

Mahamadou Diakhité

LA RELATION PARODIQUE DANS LEVANTADO DO CHÃO DE JOSÉ SARAMAGO

Résumé

La proposition suivante compte situer la parodie, d'une part, dans le cadre général de la poétique ; et d'autre part, en tant que pratique déterminée d'écriture aux fragrances polyphoniques, dialogiques ou intertextuelles imitant, déconstruisant ou confortant pérennément des textes autorisés (hypotextes). *Levantado do Chão (1980)* du Nobel portugais, José Saramago (1922-2010), s'articule autour de la saga d'une famille populaire et rurale de l'Alentejo du XX^e siècle au Portugal - les Mau-Tempo -, selon un fil conducteur : la mise en exergue du phénomène d'exclusion les affectant. L'œuvre s'inscrit dans cette longue tradition des romans polyphoniques du pays proche de la pratique postmoderne. L'autorité auctoriale y représente, convoque des textes de divers horizons (littéraires, historiques, bibliques). Des considérations de divers champs du savoir (linguistique, poétique, histoire et littérature) nourrissent, au moyen d'un dialogue pluridisciplinaire fécond, des réflexions originales présentes dans cette contribution.

Mots-clefs : Parodie, Dialogisme, Poétique, *Levantado do Chão*, Exclusion.

THE PARODIC RELATIONSHIP IN *LEVANTADO DO CHÃO* BY JOSÉ SARAMAGO

Abstract :

The following article aims to place parody, on the one hand, within the general framework of the poetics, and on the other hand, as a circumscribed practice of writing with polyphonic, dialogic or intertextual fragrances imitating, deconstructing, strengthening, perennially authorized texts (hypotexts). *Levantado do Chão* by the Portuguese Nobel, José Saramago (1922-2010), hinge around the saga of a popular and rural family of the XXth century in Portugal – the Mau-Tempo -, in accordance with a main theme: the representation of the phenomenon of exclusion that affects them. The work belongs to the long tradition of polyphonic novels of the country not far from the postmodern practice. The authorial authority represents there, cites texts from various horizons (literary, historical, biblical). Some considerations from various fields of the knowledge (linguistics, poetics, history and literature) feed, by the mean of a rich and pluridisciplinary dialogue, some original reflexions, appearing, here, in this article.

Key-words : Parody, Dialogism, Poetics, *Levantado do Chão*, Exclusion.

Introduction

« Toute la beauté de cette œuvre consiste au rapport qu'elle a avec cette autre »¹

De nos jours, un survol même laconique de la pratique littéraire postmoderne nous amène à constater que la parodie y apparaît comme étant une notion-clé. Du moins les écrits de théoriciens de la littérature post-moderne tels que Linda Hutcheon (1985), Daniel Sangsue (2007) entre autres, semblent-ils avancer dans ce sens.

Aussi, dans ce travail, notre tâche consistera-t-elle à mettre en exergue les occurrences et les particularismes de la parodie dans *Levantado do Chão* (1980) du Nobel Portugais, José Saramago.

De fait, José Saramago est un écrivain Portugais contemporain, né à Azinhaga en 1922 et ayant tiré sa révérence le 18 juin 2010 dans l'île espagnole de Lanzarote. Aujourd'hui beaucoup de critiques se plaisent à voir en lui l'un des auteurs majeurs non seulement de la littérature portugaise mais également de celle universelle.

Sa carrière riche et diversifiée sera couronnée par l'obtention du prix Nobel de littérature en 1998.

Levantado do Chão, quant à lui, est le troisième roman publié de l'auteur mais également celui de grande projection publique. Il est unanimement salué par la critique comme étant l'un des chefs-d'œuvre littéraires notoires de l'époque. Avant cela, José Saramago avait publié son premier roman *Terra do Pecado* (1947) puis *Manuel de Pintura e Caligrafia* (1977) et une partie de son œuvre poétique (*Os Poemas Possíveis* – 1966 -, *Provavelmente Alegria* – 1970 – et *O Ouvido* - 1979) sans véritablement avoir rencontré le succès.

