



RODRIGUES, Daniel. Impossibles épopées. Une lecture de *Epopéias* d'Ana Luísa Amaral.

In: MOHSSINE, Assia (Dir). *De l'héroïne mythique à l'héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l'écriture des femmes des Amériques et de l'aire ibérique*. *Revista Épicas*, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 1-10. ISSN 2527-080X

IMPOSSIBLES ÉPOPÉES. UNE LECTURE DE *EPOPEIAS* D'ANA LUÍSA AMARAL

IMPOSSIBLES EPICS. ANA LUISA AMARAL'S *EPOPEIAS*

Daniel Rodrigues¹
Université Clermont Auvergne/CELIS

RESUME : Le recueil *Epopéias* de la poète Ana Luísa Amaral renvoie à l'épopée en tant que genre littéraire pour à la fois souligner son rôle central dans la tradition littéraire portugaise mais aussi pour le décentraliser. Le genre littéraire devient chez Ana Luisa Amaral une matière, une matière épique, désirée et rejetée par le moi qui s'exprime tout au long des poèmes.

ABSTRACT : The collection *Epopéias* by Ana Luísa Amaral evokes the literary genre in order to adjust itself to the central position in the Portuguese literary tradition and, at the same time, to decentralize it. It is our proposition to treat that genre as a matter, an epic matter, desired and criticized by the self that expresses itself along the poems.

1. Introduction

Depuis *Minha Senhora de Quê*², publié en 1990, Ana Luísa Amaral établit sans cesse un dialogue avec la tradition et le canon poétique. Ce dialogue, comme nous le verrons tout au long de cet article, produit l'effet paradoxal de confirmation et de mise en question de la tradition, car, comme le remarque Rosa Maria Martelo, « [cette] poésie dialogue habilement avec le canon littéraire qui a exclu [la thématique féminine]

¹ Enseignant-chercheur Etudes lusophones, daniel.rodrigues@uca.fr.

² Le titre évoque ouvertement le recueil *Minha Senhora de Mim* de Maria Teresa Horta, publié en 1971. Ce dernier recueil représente un tournant dans la poésie écrite par des femmes au Portugal, ou, selon l'expression de Fabio Maria da Silva, le « point de départ de la poésie portugaise féminine ». (SILVA, 2013, p. 9).

ou, tout au moins, qui l'a confinée dans un rôle secondaire en tant que thématique 'mineure' »³ (MARTELO, 1999, 231). Et elle ajoute que la poésie d'Ana L. Amaral nous oblige à accepter « la dérive entre le centre et la périphérie » (*ibidem*).

Le recueil *Epopéias*, troisième volume publié par la poète portugaise en 1994, tire son titre de sa cinquième et dernière partie « *Epopéias de luz* ». Notons que chaque partie emprunte son titre à un des poèmes de la partie et se centre, plus ou moins, sur les thèmes traités par le poème titre. Tout comme l'un des poèmes prête son titre et son axe thématique aux sous-parties, « *Epopéias de luz* » teinte tout le recueil de son nom, celui d'un genre littéraire, qui plus est, se conjugue au pluriel.

En effet, « *Epopéias de luz* » commence par les deux vers qui suivent : « *Queria um poema de epopeia/ e luz* » (AMARAL, 2010, p. 187). Au-delà du synonyme d'aventure ou de conquête, l'épopée comme genre littéraire devient une matière, comme le montre clairement l'expression « d'épopée et de lumière » que nous pensons pouvoir traduire également par « *fait d'épopée et de lumière* ». De plus, cette matière n'est pas à portée de main du moi qui la réclame puisqu'elle se manifeste comme l'expression d'un désir, voire comme celle d'une impossibilité, expression que nous pouvons percevoir dans le verbe « je voudrais ». Dans la première partie de notre propos, nous étudierons la nature de cette matière. Puis, dans une deuxième partie, nous expliquerons l'impossibilité même qu'elle représente.

