

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

1 | 2012

Des bibliothèques antérieures dans le monde lusophone

Parodie et pastiche des *Lusíadas* : des stances satiriques de Basílio da Gama au poème épique de Manuel da Silva Gaio

Marie-Noëlle Ciccia

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/471>

Marie-Noëlle Ciccia, « Parodie et pastiche des *Lusíadas* : des stances satiriques de Basílio da Gama au poème épique de Manuel da Silva Gaio », *Reflexos* [], 1 | 2012, 17 mai 2022, 19 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/471>

CC BY

Parodie et pastiche des *Lusiadas* : des stances satiriques de Basílio da Gama au poème épique de Manuel da Silva Gaio

Marie-Noëlle Ciccia

- 1 Dans l'immense et inépuisable champ de l'intertextualité et de la dérivation textuelle au sein de la littérature portugaise (pour ne nous en tenir qu'à ce domaine), Luís de Camões, poète de la Renaissance pétri de culture classique, reste sans conteste l'un des écrivains portugais les plus stimulants et les plus imités, constituant ainsi, à son tour, cette « bibliothèque antérieure », ce fond littéraire et culturel partagé par à l'immense majorité des lettrés portugais d'hier et d'aujourd'hui. Pour illustrer cette relation intertextuelle entre Camões et ses successeurs, il sera question ici de deux textes en vers assez méconnus (tous deux placés en annexe à cette étude), qui puisent de manière différente mais néanmoins indiscutable à ce monument de la littérature mondiale que sont *Les Lusiades*, plus précisément à deux de ses épisodes fameux dont ils dérivent soit par déformation ludique, soit par imitation sérieuse. Le premier de ces textes est un poème satirique du XVIII^e siècle, présenté comme une « paródia » du discours du « Velho do Restelo » (*Lusiadas*, chant IV, stances 94-104) dans le paratexte qui lui sert de titre¹. Il est publié dans le recueil *Zamperineida*, organisé par Alberto Pimentel², ouvrage qui regroupe une série de productions en vers datant des années 1772-74. Une partie de cette production poétique est de nature encomiastique, l'autre est, au contraire, ironique, corrosive, voire virulente à l'égard de la cantatrice Anna Zamperini en tournée à Lisbonne³ et de son cortège d'admirateurs avec, à sa tête, le père Manuel de Macedo. Ces productions sont le témoignage de la « guerre des poètes » (entre les tenants de l'Arcádia Lusitana et ceux de la Ribeira das Naus), les uns admirateurs de la diva aux mœurs apparemment légères, les autres frénétiques détracteurs tant de cette dernière que de ses soupirants rimailleurs. Un certain nombre des poèmes contenus dans la *Zamperineida* fonctionnent par couple : l'attaque de l'un reçoit une réponse en forme de contre-offensive de la part de l'autre. En l'occurrence, l'auteur des vers qui nous intéressent ici, probablement Basílio da

Gama⁴, s'en prend, non plus directement à la diva ou au père Macedo, mais à un autre poète, Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral, qui était lui-même auteur d'une satire en tercets contre les écrivains mauvais et ignorants, et cependant inconscients de leur médiocrité⁵, satire sous forme d'élégie pompeuse et pédante, destinée à étaler sa connaissance de l'art poétique. Basílio da Gama emprunte à Camões les dernières stances du Chant IV, conserve l'intégralité des mots en fin de vers, reprend même parfois des vers entiers mais leur applique un ton comique, voire burlesque, en les détournant de leur sens initial pour former une critique à l'encontre de l'infatué Domingos Monteiro.

- 2 Dans un tout autre registre et un siècle et demi plus tard, Manuel da Silva Gaio écrit en 1906 un long poème en un prologue et quatre chants intitulé *Dom João*⁶, qui connaîtra une nouvelle édition en 1925 (dans une version remaniée, ayant subi une véritable réécriture sur le plan essentiellement formel) et dont les dernières strophes puisent leur inspiration dans l'épisode de « l'Île des Amours » (*Lusíadas*, chant IX, stances 51-95). Le héros, Dom João, représenté dans ce poème comme une forme puissante de la Création et « supremo símbolo humano do universal poder do Amor⁷ », cherche en vain dans l'errance et la solitude des déserts, une explication à sa vie et le repos de son âme. Désespéré de faire reverdir sous ses pas les landes desséchées, il met fin à ses jours en se jetant dans la mer du haut d'une falaise⁸. Mais à l'endroit où son corps s'est enfoncé, surgit de l'eau une île merveilleuse et paradisiaque, symbole de l'éternelle jeunesse et de l'amour que portait en lui le héros. Cette « verde Ilha dos Amores », comme cela sera détaillé plus avant, présente des similitudes frappantes avec celle de Camões, de même que le lyrisme stylistique de Silva Gaio, dérivation sur le mode sérieux de l'épopée de son maître.
- 3 Quelles caractéristiques partagent ces deux textes, outre leur source commune ? À l'instar du poème épique canonien destiné à glorifier le Portugal qui a fondé son identité nationale en partie sur les exploits des navigateurs des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, ils entendent – de façon plus ou moins claire et directe, et à deux époques historiques pourtant éloignées – diffuser un enseignement d'ordre moral, qu'il soit spécifiquement adressé à un récepteur individualisé (dans le cas de la satire de Basílio da Gama) ou à un public plus large (pour le poème de Silva Gaio), le message étant sous-tendu par la notion d'or-

gueil et de sursaut national. C'est pourquoi la préservation de la forme épique dans les deux poèmes trouve sa cohérence, en tant que genre édifiant.

- 4 De quelle manière se pratique l'emprunt à Camões de la part de chacun des deux auteurs ? Les notions théoriques de parodie, de pastiche et de travestissement burlesque, donneront dans un premier temps les outils propres à une analyse des textes quant à la forme et aux techniques de dérivation utilisées.
- 5 Par ailleurs, dans la mesure où l'emprunt à Camões n'est pas seulement formel mais aussi idéologique, comment la notion d'identité nationale camonienne est-elle récupérée et adaptée au contexte socio-historique des deux « descendants » du poète des *Lusiadas* ? Ce point fera l'objet d'une seconde partie consacrée à l'engagement de ces textes dans un contexte politique donné.
- 6 Si bon nombre de théoriciens de la littérature (en particulier à partir des travaux de Gérard Genette - *Palimpsestes*⁹) ont discuté et défini de façon aussi précise que possible les pratiques intertextuelles donnant des outils indispensables à leur analyse, au XVIIIème siècle la distinction entre parodie, pastiche ou travestissement n'était pas clairement établie. Il importe donc de revenir sur le terme « parodia » qui ouvre le poème satirique ainsi que de tenter de clarifier la pratique intertextuelle de Manuel de Silva Gaio. Avons-nous affaire, avec ces deux textes, à des parodies ou à des pastiches ?
- 7 La parodie littéraire a connu une série de définitions plus ou moins précises et plus ou moins contradictoires, la différenciant du pastiche ou du travestissement burlesque. Durant la période néo-classique, dominée par les conceptions aristotéliennes de la littérature et de ses figures, la parodie n'est pas constituée en genre ; elle ne reçoit pas une définition stricte, ce qui la place le plus souvent dans les traités de rhétorique plutôt que dans les poétiques, sous la figure de « sens adapté », cette figure consistant à « détourner dans un sens railleur, des vers qu'un autre a faits dans une vue différente », à appliquer des vers suffisamment connus pour être reconnaissables « à un sujet d'un ordre moins sérieux¹⁰ ». La « parodie » s'emploie à observer les ridicules dans la conduite des hommes en vue de les railler et de les enjoindre à s'amender :