La trame de *Levantado do Chão* gravite autour de la saga d'une famille populaire, pauvre et de souche paysanne (les Mau-Tempo dont l'origine remonte au XVI^e siècle), sur quatre générations, entre deux révolutions (celle de 1910 et celle du 25 avril 1974 (Duarte Faria, 1981, p. 79), dans la région agricole de l'Alentejo. Ces derniers (Les Mau-Tempo), par le biais d'un long et douloureux processus de prise de conscience et de maturation idéologique vont tenter, en syntonie avec l'idée de révolution propre au marxisme-léninisme, de mettre un terme provisoire à leur situation d'exploités par la trilogie dominatrice État, Église et Latifundium. Initiée à l'époque de Domingos Mau-Tempo et Sara da Conceição (de la première génération),

¹ Cette phrase est une assertion de Boileau dans *Le Chapelain Décoiffé* et citée en épigraphe dans l'ouvrage essentiel de SANGSUE, D. (2007). *La Relation Parodique*. Paris : José Corti, Collection Les essais, p. 7.

cette situation d'iniquité sociale va connaître son paroxysme sous le régime ploutocratique du salazarisme, un régime répressif aux forts relents dictatoriaux. Le salut et l'émancipation du prolétariat rural adviendront en 1980 (date de la publication de *Levantado do Chão*), soit 6 ans après la Révolution des Œillets du 25 avril 1974 au Portugal, avec la génération Maria Adelaide Espada.

Levantado do Chão, est de fait, une métafiction historiographique et post-moderne eu égard à la place centrale y étant accordée au dialogue entre l'histoire (History) et la fiction (story), à l'idéologie le sous-tendant (le communisme), au rejet des hiérarchies discriminatrices, le recours à des figures ou procédés narratologiques de la maîtrise tels que l'ironie ou la parodie (constituant l'objet de notre étude dans cet article).

José Saramago y parodie effectivement des textes d'origine et de situations narratologiques diverses.

Fort de ces considérations théoriques, une série de questions mérite toutefois d'être posée : Quels aspects, quelles modalités la parodie revêt-elle dans *Levantado do Chão* ? Quelles en sont les traductions les plus marquées ?

Une lecture métafictionnelle de *Levantado do Chão*, comme nous le verrons par la suite dans ce travail, nous permettra de répondre à ces questions ; tout en laissant apparaître la présence de la parodie à plusieurs niveaux. Ceux-là vont de l'onomastique aux passages bibliques, les allusions aux évangiles en passant par quelques hypotextes incontournables de la littérature portugaise voire universelle.

Aussi tenterons-nous, dans un premier temps, de clarifier théoriquement et conceptuellement la parodie, en un second lieu, étudier l'onomastique, les modèles littéraires et historiques et, enfin en un ultime ressort, mettre en exergue les références bibliques.

1. Une clarification théorique et conceptuelle de la parodie

« La relation parodique » : ce titre, dont le caractère parodique n'aura pas échappé au lecteur, ne se veut pas seulement un « continuum mémoriel » du livre précurseur de Daniel Sangsue (2007), mais voudrait également attirer l'attention sur l'idée que la parodie implique essentiellement une relation critique à l'objet parodié. Le cheminement du parodiste a bien des points de convergence avec celle du critique : il porte son dévolu sur une œuvre, l'apprécie, au sens étymologique du terme, en dégagant qualités et défauts, en propose une critique, mais tout cela concrètement, dans un « commentaire » qui se manifeste par une recomposition ou une réécriture de cette œuvre. Du reste, les parodistes ont toujours été attentifs à cet enjeu :

« Robert Caze, [si l'on en croit Daniel Sangsue (2007)],
dédie à Henry Céard une série de parodies intitulées

D'après les maîtres en les qualifiant de « critiques en action » et l'on sait que Proust a utilisé la même formule à propos de ses pastiches : « paresse de faire la critique littéraire, amusement de faire de la critique en action » ». (*Sangsue, 2007, p. 12*).

À l'aune de cet extrait, nous pouvons constater que, dans une certaine mesure, le parodiste assume bel et bien la posture du critique.

Dans relation parodique, le mot relation a aussi son importance. Il rappelle que la parodie se fonde sur la relation d'une œuvre B (hypertexte) à une œuvre A (hypotexte) et qu'elle existe seulement lorsque cette relation est identifiée par le lecteur (ou l'observateur, ou le public, car si à l'occurrence il sera ici question de littérature, la parodie peut s'étendre à d'autres champs de la culture et de la communication : peinture, musique, cinéma, publicité, etc.).

La relation parodique, à notre avis, doit donc se comprendre non seulement comme la relation que tissent deux ou plusieurs œuvres dans la parodie, mais aussi comme le rapport singulier qui s'établit entre le destinataire et l'œuvre parodique : identification de l'hypotexte, parallèle entre le texte de départ et le texte d'arrivée, distinction des dissemblances notoires.