2. Un poème 'fait' d'épopée et de lumière

« *Epopéias de luz* », poème en trois parties, s'articule autour de trois espaces. La première partie donne le décor de la scène d'énonciation, nous sommes dans un café, à 14 heures :

Queria um poema de epopeia
e luz,
escrito às duas da tarde
e num café,
um espelho à minha esquerda,
[...]. (*Ibidem.*)

D'emblée, la scène évoque le deuxième espace, celui du désir, à l'intérieur d'un miroir du café. Ces deux espaces seront fusionnés dans la troisième partie prenant la forme d'un lit, à quatre heures du matin.

L'avancée de la lumière du jour vers la nuit, de l'après-midi vers la nuit profonde, nous invite à reconnaître l'une des premières caractéristiques de la matière. Même si, dans les vers qui ouvrent le poème, la lumière et la matière sont séparées, nous pouvons remarquer dans l'espace nocturne que la matière porte en elle une source lumineuse. Effectivement, dans la première strophe de la troisième partie, le moi évoquera la possibilité d'accès à cette matière :

³ Sauf indication, les traductions sont de notre fait.

E porque não agora,
às quatro da manhã?
Assim eu do naufrágio a salvaria:
Não tarde adolescentec
mas madrugada rebentando águas,
o fim do sortilégio (*idem*, p. 189)

Le sortilège évoqué est double : c'est d'une part celui lancé par le géant Adamastor à Vasco da Gama dans le cinquième chant des *Lusiades* et, d'autre part, celui qui emprisonne le géant et le transforme en mont rocheux. Si nous reconnaissons le sortilège comme étant celui d'Adamastor c'est parce que le géant avait déjà été évoqué dans la transition de la première et deuxième partie [« *como um Adamastor* » ; « *Mas o Adamastor era uma rocha* » (*idem*, p. 188)]. La légende d'Adamastor, personnage hybride créé par Luis de Camões⁴, représente à la fois le désir non accompli et la damnation des Portugais. Le peuple payant au prix fort l'audace et le génie de ses héros.

L'arrivée d'Adamastor marque également la fin de la présence de la lumière qui avait guidé le héros épique camonien. De fait, le cinquième chant des *Lusiades* est marqué jusqu'à la strophe 37 par l'évocation de la lumière sous plusieurs formes : le soleil, ou alors Apollon, les étoiles, la lune et même le feu Saint-Elme. C'est au quatrième vers de la strophe 37 que le géant arrive sous la forme d'une tempête et défie le navigateur (CAMÕES, 1992, p. 259). L'histoire du géant est racontée au navigateur par Adamastor lui-même et, tel le fruit d'une reconnaissance entre le Titan et le héros, le soleil revient et le voyage peut continuer.

Rappelons que, dans « *Epopéias de luz* », la possibilité d'accès à la matière se fait dans l'absence de lumière, à quatre heures du matin. Si, en racontant sa peine au navigateur portugais, Adamastor délivré de la tempête, laissant place à nouveau au soleil, c'est donc de l'expression que jaillit la lumière et c'est ainsi que cette matière se manifeste :

Queria então hoje
(as vinte e quatro horas
quase lá
e o remorso ausente do pensar):
um poema que fosse de epopeia
e luz
mas desta vez na cama
e devagar (AMARAL, 2010, p. 189)

L'évocation du lit et de l'univers érotique de la création poétique, à la fois orgasmique et maternel – rappelons l'expression déjà citée « *rebentando águas* » de l'avant dernier vers de la première strophe, que

⁴ Le sort lancé contre le navigateur portugais l'est par Adamastor lui-même, lorsque le héros portugais ose franchir le Cap de Bonne Esperance sur le chemin vers les Indes. A cause de l'audace et du génie des Portugais, le géant maudit le navigateur et tous ses descendants. Le deuxième sort trouve son origine dans la ruse de Doris et Thétis : Adamastor serait l'un des géants vaincus par Jupiter lors de la bataille des Titans. Cependant, à la recherche de l'*armada* de Neptune, il voit Thétis sortir nue de l'eau sur la plage et il tombe éperdument amoureux. Il sera alors trompé par Doris, la mère de la nymphe, et par Thétis qui, donnant rendez-vous au géant un soir, lui donne -ci un mont rocheux comme si ce mont fut la bien aimée. Une fois dans ses bras, Adamastor réalise la ruse et devient le rocher qui marque le Cap de Bonne Esperance.