Et c'est en inspirant une honte salutaire que la Parodie peut les inviter à se corriger, surtout lorsqu'elle sait tempérer la sévérité de ses censures par un goût de la plaisanterie qui n'ait ni amertume, ni aigreur, et qu'elle s'attache à plaire en instruisant¹¹.

- 8 Le flottement dans la terminologie à cette époque est bien tangible dans le paratexte de la satire de Basílio da Gama que ce dernier qualifie de termes qu'il considère comme trois synonymes : parodie, imitation et version (« Paródia. [...] Imitação, ou versão, dirigida em particular à Légoa da Póvoa... »). Les théoriciens ont, depuis, considérablement affiné ces concepts. Les deux critères structuraux définis par Genette (la « fonction » ou « régime » qui peut être ludique, satirique ou sérieux ; la « relation » entre hypotexte et hypertexte qui peut être transformation ou imitation) nous donnent les bases de notre socle théorique : dans un régime ludique, la parodie transforme, le pastiche imite. Le travestissement, de son côté serait une transformation satirique, cependant que la transposition serait une transformation sérieuse. On peut parler ici avec Catherine Dousteysier- Khoze d'une dimension « constitutive » du parodique, l'auteur déclarant la parodicité de sa production de manière explicite dans le paratexte, à l'inverse de la parodie « conditionnelle » « qui dépend davantage de l'activité herméneutique du lecteur que de l'intention de l'auteur¹²».
- 9 Par ailleurs, Genette resserrant le propos initial, présente sa classification des divers types de parodies, notamment la « parodie stricte » ou « détournement de texte à transformation minimale », proche de la citation détournée. La classification genettienne, à présent considérée comme incomplète, a eu l'immense mérite de poser un cadre à la discussion qui s'est engagée autour de la littérature au second degré. Ainsi, Daniel Sangsue élargit la définition de la parodie aux régimes comique et satirique, l'assimilant de ce fait au « travestissement burlesque ». Si l'on suit la pensée de Yen-Mai Tran-Gervat en la confrontant aux poèmes qui nous intéressent, il semble, comme on le verra plus loin, que cet élargissement est légitime en ce qui concerne notre satire du XVIIIème siècle dans la mesure où « l'effet parodique repose davantage sur le contraste comique créé par la réécriture transformatrice que sur l'intention, moqueuse ou non, de son auteur¹³». En effet, si le texte est indéniablement une attaque satirique,

sa cible n'est en aucun cas Camões. L'auteur emprunte au poète de la Renaissance, mais transforme son hypertexte à l'intention d'un tiers.

10 Les formalistes russes, comme on le sait, confondent la parodie et le pastiche en une catégorie de textes « transcontextualisés », mettant à nu des procédés « mécanisés », réinvestis dans un nouveau contexte qui s'accompagne d'un effet comique lors de leur reconnaissance par le lecteur. Le pastiche, dans ce système, consiste à ridiculiser l'école littéraire opposée en dévoilant, en démontant, en « dénudant » le mécanisme du procédé littéraire imité. Yen-Mai Tran-Gervat rapproche cette définition de la « parodie stricte », de Genette, dont la fonction rénovatrice de la répétition ou de la citation détournée renouvelle le sens ou le transforme sur le mode ludique ou satirique. Si le poème de Silva Gaio semble entrer dans ce type de catégorie (il « transcontextualise » en mettant à nu – de façon plus ou moins intentionnée – l'hypertexte camonien et en renouvelle le sens), il s'en éloigne cependant par la visée non satirique ni même ludique. Cependant, il imite bien un certain nombre de procédés littéraires, il se réapproprie bien un lexique spécifique et un style emphatique qui se veut de l'ordre de l'épique.

11 Dans la large définition que Bakhtine donne de la parodie, nous retiendrons notamment la notion de stylisation critique qui donne une dimension constructive au discours parodique par son mouvement « réflexif et critique¹⁴ ». Dans cette démarche fondamentalement réflexive, pour Linda Hutcheon qui reprend et développe les thèses de Bakhtine,

[L]a parodie étant l'intégration dans son propre discours d'un « autre » discours, de manière consciente et ouverte, le parodiste témoigne d'une distance critique à l'égard et à l'intérieur de la matière même dans laquelle s'inscrit sa *réflexion*, au double sens du terme : il réfléchit *sur* l'écriture en même temps qu'il présente à l'écriture en général un miroir déformant (parodie)¹⁵.

12 D'une certaine manière, c'est bien là ce que pratique Silva Gaio, dans la mesure où son poème intègre l'écriture de Camões, tout en aspirant à n'en être que le disciple et non pas le plagiaire. Il lui manque toutefois la dimension critique puisque son but est au contraire la valorisation d'un style (celui de son illustre prédécesseur qu'il espère

faire sien). La parodie comporte une part de subversion, de transgression, à l'instar du rire carnavalesque, admis et autorisé parce que temporaire et non-officiel. En cela, la parodie s'apparente au carnaval car elle déforme, et subvertit sa cible mais toutefois la conserve en la rendant reconnaissable. Elle contient en soi ce paradoxe qui déforme tout en conservant, qui provoque tout en respectant une norme. La parodie littéraire a une visée satirique bien qu'elle ne soit pas elle-même une satire dont la portée déborderait le cadre littéraire. Le *Dom João* de Silva Gaio n'appartient donc pas à ce concept de parodie.

- 13 Yen-Mai Tran-Gervart distingue par ailleurs la parodie du pastiche non satirique (« à la manière de... ») « qui imite plus qu'il ne transforme, alors que la parodie se signale par l'écart manifeste, souvent source de comique, qu'elle établit avec sa cible-modèle¹⁶ ». Mais elle conclut, à juste titre nous semble-t-il, que la parodie ne saurait être limitée à la relation de transformation telle que la définit Genette : pour essentielle qu'elle soit, elle

n'y est perceptible que sur fond d'imitation. Cette double nature de la parodie (imitation, transformation) constitue son ambivalence propre, analogue à celle du carnavalesque bakhtinien¹⁷.

