancar-te depois
 no coração
 ("Desacertos" 77)¹⁷

Le parcours de Marie et son apprentissage poétique suivent une évolution depuis l'interrogation et la méprise au sujet d'elle-même dans les premières "stations" du livre, jusqu'à la pleine affirmation d'une volonté dans les dernières "stations". On sent poindre une volonté transgressive qui veut montrer "son autre côté" : celui de la tentation la plus humaine, de la perte des sens, de l'amour charnel qui finit par la libérer du poison abstrait du dogme et du mythe :

—Não pretendo vir a ser
 um mito
 uma ideia
 um projeto de fé
 Disse devagar ao anjo

¹⁷ "Peut-être/ si tu désaxes un peu/ tes ailes// ça sera possible de/ toucher ta/ main// changer le lys en rose/ et pourquoi pas// cueillir dans tes lèvres/ les mots// et t'enfermer alors/ dans le cœur" (TDO)

A desfalecer-lhe a voz
 ante o seu cintilante chegar
 Não, ela não quer
 vir a ser uma oração
 (“Vontade de Maria” 215)¹⁸

Marie devient sa propre réinvention. C’est elle qui, en fin de compte, réapparaît, renonce à son manteau de grâce bleu, aux “floritures / de son ombre et aux jupes de brume” (125), aux couleurs métaphysiques dont elle se dépare tout au long des pages de son roman, tout en allumant le feu d’un discours qui n’appartient qu’à elle. Elle a pu le faire sien à l’intérieur des limites étroites de ce nouvel habitat de mots où elle a choisi la condition transitoire de la femme, rejetant l’éternité incorporelle d’une “féminité diffuse” (304).

Anunciações de Maria Teresa Horta propose à Marie un autre type de responsabilité sociale qui ne repose plus sur une obéissance qui sauve d’un “péché” premier (un péché de genre, dont Ève serait l’allégorie primitive), mais plutôt sur une désobéissance comprise comme un droit et qui restituera à toutes les femmes – incluant la femme-poète qui s’adresse à Marie dans l’émouvante lettre finale du roman – leur voix et leur voie, leur souffle terrestre, leur rôle, leurs sens. C’est dans et à travers la poésie, dans et à travers l’habitat, que ce nouveau livre fonde et forme, que l’identité humaine de Marie et une image différente de la féminité sont scellées, abritées et, surtout, revendiquées. Comme une architecte de ce nouvel habitat et une annonciatrice d’un autre Monde et d’un autre éclat, dont elle est elle-même l’auteur, la poète redécouvre, d’un autre côté, la condition des anges :

*Deixa-me selar
 o livro,
 com o teu fulgor
 Maria
 Resguardando
 a mulher
 que de ti se perdia
 se não fechasse
 as palavras*

¹⁸ “Je n’ai pas la prétention de devenir/ un mythe/ une idée// un projet de foi// dit-elle calmement à l’ange/ en baissant la voix/face à l’éclat de son arrivée// Non, elle ne veut pas/ devenir une prière” (TDO)

com a chave da poesia
 (“Selo” 320)¹⁹

Yolanda Castaño : Déféminisation et voix publique

La dimension de la voix poétique publique et sociale féminine est également présente dans *O libro da egoísta* (*Le Livre de la femme égoïste*), de l’écrivaine galicienne Yolanda Castaño. La poète, de Saint-Jacques de Compostelle, a été l’une des premières voix de la littérature galicienne contemporaine. En 1998, âgée de vingt-et-un ans seulement, elle a reçu le Prix de la Critique de Poésie galicienne, avec le livre *Vivimos no ciclo das erephanías* (*Nous vivons dans le cycle des érophanies*), traduit en castillan deux ans plus tard. Dès lors a commencé une intense activité culturelle, sous plusieurs formes, qui ont fait d’elle l’une des voix incontournables de la culture hispanique actuelle. En 2003, elle a publié *O libro da egoísta* (également traduit en castillan, par l’auteur elle-même), qui sera la base de cette analyse. Le titre ne laisse pas la place au doute quant à l’orientation thématique de ce recueil de poésie écrit initialement en galicien et qui servira aussi de base à un scénario pour une production audiovisuelle, *O vídeo da egoísta*,²⁰ réalisée par Castaño elle-même, orientée vers le personnage intermédial qui guide ses écrits poétiques.