nous pouvons traduire par « l'explosion [ou] la perte des eaux » –, nous mène à relier notre matière à la matière-émotion dont nous parle Michel Collot : « Dans l'émotion, le moi et le monde, l'expérience et l'expression tendent à se confondre. Une telle fusion est bien sûr exceptionnelle et momentanée » (COLLOT, 2005, p. 24). Remarquons que la prudence de M. Collot le pousse à affirmer une tendance d'union entre le moi et le monde et non pas sa concrétisation. Le poème s'inscrit dans ce gap entre la promesse et sa réalisation. Cette matière, que nous appelons matière épique, devrait être celle de l'aboutissement de l'acte héroïque et des louanges de gloires. Pourtant elle se trouve dans une faille, dans un interstice auquel le moi ne peut accéder qu'après de longues heures d'insomnie (état plusieurs fois évoqué dans l'œuvre d'Ana L. Amaral), lorsque les capacités de raisonnement s'affaiblissent ou partent à la dérive. Soulignons à ce titre le quatrième vers de la dernière citation que nous pouvons traduire par « le regret absent de la pensée ». Nous devons néanmoins remarquer que l'état de dérive n'équivaut pas à un état où le moi se perdrait dans la perte de soi, ou dans la transe, ce qui mènerait à l'aboutissement de la fusion entre le moi et le monde. L'état de dérive est celui du décentrement, comme si l'on illuminait les interstices afin d'y faire résonner la voix. Et la résonance marque aussi la distance entre le moi et l'objet désiré, ce qui permet à l'expression du moi de devenir critique par rapport à son propre désir.

De fait, dans la deuxième partie, nous pouvons lire :

Que depois: a conquista,
o coração pesado de ambições,
tontura de poderes

Minha pobre palavra
que se julgou, por minha culpa,
grande,
e que às duas da tarde e num café,
se confundiu no espelho,
tomou por ouro o amarelo em cor,
e se perdeu de amores
por réplicas de olhar (AMARAL, 2010, p. 188,189)

Deux jugements ici se superposent : il y a, d'une part, la critique du colonialisme associé à l'épopée de Camões et, d'autre part, une réflexion poétique sur le poète maniériste. En effet, à la fin de son épopée, Camões avoue être « humble, obscur, rude »⁵ (CAMÕES, 1992, p. 561) niant ainsi le « verbe large » (*idem*, p. 05) demandé aux Muses au début de son épopée. Nous reviendrons sur ces deux dimensions, politique et poétique, au début de notre deuxième partie.

Concentrons-nous sur ces interstices. Dans le deuxième poème du recueil, intitulé « *Aversos Contos de Fadas* », nous pouvons lire un processus argumentatif qui passe par l'inversion des termes d'une question rhétorique. La question qui ouvre le poème « *E se fosse o tempo antigo/ em que seduzir princesas/ era preciso*

⁵ Trad. Roger Bismut.

dragões? » (AMARAL, 2010, p. 131) devient « *E se fosse o tempo antigo/ em que seduzir dragões/ fosse preciso princesas?* » (*idem*, p. 132). L'inversion des termes de la question remplace le rôle d'objet attribué aux princesses par celui d'acteur, de sujet. Nous nous permettons ici d'utiliser le mot acteur car la pièce *Frei Luís de Souza* [1843] du poète Almeida Garrett est citée, à la deuxième strophe ; c'est la fameuse réponse « [...] « *Ninguém ! Ninguém !* » » (*ibidem*), donnée par le héros de la pièce, lorsqu'on lui demande « Qui es-tu ? ». Remarquons que l'acteur qui se permet d'inverser les termes de la question se rapproche de l'acteur qui utilise l'effet de distanciation du théâtre épique de Brecht. Toutefois, si pour le dramaturge allemand c'est l'introduction d'un narrateur qui rend possible la distance critique, dans le recueil d'Ana L. Amaral, cette distance se confond avec l'énonciation elle-même. C'est ainsi que nous empruntons le terme « épique » pour qualifier cette matière qui s'énonce tout en critiquant, qui va jusqu'à ébranler les propos qu'elle exprime.