- 14 Cette notion de carnaval est, de fait, une métaphore très éclairante de la pratique du satiriste du XVIIIème siècle qui, comme nous le verrons par la suite, utilise les mêmes formes, voire les mêmes mots en en « retournant » le sens, tout comme le Carnaval, la « fête à l'envers », emprunte les codes sociaux pour mieux les subvertir.

- 15 Par l'analyse de l'ensemble de ces éléments, Yen-Mai Tran-Gervart propose une définition opérationnelle de la parodie littéraire que l'on retiendra pour l'analyse du texte du satiriste portugais du XVIIIème siècle :

Nous entendons donc par parodie littéraire la réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique...), exhibé et transformé de manière à produire un effet comique, avec une distance ironique ou critique.¹⁸

- 16 Le pastiche littéraire, quant à lui, n'a pas d'ambition critique, satirique ou comique :

Il s'agit d'une reprise exclusivement d'ordre stylistique (on ne pastiche pas une œuvre mais un style d'auteur ou d'époque), qui n'est pas nécessairement comique (ce qui le distingue de la parodie) et qui suppose une distance génératrice d'ironie (il peut être dans certains cas un hommage au sens le plus élevé¹⁹).

- 17 Il est apparu aux yeux d'un certain nombre de critiques que le pastiche était fort proche du plagiat, dans la mesure où il emprunte au texte source son style et/ou son lexique, ses effets rhétoriques et/ou ses thèmes. La distinction tiendrait entre autres à l'objectif de l'emprunteur : donner à reconnaître la source ou, au contraire, la dissimuler. C'est dans ce cadre qu'il nous faudra placer le poème de Silva Gaio.
- 18 Selon Paul Aron, le pastiche se distingue de la parodie « en ce qu'il affiche la pleine maîtrise du code, et non seulement ses marques les plus extérieures²⁰ », c'est-à-dire lorsque le langage est clairement perçu comme spécifique et imitatif. Le pastiche n'a de sens que lorsque le public est en mesure de repérer l'objet textuel dérivé alors que la parodie s'adresse à un public plus vaste qui doit pouvoir au moins percevoir les effets comiques du texte cible s'il n'a pas la connaissance du texte source. Paul Aron suggère donc une différence entre parodie et pastiche qui relèverait de la connivence ou non entre producteur du texte et public :

Ainsi compris, le pastiche pourrait être défini comme autonomisation de la parodie littéraire mise au service d'une connivence entre producteurs et lecteurs de textes différenciés par leur signature et leurs styles personnels²¹.

- 19 En outre, toujours selon Paul Aron, « Le pastiche peut aussi signaler les tentatives d'auteurs peu connus en position d'impétrants, et leur volonté de dépasser l'usure du langage et des formes²² ». Il relève plus systématiquement de l'imitation, non nécessairement comique (en cela il se distingue de la parodie), mais n'en demeure pas moins une « activité ludique, supposant à la fois une solide culture et une haute virtuosité²³ ».
- 20 On voit bien que plus on tente de distinguer formellement et définitivement les deux pratiques intertextuelles, plus on s'aperçoit qu'elles

s'interpénètrent et que la parodie est une dérivation « protéiforme » (selon la formule de Daniel Sangsue²⁴) qui dans sa conception « extensive peut être considérée comme une « pratique culturelle très large, recouvrant toutes sortes de formes d'imitation et de caricature des œuvres littéraires et artistiques »²⁵, qui peut à la fois ressortir de la transformation d'un hypotexte à des fins comiques ou satiriques qu'à une imitation de cet hypotexte détourné de son sens original. Si l'on schématise – de façon commode – la parodie porte en elle l'intention du rire et de la raillerie, le pastiche rend hommage par l'imitation.

- 21 Le néologisme « parostiche » créé par Jacques Espagnon recouvre avantageusement ces deux notions et, repris par Paul Aron, constituerait :

toute transformation de style associé à un nom d'écrivain ou de mouvement littéraire reconnu. Cette définition laisse donc de côté la part non textuelle des parodies [...] ou les parodies qui ne tentent absolument pas d'imiter le style. Toutes les parodies ne sont donc pas des parostiches ; en revanche, toutes les formes de pastiches en sont, même ceux qui relèvent par ailleurs des catégories de la mystification, de la supercherie ou du plagiat²⁶.

- 22 Comment positionner nos deux textes sur cet échiquier ? La satire de Basílio da Gama serait bien un parostiche puisqu'elle s'associe textuellement au nom de Camões ; cependant, elle transforme bien plus qu'elle n'imité le style. De son côté, le poème de Silva Gaio ne s'associe au style et au nom de Camões que pour les lecteurs capables de repérer les allusions, les imitations, voire la reprise d'éléments textuels de l'épisode de « L'île des Amours ». Cette constatation mène à une réflexion sur la réception de ces textes dérivés, réception qui, comme le souligne Denis Saint-Amand, est trop rarement prise en compte. Quel est le rôle du lecteur et de la notion de « lecteur-coauteur » utilisée préalablement par Umberto Eco²⁷ dans la définition du rapport intertextuel ? Le plus souvent, est passé sous silence « le 'lecteur supposé' (...) qui, en l'occurrence est souvent le pastiché ou le parodié », l'analyse manquant en cela

un des enjeux de toute production intertextuelle potentiellement interactive. En effet, en définissant « parodie et « pastiche » d'après les

hypothétiques objectifs visés par l'auteur, on se prive de considérer la réception de ces œuvres, qui pourrait également prétendre à jouer un rôle essentiel dans la définition du rapport intertextuel²⁸.

- 23 Un pacte s'établit-il entre auteur et lecteur invité à reconnaître l'hypotexte dans le texte dérivé et, partant, les moyens mis en œuvre à cette dérivation ? Ou bien, au contraire, l'auteur prétend-il dissimuler le statut mimétique de sa production ? À partir de quel moment l'emprunt s'assimile-t-il au plagiat dans ce cas ? À moins qu'il ne s'agisse que de « réminiscence », telle que la rappelle Hélène Maurel-Indart :

La réminiscence est censée être produite par l'inconscient. Elle se définit comme « l'acte *irréfléchi* par lequel l'auteur *imite inconsciemment* l'œuvre d'un autre dont il a eu connaissance à une époque plus ou moins reculée et dont sa mémoire a gardé le souvenir sans que l'agent puisse cependant en reconnaître la source²⁹.

- 24 On serait parfois en peine de juger objectivement un emprunt semblant relativement direct et la nuance entre réminiscence, citation et « clin d'œil » se fait mince. L'intentionnalité de l'auteur, lorsque l'on peut la mettre en relief, permettrait de trancher si elle n'était si aléatoire :

Assez souvent, la réminiscence devient si claire qu'elle tourne à la citation plus ou moins littérale, sorte d'hommage furtif rendu au « patron » avec un clin d'œil à l'intention du lecteur assez attentif ou lettré pour comprendre³⁰.