La première des deux dédicaces précédant le livre confirme la perspective égocentrique de la publication. L’expression préliminaire, “À ma vie”, avec une première personne très similaire à celle trouvée chez Teresa Horta, montre le caractère identitaire et auto-affirmatif du texte. L’imaginaire féminin, discuté dans ce livre, constitue néanmoins une ligne de force dans le répertoire poétique de la tradition littéraire galicienne. En ce sens, Yolanda Castaño reprend, avec un ton très personnel, une thématique fortement ancrée dans l’imaginaire galicien poétique. Pour cette raison, la production lyrique contemporaine peut difficilement être comprise sans convoquer les précédents du mythe littéraire fondateur de la poésie galicienne : Rosalía de Castro (1837-1885). Contrairement à la tradition et aux canons de la littérature péninsulaire ou mondiale, qui repose en grande partie sur des mythes et des référents mâles conçus à des périodes où la nation-État émerge (Camões, Cervantes, Shakespeare...), la littérature galicienne sera basée sur le post-romantisme (avec le

¹⁹ “Laisse-moi sceller/ le livre/ avec ton éclat// Marie// garder/ la femme que de toi/ s’échappait// si tu n’enfermais pas/ les mots/ avec la clé de poésie” (TDO)

²⁰ Cette vidéo est disponible : <https://www.youtube.com/watch?v=0kSv4w1aTP8>

rexurdimento galicien comme langue littéraire), d'où la voix poétique et l'engagement social et culturel d'une femme, Rosalía de Castro, se démarquera. Sa poésie combative sous-entend un répertoire renouvelé, dans lequel la voix féminine exprime des valeurs et des sentiments passés sous silence en toute impunité. À partir de là, le mythe Rosalien deviendra un mythe fondateur dans le système littéraire galicien émergent qui, suite au soulèvement démocratique de 1978, sera progressivement institutionnalisé.

La normalité démocratique atteinte avec l'adoption de la Constitution et le statut d'autonomie de la Galice donnera à cette communauté les instruments politiques qui permettront un plus grand développement de la culture galicienne – et son institutionnalisation – comme le montre bien l'incorporation des études galiciennes (langue et littérature) dans l'éducation obligatoire ou la création, dans les années 1980, de la *Corporación de Radio-Televisión de Galicia* (CRTVG) ou du *Centro Dramático Gallego* [Centre d'Art Dramatique Galicien] qui accompagneront le développement de l'audiovisuel et des arts de la scène, avec un niveau de professionnalisme encore jamais atteint.

Née en 1977, Yolanda Castaño pratique son activité artistique à l'intérieur d'un engagement collectif qui se terminera en questionnements sur les limites du moi, comme en témoigne la deuxième note de dédicace de *O libro da egoísta*. Si la première dédicace se concentre sur la personne de l'auteur, la seconde sera adressée "os que . . . poboam" ["à ceux qui peuplent"] sa vie. De fait, la production littéraire de Castaño et la transformation littéraire qu'elle opère à partir de sa propre identité ne peuvent être séparées de sa voix, de son image publiques et de son activité artistique à multiples facettes. Pendant plusieurs années, elle a été l'un des visages les plus connus de la télévision galicienne, en tant que co-présentatrice du jeu *Cifras e Letras* [*Des chiffres et des lettres*], et aussi en tant que directrice d'une galerie d'art de Sargadelos. De plus, elle gratifie sa poésie d'un aspect performatif et scénique, qui renforce la position sociale de l'écrivaine, participant à de nombreuses lectures publiques de ses poèmes, réalisant des vidéos sur ses propres textes ou figurant dans les bandes annonces de ses livres pour promouvoir ses créations. Ainsi, malgré sa jeunesse et la précocité de sa production, elle est devenue une figure centrale de la culture galicienne et l'une des voix majeures de la poésie contemporaine galicienne et espagnole.

La dimension plurielle de son activité, l'image séduisante qui tient sous le charme les caméras de télévision, l'image d'une poète couronnée de succès, seront en fait le sujet d'un regard ironique révélant une vision multiple du moi, comme en témoignent ses différents autoportraits poétiques :

*A miña beleza que sinala co dedo,
espella os meus cristais,
ofende.
A miña beleza que intimida,
que enervas en falar,
que acovarda.
A miña beleza que prognostica,
Que me eclipsa,
Que me traizo.
A que me vende barata,
a que amortiza os meus falos,
que se me adianta.
A que levanta suspicacias,
a que disuade de min,
que desvirtúa.
("Profundidade" 36)²¹*

O libro da egoísta de Yolanda Castaño : Une étude comparative

Le poème ci-dessus, inclus dans le livre *Field Depth* (2007), sert d'introduction aux éléments récurrents de la poésie de Castaño. Comme annoncé par l'écrivaine en personne dans la vidéo promotionnelle de *O libro da egoísta*, dans la traduction en espagnol pour les éditions Visor, la composition de cette série de poèmes illustre une conception hybride de la poésie, où différents registres sont mélangés : le prosaïque, l'épistolaire, le journal intime et même le performatif.