A la fin du poème « *Aessos Contos de Fadas* », la voix pose à nouveau la question, sauf que, cette fois-ci, nous ne sommes plus dans le temps révolu des contes de fée, mais dans un futur désiré : « *E se fosse o tempo novo/ dos amores/ sobre tripés/ de tantas cores ?* » (*idem*, p. 132). Le théâtre devient cinéma, le temps passe, et la voix poétique se pose toujours la même question : est-ce que la place des princesses a changé ? Il nous semble que la multiplicité de couleurs évoquée répond affirmativement. Soulignons donc que les interstices où se trouve la matière épique sont à la fois critiques et temporels. Ils peuvent dédoubler dans le temps l'expression du moi, faisant de celle-ci à la fois l'énonciation d'un désir et la dénonciation des cadres politiques, esthétiques, sociaux qui engendrent le désir lui-même ou alors leurs conséquences.

La distance temporelle chez Ana L. Amaral prend toujours la forme d'une confrontation entre le passé et le présent. Dans « *Artes Perdidas* », le vingt-septième poème des *Epopéias*, nous lisons :

Ah! reunir tensões
de antigamente,
recuperar no presente
esse desvio maior: (*idem*, p. 162)

Cette tension ancienne, qui prendrait l'allure « d'un coup de couteaux » à l'écriture – « *faca lançada* » (*ibidem*) –, est celle qui donne un statut mineur à l'écriture féminine mais que l'on trouve aussi dans les lieux stéréotypés du féminin, étant « [...] *a escrita,/antes alimentada desses feitos* » (*idem*, p. 161). Toutefois, c'est à Ana L. Amaral de remarquer également que l'écriture est maintenant une faille : « *agora falha e leito/de temores* » (*idem*, p. 162). Les « *feitos* » ici évoqués sont les tâches du féminin, tâches ménagères, tâches de la cuisine et du lit. L'espace de la chambre et du lit est ainsi intimement lié au temps de l'art de la cuisine. Par exemple, dans le poème « *Leite-Creme* », l'espace tout entier se retrouve dans les restes laissés sur la table après la préparation d'une crème brûlée pour sa fille⁶ :

⁶ Si dans les poèmes de *Epopéias*, la question féminine se détache d'un dessin national, cela est dû à l'économie et à la thématique du livre. Toutefois, dans l'œuvre d'Ana Luísa Amaral, ils sont intrinsèquement liés. Il nous suffit ici d'évoquer le poème « *Existenciais Definições* », de son recueil le plus récent, *E Todavía*, pour relier les deux questions :

Será ser portuguesa,

Na cozinha,
[...]
Só deixar-te
poalha de farinha :
amor
em Via-Láctea. (*idem*, p. 161)

Revenons à la confrontation temporelle qui se manifeste dans *Epopéias*. Nous devons ici avancer qu'elle ne se résume pas à la projection du passé dans le présent ; elle est également porteuse de jugement des processus qui valorisent les postures reléguant le féminin à un statut mineur. Dans « *Queixas ou Resignações* », nous pouvons lire clairement la prise de conscience des processus de canonisation et d'exclusion :

Do que me queixo (ou me resigno)
tem um perfume antigo, voz imensa
de séculos demais : a mesma dos jograis
ou dos malditos, a mesma dos que, um dia,
trocaram poesia por vida em vitrais (*idem*, p. 152)

Ici, le passé s'impose en tant qu'excès temporel ; un excès qui prendra la forme de poussières sur les chandeliers, dans le poème « *Nem os de Hércules* » (*idem*, p. 163). Le processus de canonisation, le « devenir une vie dans les vitraux » de la dernière citation, la vie exemplaire des saints, et de la vierge, viderait donc la poésie de ses excès. Le verre, celui des vitraux mais aussi des glaces et des miroirs ne peut être l'espace de réflexion, de matérialisation de la matière épique qu'à la condition d'être lié à son caractère d'arme, de lame :