- 25 La parodie de Basílio da Gama ne relève assurément pas de la réminiscence inconsciente. En revanche, peut-être pourrait-on placer avec bienveillance le texte de Silva Gaio dans cette catégorie, encore que le thème de « L'Île des Amours » s'apparente, pour un lettré portugais, au cliché, voire au poncif au point qu'un acte inconscient d'écriture imitative semble difficilement envisageable.

- 26 Ce système de co-présence textuelle est donc lié à l'intention de l'auteur de l'hypertexte : la fonction de l'emprunt est-elle ludique, satirique ou sérieuse ?

- 27 En ce qui concerne Basílio da Gama, elle est bien évidemment ludique : la reconnaissance est immédiate et, pour écarter tout malentendu,

l'emprunt est annoncé d'emblée. Le jeu, pour le lecteur, est de distinguer la part de Camões de ce qui appartient en propre au satiriste. Ici, la parodie consiste à obtenir le maximum d'écart sémantique en transformant de façon minimale la forme. Le glissement s'engage dans deux directions, celle de la transformation du sens et celle de la cible à atteindre différente de l'auteur de l'hypotexte. Camões sert de tremplin à la mise au ban d'un contemporain de Basílio da Gama. Si le récepteur au premier chef est le malheureux Monteiro qui aura du mal à rire de la satire à son encontre, les lecteurs en seconde instance prendront plaisir à observer la virtuosité du poète satirique à utiliser divers procédés de maintien de la forme mais de perversion du sens. L'un d'eux est la conservation *in extenso* des termes d'un vers qui prend toutefois un sens tout autre, comme par exemple le dernier vers de la strophe 104 dans lequel Camões plaint la race humaine (« a humana geração ») qui, incapable de résister à l'appât du gain, se jette tête baissée dans les périls et la violence (« Por fogo, ferro, água, calma e frio »). Basílio da Gama attribue le terme de *geração* à celle des poètes pédants de son temps, leur appliquant de ce fait une « mísera sorte, estranha condição ».

- 28 Outre la reprise intégrale de certains vers avec transformation du sens, il importe de relever l'effet comique issu de la réutilisation systématique des termes finaux de chaque vers dans un discours rigoureusement différent du discours camonien. Certains jeux de mots se fondent sur l'homonymie, tel le terme « cópia » (strophe 101), pris dans le sens d'abondance, de grande quantité par Camões et dans celui d'emprunt, de copie, par Basílio (strophe 8) qui reproche aux méchants poètes de plagier les mauvaises rimes des autres. Dans d'autres cas, on assiste à une transformation générique comme, par exemple le passage d'une forme verbale à un substantif (le verbe « ama » de la strophe 95 devient la nourrice – « a ama » de la strophe 2), induisant une connotation burlesque et une destruction par le ridicule de la force lyrique. À l'inverse, un substantif camonien peut devenir un verbe chez Basílio da Gama à l'instar du vers suivant l'exemple précédemment cité (les « tormentas » deviennent « atormentas », ou bien l'« engano » de la strophe 103, ou encore le « rio » de la strophe 104), ce qui permet de souligner au passage une certaine virtuosité de la part du poète repérable également à la symétrie interne de certains vers reposant sur l'usage de termes³¹ ou de figures

stylistiques identiques³², parfois aussi de mots différents mais flexionnés de la même façon, tels les gérondifs ; par exemple, « Chamando-te senhor » (stance 101) trouve son reflet dans « Fazendo » (strophe 8).

- 29 La fonction de l'emprunt peut également être sérieuse : la reconnaissance non immédiate, destinée à un public plus averti, à moins que l'intention de l'auteur soit d'espérer toucher un public plus profane et incapable de saisir les références diffuses dans le texte. C'est peut-être le cas pour Silva Gaio, ce qui nous ramène au rôle prépondérant du lecteur dans la reconnaissance pastichielle. Le pastiche conserve ici l'esprit de l'hypotexte – plus ou moins consciemment ; il rend hommage à son style et prend le risque de passer pour du plagiat (ce qui est difficile dans le cas de la parodie). Ainsi, l'île de Silva Gaio, à l'instar de celle de Camões, est mouvante et si elle se déplace grâce à l'action de Vénus dans les *Lusiades*, c'est le vent de la mousson qui la pousse dans *Dom João* ; elle se situe donc dans les parages de l'Océan Indien de même que celle de Camões. Une brève comparaison entre les deux textes a déjà été réalisée³³ et met en relief les images camoniennes reprises par Silva Gaio qui a aussi puisé chez Guerra Junqueiro et Flaubert pour d'autres passages de son poème. La nature abondante et les îliens à l'état « primitivo » de l'innocence doivent essentiellement à l'Île des Amours du XVIème siècle, elle-même ayant puisé dans la bibliothèque antérieure de *l'Odyssée* et une lecture suffit à repérer les traits communs à la matière lyrique des deux poètes.
- 30 Sur le plan du style, Silva Gaio a opté pour un registre épique très enlevé sinon pompeux, voire artificiel et caricatural, puisqu'il choisit l'alexandrin dans ce Chant IV de son ouvrage, un mètre qui, bien que moins adapté au naturel de la langue portugaise, renvoie à l'élévation du décasyllabe héroïque. Les hémistiches sont docilement respectés et donnent un rythme parfaitement régulier à l'ensemble.
- 31 Un lexique riche, quelque peu artificiel, parfois latinisant et savant, fleurit le texte (« cerúleo », par exemple, strophe 5) et en rehausse le contenu³⁴. Cependant, ici, aucune référence mythologique, contrairement à l'épisode camonien. Ce paradis est bien terrestre et s'il est empreint d'un certain mysticisme, ce dernier est bien chrétien. Ainsi, les cygnes blancs de la strophe 10 sont des « deuses da Terra ». C'est davantage à un nouveau jardin Eden qui se dévoile à l'aube d'une nou-

velle humanité qu'à un lieu olympien qu'il convient de penser à la lecture de ces vers. Cette remarque nous mène au postulat exprimé au début de cette analyse : ce que les deux textes dérivés de Camões possèdent en commun, c'est une idéologie liée à l'orgueil d'un nouvel élan national. Il nous paraît opportun de nous engager dans une lecture contextuelle de chacune de ces poésies. De fait,

la dégradation parodique implique un double front. Elle met toujours en jeu l'hypotexte connu avec un contexte nouveau, dans une confrontation inédite et signifiante. Cette interrelation de l'hypotexte avec le contexte permet de comprendre que la parodie peut viser l'un ou l'autre³⁵.