Le présent travail, entre autres préoccupations, cherche à se saisir de ces relations et à définir ce qu'il faut comprendre par « parodie ». Car force est de constater que la notion de parodie est utilisée de façon imprécise et souvent dans des sens contraires. C'est l'exemple même du concept « fourre-tout » à la fois dans le langage familier et dans le discours littéraire. Comme l'observait à juste titre Gérard Genette (1982), le mot parodie est de la catégorie de « ces mots si familiers, si faussement transparents, qu'on les emploie souvent, pour théoriser à longueur de volumes ou de colloques, sans même songer à se demander de quoi l'on parle ». (Genette, 1982, p. 13).

Sur le plan théorique, pour structurer notre discours sur la parodie dans *Levantado do Chão*, nous nous fonderons essentiellement sur les écrits de deux théoriciens : Daniel Sangsue (2007) et surtout Linda Hutcheon (1985).

De fait dans *Theory of Parody*, Linda Hutcheon (1985) envisage la parodie comme « une forme d'imitation, mais d'imitation caractérisée par une inversion ironique, pas toujours au dépens du texte parodié » (Hutcheon, 1985) et aussi comme « uma repetição alargada com diferença crítica que estabelece a diferença no coração da semelhança » (Hutcheon, 1989, p. 19).

Une fois ce cap théorique franchi, voyons maintenant, dans le cadre d'une poétique appliquée, les manifestations concrètes et les occurrences de la parodie dans *Levantado do Chão*.

2. L'onomastique, les traditions littéraire et historique

L'onomastique, les traditions littéraire et historique offrent un terrain propice pour qui cherche à analyser le processus parodique dans *Levantado do Chão*. Elles sont imitées, souvent subverties, transcontextualisées², carnavalesées³ aussi en fonction des desseins de la voix narrative.

Pour ce qui est du versant parodistique de l'onomastique, il convient de signaler en premier lieu qu'en observant les personnages, le lecteur découvre que les latifundiaires sont toujours désignés à partir du même radical proliférant d'origine germanique (Berto signifiant en allemand « brillant »). Au fil des siècles, depuis le temps de Lamberto Horques Alemão aux années immédiates post-Révolution des Œillets, ils répondent aux noms de Lamberto, Norberto, Alberto, Dagoberto, Sigisberto, Gilberto, Clariberto, Angilberto, etc.

Le représentant du clergé, lui, le Père Agamedes, maintient une dénomination inchangée au fil des divers épisodes de la vie mouvementée du latifundium.

Les autorités policières ou fonctions affiliées répondent à des dénominations relevant d'une logique associative. Les rimes intérieures enfouies dans ces appellations sont à comprendre dans la double perspective de la sémantique et de la pragmatique.

D'ailleurs pour Maria Graciete Besse (2008), des noms comme tenente Contente, cabo Tacabo, sargento Armamento, Escarro ou Escarrilho n'ont pas été choisis au hasard et assument une fonction contrastante, celle évaluatrice qui sert l'effet critique prétendu par l'auteur.

Le lecteur du roman doit donc intégrer ce savoir sur le monde dans son bagage intellectuel de critique.

Dans certains cas l'onomastique peut aussi revêtir une dimension amplement idéologique ou symbolique : c'est le cas notamment de Monsieur Ourique ou d'Emília Profeta remettant à une lecture mystique voire d'initié du roman.

Pour notre universitaire, en dehors de l'onomastique, certains passages du roman, et il est vrai pas des moindres, fonctionnent clairement en adhésion au modèle néoréaliste, comme il arrive, par exemple, dans l'évocation d'une machine dévoratrice d'hommes appelée « *a debulhadora* » qui nous rappelle une scène de *Gaibéus* d'Alves Redol (Cité par Besse, 2008) : « Servir uma debulhadora que tanto vai debulhando o trigo como me vai debulhando a

² Cf. « Cette dernière (la transcontextualisation) consiste à donner "un nouveau contexte" aux objets parodiés, comme Umberto Eco le fait dans *Le Nom de la Rose* en déplaçant dans un contexte médiéval des personnages, des détails narratifs et même des citations du Chien des Baskerville de Conan Doyle, entre autres ». Cf. Sangsue D. (2007). *La relation parodique*, op. cit., supra, p. 82.

³ « Le carnaval est une transgression autorisée des normes, un défoulement temporaire contre les règles et les institutions qui ne fait qu'asseoir plus pérennément leur autorité ». Cf. Ibidem, p. 83.

mim, entro pela boca da máquina e saem-me os ossos esburgados, e feito eu palha, poalha, moinha... » (Besse, 2008, p.68).