Quando eu me apaixonei
doía tanto tudo:
eram espelhos e vidros
eram veias cortadas nas palavras (*idem*, p. 171)

lit-on dans « *Excessos* ». Pour avoir accès aux interstices où se cache la matière épique il faut donc briser la glace, défaire les processus de canonisation, ou alors retrouver la faille dans le passé, la promesse non-accomplie, le désir, répéter l'évocation des muses qui ne viennent plus. Formuler l'expression du manque, dire : « je voudrais ».

3. Je voudrais...

Revenons à l'extrait déjà cité dans notre première partie : « *Minha pobre palavra/ que se julgou, por minha culpa,/ grande,/ [...]* » (*idem*, p. 188).

*tal como português :
destino deslumbrante
e nacional?* (AMARAL, 2015, p. 91)

Croire en le « verbe large » est l'héritage lourd laissé par le poète borgne du XVI^e siècle. C'est comme si la voix rude de Camões à la fin des *Lusiades* marquait l'impossibilité même d'atteindre le genre épique dans son idéal. Toutefois, formuler la matière épique comme l'expression d'un désir - « je voudrais » - revient à reconnaître la place même de cette matière en tant que matière première, centrale ; cela revient également à défaire son rôle de mémoire collective, la déplaçant vers la *simple* formulation d'une subjectivité.

De fait, si l'épopée en tant que genre littéraire tient un rôle central dans la tradition portugaise, remplaçant parfois le passé historique lui-même, ce rôle est déjà suranné car, comme le rappelle Saulo Neiva, « depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, la problématique de la caducité [du genre] se place au cœur des tentatives de réflexion sur l'épopée » (NEIVA, 2014, p. 277). A nous de rajouter que cette place périphérique, accompagnée d'une illusion de place centrale, première et originaire, peut être mise en rapport avec la place du Portugal lui-même. Margarida Ribeiro Calafate, mobilisant les concepts d'« imaginaire du centre » et de « semi-périphérie » établis par les travaux de Boaventura de Souza Santos et de Maria Irene Ramalho, suggère que le Portugal s'est créé une image réflexe d'un centre imaginaire (CALAFATE, 2004). Et cet imaginaire de centre est étroitement lié au rôle canonique que jouent *Les Lusiades* et Camões au sein du système littéraire portugais.

Nous nous permettons ici une digression rapide pour démontrer cette place attribuée au poète borgne. Prenons « *O Sentimento de um Ocidental* » de Cesário Verde, long poème qui réécrit le voyage épique à la fin du XIX^e siècle, exprimant cette fois-ci un sentiment d'impuissance et de décadence. A l'inverse des codes néo-platoniciens d'un voyage en direction du soleil, vers l'Orient, le moi de Cesário Verde déambule vers la nuit, vers la chute, l'Occident. Comme le souligne une fois de plus Saulo Neiva :

[les textes qui dialoguent et renouvellent les codes poétiques épiques] ont certes été écrits à partir du XIX^e siècle, sous l'égide de principes esthétiques romantiques et postromantiques, dans des sociétés capitalistes et bourgeoises marquées par le prosaïsme de la modernité et guidées par des valeurs individualistes en claire contradiction avec l'éthique héroïque qui domine les épopées antiques (NEIVA, 2014, p. 283).

Notons que la distance entre l'éthique ancienne et celle du temps présent rend possible à la fois la valorisation d'une posture imaginaire érigée au rôle d'exemple, et également la critique de cette valorisation, en la confrontant avec la parole de l'autre, du colonisé et également, dans le cas portugais, de la déchéance de la métropole elle-même.