- 32 L'œuvre devient ainsi un véritable trait d'union entre auteur et lecteur. Elle implique que le lecteur tire un parti non pas seulement esthétique, poétique ou ludique de sa lecture mais inscrive le texte dérivé dans son contexte et en tire les enseignements non seulement contenus dans le texte dérivé mais ceux qui se laissent en filigrane dans les rapprochements avec l'œuvre antérieure, lui permettant de la réinterpréter en quelque sorte, et, ce faisant établissant une véritable relation de réciprocité, intertextuelle et bilatérale, entre les textes. La satire du XVIII^{ème} siècle, au-delà de l'attaque personnelle, implique véritablement une sorte de leçon envers les hommes de Lettres de l'époque qui, au lieu d'être utiles à leur Nation par la grandeur de leur art, maintiennent le peuple dans l'ignorance et la stupidité :

Em vez de fama e glória soberana,

Nomes com que se o povo néscio engana.

- 33 Leur langue se gorge de termes étrangers ; ils ne savent plus écrire en portugais châtié et se laissent aller à imiter les pires modèles :

Deixas criar à porta o inimigo,

Por ires buscar outro de tão longe;

Gastas em vão teu português antigo,

Pedradas pelo ar deitando ao longe:

Buscas o incerto, incógnito perigo

Por que a fama te exalte e te lisonje:

Fazendo de más rimas larga cópia,

Quase em língua de Arábia e da Etiópia.

- 34 Cette génération de lettrés sans qualités mais convaincus du contraire est, de fait, une menace pour le pays et pour la formation intellectuelle de la Nation. Basílio considère donc sa satire d'utilité publique. Dans la seconde partie du poème (qui n'est plus une parodie de Camões), il en évoque les saines conséquences, sans oublier de se proclamer bienfaiteur public en ceignant la « cívica coroa » :

Seja a sátira má, ou seja boa

Ou tenha ou não defeitos mil diversos,

Cinja-me a frente a cívica coroa,

Em doce recomensa dos meus versos ;

Eles fizeram (rindo bem Lisboa)

Que verecundos sátiros perversos

Firmassem logo da aliança o pacto

E tivesse enfim paz o cão e o gato³⁶.

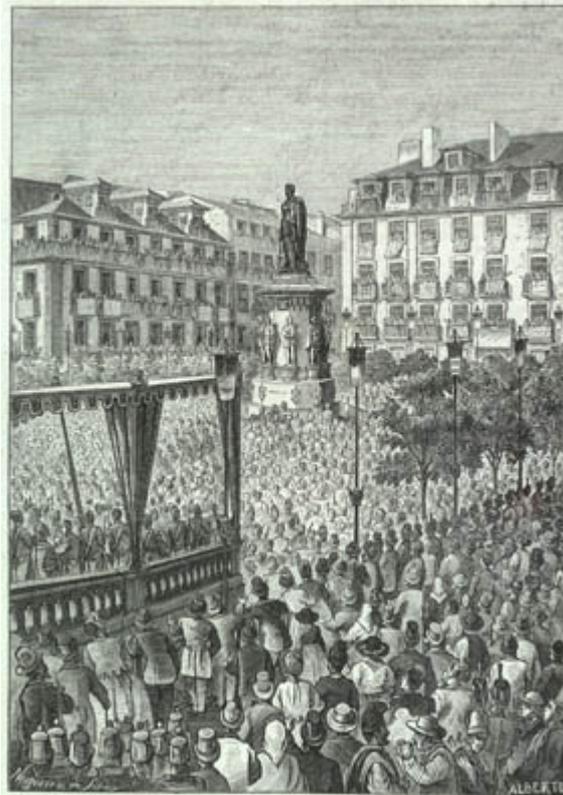
- 35 La forme épique confère une force à ce message qui est plus diffus dans la satire que chez Silva Gaio car Basílio da Gama a en priorité un compte à régler avec Monteiro. Cependant, la forme est également au service d'un message politique au sens large : nation, identité, sursaut

patriotique, valeurs morales, autant de notions qu'il convient de mettre en parallèle avec l'attitude de Basílio da Gama envers le pouvoir pombalin. Après avoir subi les poursuites du régime en raison des ses affinités avec les Jésuites, ennemis du ministre, da Gama prête allégeance au pouvoir en commettant en 1769 un épithalame dédié à la fille de Pombal ("Epitalâmio às núpcias da Sra. D. Maria Amália") et son plus célèbre poème, *O Uruguai*, dans lequel il fustige l'action des Jésuites, dans la droite ligne de la politique pombaline. Le sévère ministre lui pardonne, l'anoblit et lui octroie une charge administrative. Il va de soi que Basílio a désormais à cœur d'exprimer dans ses écrits l'idée de la nation portugaise fondée sur une identité « naturelle » :

Os casticistas criam [...] numa identidade portuguesa « natural », legível na tradição, perante a qual a única atitude política legítima era a de uma contínua morigeração, isto é, uma permanente vigília contra a inovação contranatura (nas leis, nos costumes, nos trajés) e num constante esforço de repriminção de uma identidade – racial, cultural e política – primeva, a do « estilo severo português antigo³⁷ ».

- 36 Par ailleurs, on sait le soin qu'a eu Pombal de tenter de réformer les études et l'éducation des Portugais, des nobles en particulier. Basílio se fait le porte-parole à sa façon de cette perspective politique de réforme de la société et son attaque, dans un premier temps personnelle, donne la charge, dans un second temps, envers les lettrés qui ne s'engageraient pas (ou s'engageraient mal) dans la réforme sociale de leur temps. Quel modèle aurait pu rivaliser avec Camões, chantre de la gloire portugaise, sur le terrain de l'identité nationale ? Au début du XXème siècle, le poète des *Lusíadas*, reste le héros national par excellence, au point que sa date de naissance (le 10 juin) deviendra fête nationale dès le début de l'*Estado Novo* de Salazar. Même si le poème épique de Silva Gaio est antérieur à cette mesure, la figure de Camões ne cesse d'occuper une place importante dans la culture portugaise. Ainsi, par exemple, Silva Gaio est contemporain (il est né en 1860) de la statue érigée en 1867 qui trône sur la place Camões à Lisbonne.

Fig. 01



Gravure *Inauguração do monumento a Luiz de Camões*, Nogueira da Silva, 1867, in *Arquivo Pitoresco*, v. X, 1867, p. 217. BN J. 156 B. Consultable sur : http://purl.pt/93/1/iconografia/imagens/j156b/j156b_x_1867_p217.html (dernière consultation le 10/2/12).