²¹ "Ma beauté, que tu marques de ton doigt,/ reflète mes cristaux,/ offense./ Ma beauté qui intimide,/ qui vous rend nerveux d'en parler,/ qui fait peur./ Ma beauté qui prédit,/ qui m'éclipse,/ qui me trahit./ Celle qui me vend à bas prix,/ qui amortit mes paroles,/ qui m'avance./ Celle qui éveille les soupçons,/ qui me dissuade,/ qui me salit." (TDO)

Cette structure hétérogène commence dès la première partie composée d'une suite de courts textes, en vers et prose, dans lesquels la poète exprime les différentes perspectives du moi à travers un parcours symbolique où elle approche le corps selon une perspective multiple, biologique et sacrée. Cette première section, plutôt unie, laisse ensuite place à une seconde plus variée, où différents artefacts poétiques témoignent des choix expérimentaux de l'auteur : depuis des textes en prose, qui vont d'un écrit qu'elle s'adresse à elle-même à la narration d'une scène avec un élément érotique, à des écrits plus dramatiques ou performatifs, ou même à un journal en dix stations, commençant le 27 novembre et se terminant le 24 décembre, avec des allusions évidentes à la nativité, en un mélange de profane et de religieux, dont nous avons déjà eu l'exemple avec la poésie de Maria Teresa Horta. Élargissant le champ textuel et généalogique, le livre se termine avec une lettre à "Chus", se référant sans équivoque au poète galicien Chus Pato. Il est tout à fait significatif, en fait, que l'ouvrage finisse en convoquant l'écrivain qui a marqué le renouveau actuel de la poésie galicienne, témoignant de la conscience qu'a Castaño de se situer dans l'avant-garde lyrique et dans le sillage de la tradition poétique en langue galicienne.

En ce qui concerne les aspects thématiques, *O libro da egoísta* permet d'identifier des analogies avec les différents thèmes discutés jusqu'à présent. Le livre s'ouvre par des allusions explicites à un imaginaire du périple et de la découverte de soi-même, lui donnant, dès le début, un sens initiatique. Cette divagation se présente comme un espace inconnu, que la poète doit explorer :

O que interesa son os meus pasos.

Coma un bosque de símbolos do que a miña ignorancia é significativa. (15)²²

Avec cette touche post-moderne qui s'accorde parfaitement avec la formation littéraire de Castaño, ce périple est présenté comme une évasion sans retour, bien que sans drame, un périple impossible dans un contexte culturel caractérisé par le scepticisme, lequel, dans le cas de la poète, sert à transmettre un sentiment générationnel, en révélant, peut-être, le désespoir auquel elle fait constamment allusion dans les vidéos sur le livre :

Esta consciencia de ausencia e non hai regreso.

²² "Ce qui nous intéresse, ce sont les pas./ Comme une forêt de symboles dont mon ignorance est le plus important." (TDO)

Non hai regreso. Pero resisto ó chamamento das traxedias. Desacredito desa desfundación. (14)²³

Ce n'est pas par hasard que l'un des poèmes mentionne la sensation de claustrophobie dans laquelle le moi lyrique est piégé, spontanément, autour de lui-même. Cette conception égocentrique du voyage est explicitée dans l'un des premiers moments du livre :

Así a miña visión da vereia é un rostro dende atrás. Todos os lugares da semente. Todas as escuras raigames que nacen en min. Non hai dirección que non me conteña, raza que non en min se comece e filas de dxitos estendendo para min os seus dedos ferais. (12)²⁴

Le périple initiatique depuis le moi implique donc une nature archétypale, dans laquelle le féminin est représenté comme l'origine de tout, selon un regard sur la fécondation plutôt extravagant :

Sei perfectamente que todo está aquí. Como unha sorte de pálpitos que se entrega á miña man antes das horas. Unha condena que mece os meus insomnios. Nada ocorreu antes das horas. Eu non levaba barcos. Escribiamos cara adiante cando nos caeron as túnicas, e ficamos así, maquillados de rosa, coa boca mollada e os pés abertos, co magnífico libro das venturas agochado na vulva. (16)²⁵

Par conséquent, c'est la nature féminine, devenue métonymie dans sa propre sexualité, qui dirige le parcours selon des chemins de déperdition. Ainsi, au fur et à mesure, le livre se concentre sur la dimension physique du moi et sur la fusion contradictoire du profane et du sacré. La fécondité de la hantise, énoncée dans l'un des textes, semble être le seul guide pour naviguer sur cette route de connaissance de soi et d'exploration, qui exige une renonciation explicite et une dépossession des éléments les plus frappants de la féminité, dont l'auteur cherche à se libérer :