L'accès à la matière épique ne se produit donc que dans la destruction des vitraux et des canons. Mais ce dialogue ne donne jamais accès au style grandiloquent de l'épopée canonique : « (*E os anjos todos dissolver-se-ão/por cânticos com glosas e com temas/de milagres de pães. Desfeito o pão.*) » (AMARAL, 2010, p. 140), lisons-nous dans le poème « *Limites* ». C'est toujours la glose, l'écriture à la marge du canon. Ainsi, la marque du désir du verbe à l'imparfait, « je voudrais », se dédouble : d'une part elle est la marque de l'impossibilité d'une voix grandiloquente ; d'autre part elle est pure ironie, puisqu'elle souligne l'impossibilité elle-même d'un tel désir :

Qual canto? O das
sereias? O das parcas?

[O canto da parede.
Aprende ambiguidade.
...] (*idem*, p. 146)

Le jeu de mots ici, le chant des sirènes ou des Parques/Moires est également le coin du mur, les *19 recoins* de Luisa Neto Jorge (JORGE, 2001, 204), par exemple, poème que la poète portugaise avait désigné comme étant de petites épopées. Il montre combien l'ironie des gloses peut dé(re)construire les figures canoniques. L'ironie enseigne également l'ambiguïté, l'ambiguïté du message contre les lois de la cité, comme celle d'Antigone et son « aberrante transmission » (BUTLER, 2003, p. 66), selon les mots de Judith Butler. Si l'acte d'Antigone se trouve dans la limite du symbolique selon Lacan, J. Butler rappelle, elle, qu'il est « déterminé par la parole du père » (*ibidem*)⁷. « A la fois loyale et traître » (*ibidem*), la parole [et l'acte] d'Antigone renvoie les lois de la cité et de la culture à son extrême, reliant le féminin à l'exclusion d'un système.

Revenons à la scène d'énonciation de « *Epopéias de luz* » :

[...] e num café,
um espelho à minha esquerda,
o café amarelo (que é cor que não gosto,
mas que brilha
na tarde adolescente) (AMARAL, 2010, p. 187).

Dans ce décor le moi féminin, en quête de la matière épique, se voit d'emblée bousculé par la couleur jaune du café ; couleur qu'elle n'aime pas énonçant clairement son dégoût.

Si la pose qui devrait donner naissance à la matière épique est déjà celle de l'inconfort, du trouble, comme une pose elle-même imposée par le système, l'accès à la matière épique ne pourra qu'être feint.

Le poème « *Poses do Desconforto* » suggère qu'il est ridicule de croire à cette pose, et donc à la position et à la place attribuée à l'écriture féminine :

É ridículo eu estar aqui
Sentada
o papel branco na frente,
caneta nem sequer
em frenesi :

faz mal à vista
faz mal aos nervos
faz mal aos rins (*idem*, p. 141)

Le « léger tremblement » ne vient qu'au prix d'une série de maux (le moi a mal aux yeux, il est au bord de la crise de nerfs, etc...). Cette pose renvoie à l'autre figure canonique de la littérature portugaise,

⁷ Trad. Guy Le Guafrey

Fernando Pessoa et son poème « *Autopsicografia* ». Dans « *Fingimentos Poéticos* », qui porte un fragment du vers pessoéens comme épigraphe, la feinte de l'émotion elle-même se mue en feinte de lecture : « *Recorro-me a jornal, mas é/em vão. A livros russos (largos/e sombrios). [...]* » (*idem*, p. 151). Ainsi, même la feinte est ironique. Et cette marque d'ironie nous suggère une subversion ou une inversion, rappelons que son œuvre réunie s'intitule *Inversos*, à la fois la forme, en vers, et inversion. Rajoutons que l'ironie ne permet pas le rapport direct avec l'émotion. Elle rend également impossible la directivité.

4. Considérations finales

Nous avons vu que la matière épique permet au moi lyrique de sortir de son émotion pour devenir critique. Nous avons, d'ailleurs, évoqué la matière-émotion de Michel Collot, en acceptant qu'*Epopéias* participe majoritairement au genre lyrique. Nous avons ainsi signalé la « tendance », afin d'éviter une réduction pure et simple du recueil au genre lyrique.