37 Intime d'Eça de Queirós et antinaturaliste, il va s'imposer en tant que « coryphée du mouvement nationaliste et régionaliste en Portugal », selon ses propres termes³⁸. Son *Dom João* s'inscrit dans un mouvement de pensée nationaliste et universaliste lié à une volonté de revisiter l'histoire « rechaçando, através de uma apologia da acção em luta contra a injustiça, possíveis acusações de reaccionarismo social³⁹ ». Il crée dans sa jeunesse le néolusitanisme, mouvement poétique proclamant la création d'une poésie nationaliste et régionaliste⁴⁰. Son principal objectif : « reavivar as tradições e as fórmulas literárias verdadeiramente autóctones, mas, ao mesmo tempo, introduzir-lhes inovações métricas e estilísticas⁴¹ ». La première version de son *Dom João*, datant de 1906, obéit exactement à cette dynamique esthétique :

Em Manuel da Silva Gaio cujo projecto seria: uma renascença dyonisiaca – conciliadora do culto da Beleza e da exaltação cristã, mas revestida de aspectos nossos – nas almas e nas coisas, sob a capa dum transparente universalismo. Descortina Veiga Simões um Lusitanismo onde ressurgem as formas quinhentistas, sendo o único da sua camada que sentiu e palpou o verdadeiro fundo renovador duma literatura, indo buscá-la à tradição nacional, reatando-a e amoldando-a, da aspiração subjectiva que envolvia o lirismo quinhentista, à consciente e nacional unificação da arte⁴².

- 38 Cet universalisme symboliste et nationaliste se prolonge dans des œuvres telles que *Mensagem* de Fernando Pessoa, où le poème « As Ilhas Afortunadas » (appartenant à la troisième partie « O Encoberto »), qui est postérieur de neuf années à *Dom João*, reprend également le thème de l'île merveilleuse de Camões⁴³. Si D. Sebastião y demeure en attendant son retour symbolique au Portugal, le D. João de l'île de Silva Gaio apporte un espoir plus aisé à concrétiser : son message consiste en l'encouragement au voyage, à l'aventure, à l'action de la jeune génération du pays (« nova a marinhagem »). La dernière strophe est particulièrement incitative : le vocatif « Vós », répété trois fois et même agrémenté de l'adjectif « todos » concerne les forces nouvelles du pays. De manière sans doute assez naïve mais avec une belle force de conviction (bien que se qualifiant lui-même de « pessimiste⁴⁴ »), Silva Gaio enjoint la jeunesse à reprendre métaphoriquement la mer et à concrétiser ses rêves :

E ai! também Vós por ela afrontareis o mar

- Afoitos navegando, a desfraldados panos -

Todos Vós os que em vida ainda podeis sonhar,

Todos Vós os que em vida ainda contais vinte anos!...

- 39 Quelles que soient les versions de *Dom João* (la première de 1906⁴⁵ ou celle, remaniée, de 1925), elles paraissent dans un Portugal en proie à une forte instabilité politique (précédant la Première République ou l'*Estado Novo*) qui voit croître les nationalismes de droite ou de gauche et espère malgré tout un sursaut national tel que l'appelle de

ses vœux le mouvement du *Lusitanismo Integral*, mené par António Sardinha dont Silva Gaio est proche. Ce dernier avait développé sa propre théorie, celle de l'« *energismo integral* », qui privilégiait l'action (comme dans les grandes périodes de l'histoire portugaise) mais

uma acção mais consciente, tendo a iluminá-la um novo ideal que seja o neo-paganismo da nossa compreensão da vida, congrassando no mesmo elo todos os elementos tradicionais. [...] Daí que entenda a existência de « homens-núcleos » no campo da literatura como da vida, « fontes de energismo que recolhem e espalham as energias da raça »⁴⁶.

- 40 On reconnaît bien dans ce commentaire les lignes de force du poème *Dom João*, qui prône l'action, la lutte et l'élan du bel âge, dans la métaphore filée du voyage en mer, sur des nefes à la voile gonflée par les vents de l'aventure, tout comme, en son temps et à sa manière, Camões avait glorifié l'action éclatante de Vasco da Gama et, plus largement des découvreurs portugais ayant donné des mondes au monde⁴⁷.
- 41 Au terme de cette étude, il se confirme, si cela devait être nécessaire, que Camões est bien cette « bibliothèque antérieure » pour bon nombre de poètes passés ou non à la postérité. Si la parodie de Basílio da Gama (destinée à flétrir l'un de ses contemporains) et le pastiche de Silva Gaio (un encouragement à l'action) empruntent au poème épique des *Lusiadas* qui sa forme, qui son style, ils recourent peut-être surtout au fond idéologique qu'il véhicule, à savoir l'expression de l'orgueil national, de la gloire portugaise et son identité spécifique, autant de notions qu'ils appliquent aux circonstances historiques qui furent celles de leurs créations respectives.

Abolgassemi, Maxime, « Parodie et modernité : pour une lecture contextuelle du texte parodique » dans *Fabula. Atelier de théorie littéraire*, [en ligne], mis en ligne le 1^{er} juillet 2002, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Parodie_et

[modernit%C3%A9: pour une lecture e contextuelle du texte parodique.](#)

Anonyme, *Zamparineida Métrica, laudativa, satírica ou Colecção das Obras Poéticas, pró e contra, feitas em Lisboa à Cantora Italiana Anna Zamparine e ao*

Padre Manuel de Macedo, 1774 - BNL, Reservados, COD. 8630.

Anonyme, *Zamperineida Macédica, Métrica, Crítica, Satírica ou Coleção das Obras Poéticas, com seu Rabo-leva prozaico que se tem feito à Cantora Italiana Anna Zamparine e seu apaixonado [sic] o P^e Manoel de Macedo em Lisboa de 1772 a 1773*, un volume, 2 tomes de 20 et 25 feuillets recto-verso - ANTT, Livraria, n°76.

Aron, Paul, « Le pastiche littéraire », *Regards Sociologiques*, n°17/18, 1999, p. 85-100. http://www.regards-sociologiques.com/wp-content/uploads/2009/05/rs_17-18_1999_6_aron.pdf

Aron, Paul, « Pastiche », *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010, 814 p.

Camões, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, Lisboa, Livros Europa-América, s.d., 427 p.

Ciccía, Marie-Noëlle, « Du choc esthétique à l'onde de choc identitaire : Anna Zamperini ou Dionysos dans le Portugal pombalin », *Quadrant* n°25-26, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2009, p. 79-96.

Ciccía, Marie-Noëlle, « L'ailleurs dans la poésie satirique du XVIIIème siècle au Portugal : le cas de la cantatrice Anna Zamperini », in *Actes du colloque « L'ailleurs en vers »*, Aix-en-Provence, 1-3 décembre 2011, 16 p. dactylographiées (à paraître).

Ciccía, Marie-Noëlle, *Don Juan et le donjuanisme au Portugal du XVIIIème siècle à nos jours*, Montpellier, PULM, 2007, 449 p.