Sima miña. Virxísim. Anuncia a túa desposesión. Esa fortuna. (20)²⁶

²³ "Cette conscience de l'absence, et il n'y a pas de retour. / Il n'y a pas de retour. Mais je résiste à l'appel des tragédies. Je ne crois pas à cette dysfonction." (TDO)

²⁴ "Ainsi ma vision de la vallée est un visage de dos. Toutes les places de la semence, toutes les racines sombres qui naissent en moi. Il n'y a pas de direction qui ne me compte pas, pas de course qui ne commence pas en moi et des rangées de succès qui me tendent leurs vrais doigts." (TDO)

²⁵ "Je sais parfaitement que tout est là. Comme une sorte de palpitation que l'on me livre dans la main avant les heures. Une condamnation qui berce mon insomnie. Rien ne s'est passé avant l'heure. Je n'avais pas de bateaux. Nous écrivions de face quand nos tuniques sont tombées, et nous étions comme ça, maquillées en rose, la bouche pleine et les pieds ouverts, avec le magnifique livre des aventures sur la vulve." (TDO)

²⁶ "Ma semblable. Vierge suprême. Annonce ta dépossession. Cette fortune." (TDO)

Como facer mítica. Como unha atmosfera asolada ou esfera mesta coas pernas branquecinas dos tirados en derredor, e que me envolve. As bellísimas tallas de mármore.

Incorpóreas. (15)²⁷

Au fur et à mesure que le livre progresse, la perspective archétypale de la féminité laisse place à une idée plus concrète du moi, se reflétant dans l'image de l'écrivain. Lorsque, dans l'un des premiers poèmes qui mène au début du voyage, il est noté que "a miña visión é un rostro desde atrás" ["ma vision est un visage de dos"] (12), il est déjà évident que cet autoportrait sera représenté de manière multiple et dialogique, puisque le sujet de l'énonciation prend ses distances par rapport au sujet figuré, se présentant elle-même, toujours et encore, comme une ventriloque :

Pero eu, filla das miñas fillas, hei dismantelar a golpe de deslumbramentos esta aciaga militancia dunha Yolanda emigrante de min. Que tanta calamidade me satisfai, porque a miña beleza fundará dinastía. Eu, a soberana estéril, a egoísta porque está soa. Entregarei un himno escarlata e apracibilísimo. Violeta coma o meu nome, o meu nome violeta cunha orquídea no medio, fermoso coma unha orquídea. (34)²⁸

Ainsi, l'image du miroir est constamment utilisée, comme s'il était le verre d'un kaléidoscope renvoyant une image multiple et fragmentée. Le moi poétique de Yolanda Castaño est déjà explicitement assumé dans la seconde partie du livre, toujours avec cette dimension scindée en voix et image, qui trouve tout son sens dans la lettre "À Yolanda", un monologue dans lequel le moi se divise entre énonciateur et expéditeur. De la même manière, la section "Yolande entre en scène" affirme la condition performative et dynamique du portrait, à travers une visualité non féminisée qui apparaît aussi dans la dimension textuelle de la poésie de Castaño :

(Yolanda entra en escena.

Leva o cabelo peiteado en dúas trenzas e a boca maquillada de cereixa. Touca a súa cabeza cun sombreiro de home, un sombreiro de feltro cunha cinta

²⁷ "Comme un fait mythique. Comme une atmosphère de désolation ou une sphère hypnotique avec les jambes incandescentes de ceux qui m'entourent et qui m'enveloppent. Les belles sculptures de marbre./ Incorporelles." (TDO)

²⁸ "Mais moi, la fille de mes filles, j'ai démantelé par éblouissement ce militantisme funeste d'une Yolanda émigrée de chez moi. Que tant de calamités me satisfassent, car ma beauté fondera une dynastie. Moi, la souveraine stérile, l'égoïste parce qu'elle est seule. Je prononcerai un hymne écarlate et très beau. Violet comme mon nom, mon nom comme une orchidée, belle comme une orchidée." (TDO)

negra. Leva un vestido, solto, liso e sen formas, estival e de seda. Comeza a falar.) (53)²⁹

En bref, si le livre-poème débute en affirmant la renonciation à la fécondité, il semble logique qu'il se termine avec quelques notes de journal, à la veille d'une date symbolique de la nativité comme un horizon intangible, jamais exploré, annoncé par une voix de nature plurielle et contradictoire :

Mércores, 24 de decembro:

"Sigo pensando no rapaz de onte".