L'hommage que prête la parodie au roman néoréaliste est mis en évidence par la convocation de certains chefs-d'œuvre de ce courant littéraire, tels les romans d'Alves Redol notamment par le biais des allusions à la symbolique animale⁴; *Engrenagem* de Soeiro Pereira Gomes (1951) « Quem te comeu a carne pode levar os ossos » – le passage original du livre de Soeiro Pereira Gomes étant : « Quem te come a carne que te roa os ossos » - ou encore l'invitation quasi-viscérale d'une union nécessaire entre les ruraux en écho aux pages finales de *Seara de Vento* de Manuel da Fonseca (1958) : « Ou arrancamos juntos esta raiz ou estamos perdidos (...) é preciso que haja união entre os trabalhadores ». (Saramago, 2002, pp. 143-144).

Cependant il ne s'agit guère d'un mimétisme stérile de canons antérieurs mais plutôt d'une transformation subtile et éclairée aux relents modernistes qui, comme l'affirme Linda Hutcheon (1989), « estabelece a diferença no coração da semelhança » (cité par Besse, 2008, p. 68).

Par ailleurs, c'est le dialogue constant entretenu par le discours romanesque de Saramago dans cette métafiction historiographique et la tradition à la fois populaire, littéraire, voire confessionnelle qui traduit mieux le versant parodique du roman et exige obliquement un lecteur intensément actif.

Ce dialogisme avec la tradition se donne à voir sur plusieurs niveaux moins opposés que complémentaires.

Ainsi à la suite des travaux de Maria Graciete Besse (2008, p. 68) ce processus de parodisation se définit par :

- **un registre colloquial** notamment à travers le recours aux proverbes et aphorismes populaires hérités de la culture de masses mais par moment carnalisés : « ...Onde não comem seis, não comem oito » (Saramago, 2002, p. 33) ; «...ia João Mau-Tempo à fonte, e, uma vez, ao mergulhar a cantarinha, foram-se-lhe os pés, quem acode ao inocente, e caiu à água, que era fundo para o seu tamanho, setanitos ». (Saramago, 2002, p. 39); « Entre mortos e feridos escaparam estes. » (Saramago, 2002, p. 181);

- **des croisements avec des clichés sentimentalistes** – « Maio é o mês das flores vai o poeta em seu caminho, à procura das boninas... » (Saramago, 2002, p. 193) – qui, après un processus de construction- déconstruction opéré par l'intromission d'un code idéologique, adopte la tournure suivante: « É Maio das flores, quem versos sabia fazer, experimente comer deles. » (Saramago, 2002, p. 195) ;

⁴À ce propos, voir aussi les écrits de M. FRANCÈS-DUMAS (2001) parus dans la revue *Quadrant* intitulés : L'animalisation de l'Homme dans *Levantado do Chão* de José Saramago ou une symbolique de l'être. *QUADRANT N° 18*, Montpellier, Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise, Université Paul-Valéry, Montpellier III, pp. 199-229.

- **une stylisation du bucolisme** : « E os pássaros todos a cantar por cima das nossas cabeças quando paramos para apanhar uma florinha ou estudar o comportamento das formigas...» (Saramago, 2002, p. 89);

- **une amplification du style épique**:

«Eis que voa a guarda nacional republicana por esses campos fora. Vão a trote, a galope, bate-lhes o sol nas armaduras, faldrejam as gualdrapas nos joelhos das bestas, ó cavalaria, ó Roldão, Oliveiros e Ferrabrás, ditosa pátria que tais filhos pariu». (Saramago, 2002, p. 35);

- **une imitation ironique du discours salazariste**:

« Estamos aqui reunidos, irmanados no mesmo patriótico ideal, para dizer e mostrar ao governo da nação que somos penhores e fiéis continuadores da grande gesta lusa e daqueles nossos maiores que deram novos mundos ao mundo e dilataram a fé e o império...» (Saramago, 2002, p. 93);

- **une carnavalisation du discours historique**:

«... e se muito bem e de louvar foi ter Dona Filipa de Vilhena armado seus filhos cavaleiros para irem combater pela restauração da pátria, que se há de dizer de Manuel Espada que sem nenhuma cavalaria diz, Aqui estou, e não o mandou a mãe, que está morta, mas a sua própria vontade de homem ». (Saramago, 2002, p. 271);

ou dans l'extrait suivant: «[...] entra Manuel Godoy por aí dentro, sem resistência, e de escárnio nosso e galantaria sua manda um ramo de laranjeira à amante rainha Maria Luísa, só faltou servirmos de colchão aos dois». (Saramago, 2002, p. 117); ou encore dans celui-ci:

« Como dizia o marquês de Marialva, Já dei conta a vossa majestade como Manuel Ruiz Adibe que governa Montemor não é capaz para governo desta praça, porque além da sua insuficiência para tudo, escusa os homens trabalhadores de virem trabalhar a fortificação pelo dinheiro que dão, e por esta razão está tão atrasada como se deixa ver, e assim peço a vossa majestade se sirva de permitir que eu informe das pessoas que mais convêm para este posto, sendo que na do tenente-geral da artilharia Manuel da Rocha Pereira concorre toda a suficiência, actividade e zelo, e boa disposição para ocupar este posto [...]». (Saramago, 2002, p. 179).