Nous croyons qu'en évoquant le genre épique sous la forme de matière inaccessible – ce qui la réduit –, *Epopéias* redonne finalement une place centrale au genre épique, tout en le déplaçant à la périphérie. Nous avons souligné que ce rapport entre centre et périphérie peut être conçu comme un rapport entre le sujet et la collectivité, à savoir, entre le poète et le Portugal, pays où il se place. Nous ne pouvons pas accepter une conception essentialiste des genres littéraires, cela va de soi, comme nous ne corroborons pas l'idée d'une définition quelconque d'un genre universaliste. L'usage du poème canonien comme texte source d'une longue liste de textes romantiques, modernes et contemporains montre que le genre épique, et bien sûr tous les genres littéraires, gagnerait à être défini dans un champ littéraire précis.

Et dans ce champ littéraire précis, l'usage des genres par les femmes définit un « marqueur de position », comme le rappelle Assia Mohssine⁸ en empruntant l'expression à Michèle Soriano. Dans ce sens, nous avons essayé de démontrer comment la notion de matière épique – et l'ironie de relier l'épique, l'esprit d'un peuple à la matière – permet à l'énonciation d'un moi, à la fois loyal et traître selon l'expression de J. Butler, de dénoncer la place du féminin dans le canon littéraire, tout en en bâtissant une nouvelle hiérarchie. Le genre épopée configure ainsi un point de départ, et les épopées d'Ana Luísa Amaral révèlent une navigation vers la périphérie, en dehors des limites.

Une fois que la matière épique devient accessible, la matière-émotion s'exprime et le lyrisme peut avoir lieu. L'image réfléchie sur le miroir du café devient réplique, est une autre voix :

Ela sem perigo
de se seduzir
no que seduz em réplica
de tudo (*idem*, p. 189)

⁸ « L'investissement générique nous invite en effet à repenser la manière dont les auteures définissent l'exercice légitime de la littérature, qu'elles traduisent à travers des positionnements ambivalents mais aussi par le redéploiement d'une généricité plurielle qui contrarie et déstabilise l'esthétique conventionnelle ». (MOHSSINE, 2012, p. 4)

Références bibliographiques

- AMARAL, Ana Luísa. **Inversos. Poesia 1990 – 2010**. Lisboa, Publicações D. Quixote, 2010.
- _____. **E Todavia**. Lisboa, Assírio & Alvim, 2014.
- BUTLER, Judith. **Antigone : La parenté entre vie et mort** [Trad. Guy Le Guafrey]. Paris, EPEL, 2003.
- CAMÕES, Luis de. **Les Lusíades** [trad. Roger Bismut]. Lisbonne/Paris, Fondation Calouste Gulbenkian. [1572], 1992.
- COLLOT, Michel. **La Matière-émotion**. Paris, PUF, 2005.
- JORGE, Luísa Neto. **Poesia (1960 – 1989)**. Lisboa, Assírio & Alvim. [1993], 2001.
- MARTELO, Rosa Maria. **Anos Noventa: Breve roteiro da novíssima poesia portuguesa**. *Via Atlântica*, n°3. déc. p. 224 – 236, 1999. [Repéré dans : www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/download/49019/53096]
- MOHSSINE, Assia. « Roman-témoignage et *gender* : Performativité et positionnement générique - Le cas de *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska ». **Dissidences génériques et gender dans les Amériques. Lectures du genre** [Repéré dans : [http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures du genre 9/La Une .html](http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures%20du%20genre%209/La%20Une.html). <hal-01334674>], 2012.
- NEIVA, Saulo. « Epopée », MONTANDON (dir.), Alain, NEIVA, Saulo (dir.). **Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires**, Genève, Droz, 2004.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma História de Regressos, Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo**. Porto, Edições Afrontamento, 2004.
- SILVA, Fabio Mario da. Damas e Donas de si: leituras de '*Minha Senhora de Mim*' de Maria Teresa Horta e '*Minha Senhora de Que*' de Ana Luísa Amaral. **Anuário Literário**, v. 18, n°2. Florianópolis, p. 9 – 20. [Repéré dans : <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p9>], 2013.