(Polo que a min respecta, este novo namoramento non durará, pero prométo che que atenderei á flama do meu fervor como se fosse vocación de eternidade) (64)³⁰

À travers différents écrits et poèmes qui reflètent également la différence de contextes générationnels et politico-culturels dont ils participent, la portugaise Maria Teresa Orta et la galicienne Yolanda Castaño dénoncent les mythes et les dogmes d'une féminité façonnée par les normes conservatrices dont l'univers religieux Judéo-Chrétien fournit l'une des plus importantes matrices. Récupérant et réécrivant la dimension du corps et des sens ("tous les sens"), censurés de manière systématique et puritaine par les paradigmes antérieurs, leur poésie propose des chemins alternatifs où penser et ré-énoncer l'identité féminine : des chemins instables, où vagabonder et réinventer le mot poétique même.

²⁹ "(Yolanda entre en scène./ Elle est coiffée de deux tresses et la bouche maquillée couleur cerise. Elle porte un chapeau d'homme, un chapeau en feutre, avec un bandeau noir. Elle porte une robe ample et droite, sans forme définie, estivale et en soie. Elle parle :)" (TDO)

³⁰ "Mercredi, 24 décembre:/ 'Je continue à penser au garçon d'hier.' (En ce qui me concerne, cet amour ne durera pas, mais je jure que je tiendrai la flamme de ma ferveur comme si elle était destinée à l'éternité)" (TDO)

Ouvrages cités

- Agamben, Giorgio. “O Último Capítulo da História do Mundo.” *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010. Print.
- Arasse, Daniel. *L'Annonciation Italienne : Une histoire de perspective*. Paris : Hazan, 1999. Print
- Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. 1985. London: Vintage, 2011. Print.
- Barreno, Maria Isabel, Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Estúdios Cor, 1972. Print.
- BÍBLIA. Vol. I: *Novo Testamento/ Os Quatro Evangelhos*. Traduction du grec, présentation et notes par Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2016. Print.
- Castaño, Yolanda. *Profundidade de campo*. A Coruña: Espiral Maior Poesía, 2007. Print.
- ---. *O livro da egoísta*. Vigo: Galaxia, 2004. Print.
- Caws, Mary Ann. “The Annunciation of a Text: Rilke and the Birth of the Poem.” *The Eye in the Text*. Princeton: Princeton UP, 1981. Print.
- Coelho, Eduardo Prado. “(De)compositions of the Body.” *Coordenadas do corpo na arte contemporânea/ Coordinates of the Body in Contemporary Art*. Lisboa: Umbigo, 2005. Print.
- Cortez, António Carlos. “Erótica verbal e alumbramento.” *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (2016): 6-19. Web. 14/09/2022.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Trad. Renata Correia Botelho et Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013. Print.
- ---. *Atlas ou le gai savoir inquiet : L'Oeil de l'histoire*, 3. Paris : Éditions de Minuit, 2011. Print.
- ---. *Fra-Angelico : Dissemblance et Figuration*. Paris : Flammarion, 1995. Print.
- Helder, Herberto. “(motocicletas da anunciação).” *Photomaton&Vox*. 1979. Porto: Porto Editora, 2013. Print.
- Horta, Maria Teresa. *Minha Senhora de Mim*. Lisboa: Dom Quixote, 1971. Print.
- ---. *Minha Senhora de Mim*. Lisboa: Futura, 1974. Print.
- ---. *Anunciações*. Lisboa: Dom Quixote, 2016. Print.
- Jorge, João Miguel Fernandes. “As vozes humanas na obra de Paula Rego.” *Longe do pintor da linba rubra*. N.p.: Patavina, 2017. Print.
- Loret, Eric. “L'imaginée conception d'Elina Brotherus.” *Libération*, 12 juillet 2013. Web. 14/09/2022.
- Rowena. *Christian Art*. London: The British Museum Press, 2007. Print.

- Martelo, Rosa Maria. “Contemplating.” *Contemplanção Particular*. Lisboa: Documenta, 2017. Print.
- Mendonça, José Tolentino. “Iconoclastia e mística.” *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Julho 2016). Print.
- Miles, Laura Saetveit. “The Origins and Development of the Virgin Mary's Book at the Annunciation.” *Speculum* 89.3 (2014) : 632-69. Print.
- Negreiros, José de Almada. *K4 O Quadrado Azul*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2000. Print.
- Zuffi, Stefano. *Arte y erotismo: La fascinante relación entre arte y eros*. Milán: Electa, 2001. Print.