Dousteyssier-Khose, Catherine, « De la parodicité : l'exemple naturaliste », *Poétiques de la parodie et du pastiche de*

1850 à nos jours

, Bern, Éditions Peter Lang, 2006, p. 65-79.

Gaio, Manuel da Silva, "La Jeune Littérature Portugaise", in *Arte, Revista Internacional*, vol. I, n° 1, Novembro 1895, Coimbra, Augusto d'Oliveira, p. 1-9.

http://www.archive.org/stream/arteoliviera00coimuoft/arteoliviera00coimuoft_djvu.txt

Gaio, Manuel da Silva, *Dom João*, in *Novos Poemas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1906, p. 9-43. 2ème édition : Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1925, 59 p.

Genette, Gérard, *Palimpsestes- La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1982, 576 p.

Lázaro, Alice, *Leopoldo Battistini - Realidade e Utopia : percurso estético e artístico do pintor italiano em Portugal (1889-1936)*, Coimbra, Câmara Municipal, 2002, 463 p.

Maurel-Indart, Hélène, *Du plagiat*, Paris, Gallimard, Folio, 2011, 498 p.

Pessoa, Fernando, *Mensagem*, Lisboa, Ed. Ática, Col. Poesia, 1979, 108 p.

Pimentel, Alberto (org.), *Zamperineida, segundo um manuscrito* da Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, editor, 1907, 240 p.

Pontes, Maria da Conceição Vaz Serra, « Os 'Exotéricos' », in *AL LÍMITE. I Congreso de la SEEPLU*, Facultad de Filosofía y Letras, Cáceres, 5 y 6 de noviembre de 2009, Editorial Avuelapluma, Cáceres, 2010, pp. 375-385. Disponible sur :

<http://seeplu.galeon.com/textos1/sao.html>

Saint-Amand, Denis, « Écrire (d')après », *CONTEXTES* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 05 mars 2009, consulté le 11 février 2012. URL :

<http://contextes.revues.org/index4171.html>

Sangsue, Daniel, « La parodie, une notion protéiforme », in Paul Aron (org.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Ed. Nota Bene, 250 p.

Silva, Ana Cristina Nogueira da, et Hespanha, António Manuel, « A identidade portuguesa », in José Mattoso (dir.), *História de Portugal. O Antigo Regime*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 19-33.

Torgal, Luís Reis, « O Modernismo português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo », *Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 1089. Disponible sur : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5038.pdf>.

Tran-Gervat, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006. URL : <http://narratologie.revues.org/372>

1 « PARÓDIA / CAMÕES. CANTO 4. ESTÂNCIA 94 E SEGUINTE / Imitação, ou versão, dirigida em particular à Légoa da Póvoa, em tercetos da Elegiada de Monteiro; e em geral à enchente de todos os seus arrotos satíricos e vaidade da sua ciência ».

2 Alberto Pimentel (org.), *Zamperineida, segundo um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa*

, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, editor, 1907, 240 p.

Ce recueil est la retranscription de deux manuscrits contenant des poèmes relatifs à la Zamperini, l'un conservé à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne (*Zamparineida Métrica, laudativa, satírica ou Colecção das Obras Poéticas, pró e contra, feitas em Lisboa à Cantora Italiana Anna Zamparine e ao Padre Manuel de Macedo, 1774 - BNL, Reservados, COD. 8630*), l'autre aux Archives Nationales de la Torre do Tombo (*Zamperineida Macédica, Métrica, Crítica, Satírica ou Colecção das Obras Poéticas, com seu Rabo-leva prozaico que se tem feito à Cantora Italiana Anna Zamparine e seu apaixonado [sic] o P^e Manoel de Macedo em Lisboa de 1772 a 1773*, un volume, 2 tomes de 20 et 25 feuillets recto-verso - ANTT, Livraria, n^o76).

3 Voir à ce propos Marie-Noëlle Ciccia, « Du choc esthétique à l'onde de choc identitaire : Anna Zamperini ou Dionysos dans le Portugal pombalin »,

Quadrant n°25-26, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2009, p. 79-96, et « L'ailleurs dans la poésie satirique du XVIIIème siècle au Portugal : le cas de la cantatrice Anna Zamperini », in *Actes du colloque « L'ailleurs en vers »*, Aix-en-Provence, 1-3 décembre 2011 (à paraître).

4 Selon Alberto Pimentel. Teófilo Braga pense, de son côté, qu'ils ont été commis par le médecin de Caldas da Rainha Joaquim Inácio de Seixas.

5

Tu, magoada, tristíssima elegia,
Desgrenhado o cabelo, envolta em pranto,
Dos literatos chora a sorte ímpia.
Vê como estende o empestado manto
A insolente Ignorância, a mãe da Inveja,
Que nos ânimos vis domina tanto.
Chora o sincero sábio, que deseja,
Dos erros no intrincado labirinto,
Achar um fio por que os passos reja.
(in *Zamperineida*, *op. cit.*, p. 187)

6 Manuel da Silva Gaio, *Dom João*, in *Novos Poemas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1906, p. 9-43. 2ème édition : Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1925, 59 p. Texte intégral (1925) retranscrit et publié dans Marie-Noëlle Ciccía, *Don Juan et le donjuanisme au Portugal du XVIIIème siècle à nos jours*, Montpellier, PULM, 2007, p. 394-408.

7 *Ibid.*, « Prefácio », n. p.

8 Marie-Noëlle Ciccía, *op. cit.*, p. 209-211.

9 Gérard Genette, *Palimpsestes- La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1982, 576 p.

10 Daniel Sangsue, « La parodie, une notion protéiforme », in Paul Aron (org.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Ed. Nota Bene, p. 85.

11 Abbé Sallier, 1733. Cité par Daniel Sangsue, *ibid.*, p. 88.

12 Catherine Dousteysier-Khose, « De la parodicité : l'exemple naturaliste », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Bern, Éditions Peter Lang, 2006, p. 75. Cité par Saint-Amand, « Écrire (d')après », *CONTEXTES* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 05 mars 2009, consulté le 21 janvier 2012, §13. URL : <http://contextes.revues.org/index4171.html>. (dernière consultation le 10/2/12).

- 13 Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006. URL : <http://narratologie.revues.org/372>, (§ 9) (dernière consultation le 10/2/12).
- 14 M. Aucouturier : préface de M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard-Tel, p. 18. Cité par Tran-Gervat, *ibid.*, § 24.
- 15 Tran-Gervat, *ibid.*, § 26.
- 16 Tran-Gervat, *ibid.*, §36.
- 17 Tran-Gervat, *ibid.*, §37.
- 18 *Loc. cit.*
- 19 Paul Aron, « Le pastiche littéraire », *Regards Sociologiques*, n°17/18, 1999, p. 86.
- 20 Aron, *ibid.*, p. 87.
- 21 *Ibid.*, p. 88.
- 22 *Ibid.*, p. 92.
- 23 Paul Aron, « Pastiche », in *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, Quadrige, p. 442. Cité par Denis Saint-Amand, *op. cit.*, §6.
- 24 Daniel Sangsue, « La parodie, une notion protéiforme », *op. cit.*
- 25 *Ibid.*, p. 10.
- 26 Paul Aron, « Formes et fonctions du parostiche dans la presse française du xix^e siècle », *Poétiques*, p. 255. Cité par Denis Saint-Amand, *op. cit.*, §9.
- 27 Saint-Amand, *op. cit.*, §8.
- 28 Denis Saint-Amand, *op. cit.*, §9.
- 29 Hélène Maurel- Indart, *Du plagiat*, Paris, Gallimard, Folio, 2011, p. 275-276.
- 30 Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, cité par Hélène Maurel-Indart, *op. cit.*, p. 278.
- 31 Par exemple : « Já que nesta gostosa vaidade » (stance 99) // « Mas já que nessa enfática vaidade » (strophe 6).
- 32 Par exemple « cidades mil » (stance 100) // « baldas mil » (strophe 7).
- 33 Marie-Noëlle Ciccica, *Don Juan et le donjuanisme au Portugal du XVIII^{ème} siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 211-212.

34 Si l'on procède à une comparaison systématique des deux versions (celle de 1906 et celle de 1925), on peut constater que le style du texte de la seconde édition est encore plus alambiqué, enflé par des hyperbates et un vocabulaire savant. En outre, certaines strophes sont déplacées et quelques incohérences rectifiées. Le message initial ne s'en trouve néanmoins pas modifié.

35 Maxime Abolgassemi, « Parodie et modernité : pour une lecture contextuelle du texte parodique » dans *Fabula*. Atelier de théorie littéraire, [en ligne], mis en ligne le 1^{er} juillet 2002, URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Parodie et modernit%C3%A9: pour une lecture contextuelle du texte parodique](http://www.fabula.org/atelier.php?Parodie+et+modernit%C3%A9:+pour+une+lecture+contextuelle+du+texte+parodique). Cité par Saint-Amand, *op. cit.*, § 15. (dernière consultation le 10/2/12)

36 *Zamperineida*, *op. cit.*, p. 213.

37 Ana Cristina Nogueira da Silva e António Manuel Hespanha, « A identidade portuguesa », in José Mattoso (dir.), *História de Portugal. O Antigo Regime*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 19.

38 Manuel da Silva Gaio, "La Jeune Littérature Portugaise", in *Arte, Revista Internacional*, vol. I, n° 1, Novembro 1895, Coimbra, Augusto d'Oliveira, p. 5.

39 José Carlos Seabra Pereira, *A obra e a acção literária de Manuel da Silva Gaio*. Coimbra: Escola do poeta Manuel da Silva Gaio, 1998, p. 30.

40 « De facto, Silva Gaio é tido por promotor do movimento nacionalista em Portugal, contido mais na expressão do que na matéria enquanto interpretação dos eementos universais que definem a Arte ». Alice Lázaro, *Leopoldo Battistini – Realidade e Utopia : percurso estético e artístico do pintor italiano em Portugal (1889-1936)*, Coimbra, Câmara Municipal, 2002, p. 403.

41 Voir site <http://www.astormentas.com/din/biografia.asp?autor=Manuel+da+Silva+Gaio> (dernière consultation le 10/2/12)

42 A. da Veiga Simões, "A nova geração do Neo-lusitanismo", in *Serões*, n° 51, Setembro de 1909, p. 203. Cité par Maria da Conceição Vaz Serra Pontes, « Os 'Exotéricos' », in *AL LÍMITE*. I Congreso de la SEEPLU, Facultad de Filosofía y Letras, Cáceres, 5 y 6 de noviembre de 2009, Editorial Avuelapluma, Cáceres, 2010, pp. 375-385. Disponible sur : <http://seeplu.galeon.com/textos1/sao.html> (dernière consultation le 10/2/12).

43 *As Ilhas Afortunadas*

Que voz vem no som das ondas
que não é a voz do mar?
É a voz de alguém que nos fala,
mas que, se escutamos, cala,
por ter havido escutar.
E só se, meio dormindo,
sem saber de ouvir ouvimos,
que ela nos diz a esperança
a que, como uma criança
dormente, a dormir sorrimos.
São ilhas afortunadas,
são terras sem ter logar,
onde o Rei mora esperando.
Mas, se vamos despertando,
cala a voz, e há só o mar.

44 « c'est un pessimiste, comme la plupart de ses contemporains, c'est aussi un lyrique qui, contemplant l'art et la nature, exprime directement ses émotions, et voile son pessimisme d'une mélancolie résignée ». Manuel da Silva Gaio, «La Jeune Littérature Portugaise », *op. cit.*, p. 4.

45 Les deux dernières strophes de la version de 1906 sont les suivantes :

É para lá que sempre, e como nunca dantes,
Se erguem de toda a terra anseios de viagem,
Movendo barcos, naus, armadas triunfantes,
Onde a manobra é velha e nova a marinhagem.
E ai! Para lá também haveis de navegar
Sobre galeras de ouro, arfando a largos panos
Todos vós os que, em vida, ainda podeis sonhar,
Todos vós os que, em vida, ainda contais vinte anos!...

46 Luís Reis Torgal, « O Modernismo português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo », *Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 1089. Disponible sur : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5038.pdf> (dernière consultation le 10/2/12).

47 « Os vossos, mores cousas atentando,/ Novos mundos ao mundo irão mostrando ». Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Canto II, 45.

Français

Cette étude entend montrer, à travers l'analyse d'une satire du XVIIIème siècle de Basílio da Gama et un pastiche de Manuel da Silva Gaio (1925) que Camões est bien cette « bibliothèque antérieure » pour bon nombre de poètes passés ou non à la postérité. Après une mise au point théorique des concepts de dérivation textuelle que sont la parodie et le pastiche, destinée à classifier les textes ici convoqués, il sera montré que si le poème de Basílio da Gama (destiné à flétrir l'un de ses contemporains) et celui de Silva Gaio (un encouragement à l'action) empruntent au poème épique des *Lusiades* qui sa forme, qui son style, ils recourent peut-être surtout au fond idéologique qu'il véhicule, à savoir l'expression de l'orgueil national, de la gloire portugaise et son identité spécifique, autant de notions qu'ils appliquent aux circonstances historiques qui furent celles de leurs créations respectives.

Mots-clés

parodie, pastiche, Camões, Basilio da Gama, Manuel da Silva Gaio

Marie-Noëlle Ciccía

Professeur des Universités,
Université Paul-Valéry – Montpellier III