- **des marques d'autoréflexivité:** «Aqui seria ocasião de clamar o coro grego os seus espantos para criar a atmosfera dramática propícia aos grandes rasgos generosos». (Saramago, 2002, p. 52); «Diga-se agora que estas palavras não são novas, já foram ditas na página de trás, ditas em todo o livro do latifúndio, como se haveria de esperar que a resposta fosse diferente» (Saramago, 2002, p. 83).

- **des échos de plusieurs écrivains** comme Augusto Gil (cité par Besse, 2008) : « mas as crianças, senhor, porque lhes dais tanta dor ». (Saramago, 2002, p. 53); o Padre António Vieira (cité par Besse, 2008) : « É a guerra aquele monstro que... » (Saramago, 2002); Fernando Pessoa (cité par Besse, 2008) : « Era um menino sossegado, de bom feitio, amigo da sua mãe » (Saramago, 2002, p. 18) ou encore par allusion a Ricardo Reis, un des hétéronymes de Fernando Pessoa; et surtout Camões (cité par Besse, 2008) : «...e a espuma fica pelo ar em flocos repartida» (Saramago, 2002, p. 35), «É preciso que este bicho da terra seja bicho mesmo». (Saramago, 2002, p. 73).

À l'aune de ces considérations, nous constatons qu'il y a bel et bien un véritable processus de parodisation de l'onomastique et des traditions littéraire et historique.

Aussi une question s'impose-t-elle : dans quelle mesure les modèles bibliques et évangéliques donnent-ils corps à ce processus de parodisation ?

3. Les modèles bibliques

Une autre caractéristique indéniable de la parodie dans *Levantado do Chão* est la carnavalisation, la stylisation parodique, voire la transcontextualisation de citations bibliques ou d'allusions aux évangiles.

De fait, de prime abord, hypotexte incontournable du monde judéo-chrétien, les citations bibliques sont un des domaines privilégiés du processus parodique dans ce roman. À ce propos, il convient de souligner que, parfois, le narrateur cite expressément un passage biblique et nomme son auteur invitant le lecteur à une activité intertextuelle réelle. Pour illustrer cette affirmation, il suffit tout simplement de nous référer aux exemples suivants : « ...bastava dizer o José Gato, Faça-se isto, eram palavras de Deus Nosso Senhor, aparecia logo feito » (Saramago, 2002, p. 126). De même selon Beatriz Berrini (1997), est également extraite de la Genèse, chap. 1. V. 28, la citation avec la plus fréquente présence dans les textes de Saramago : « Crescei e multiplicai-vos » (celle de la page 14 du roman en est un exemple). De l'Évangile de Mathieu (chap. 26, V. 26 à 28) est cette autre citation : « Este é o meu sangue bebei, este é a minha carne comei... » (Saramago, 2002, p. 74) ou encore dans les propositions suivantes : « Mas todos os céus têm os seus luciferos e todos os paraísos as suas tentações » (Saramago, 2002, p. 30); « Sou a escrava do senhor, faça-se em mim a sua

vontade, e feita está, homem eis-me grávida... » prononcée par Sara da Conceição.

En outre, il convient d'ajouter à cette liste les allusions aux Évangiles. Cette constatation relève de l'incorporation dans l'écrit romanesque de certains versants thématiques et des lieux communs propres au « Grand Code Biblique ». Dans ce registre, les travaux réalisés par Beatriz Berrini (1997) méritent une mention particulière. Nous nous abreuverons donc, autant que faire se peut, à la source des exégèses de cette critique concernant cet aspect particulier de notre problématique. Pour Beatriz Berrini (1997), en d'autres moments, le narrateur se prive des mots textuels bibliques, mais fait référence à des éléments qui suscitent chez le lecteur le souvenir de la source : « De cada vez, sabemos, foi o homem comprado e vendido. Cada século teve o seu dinheiro, cada reino o seu homem para comprar e vender... » (Saramago, 2002, p. 13).

Pour ce qui est de ce cas précis, souligne l'universitaire, Saramago aurait pu penser à Joseph vendu par ses frères ou à Judas, sycophante du Christ. Encore un exemple : « Mas todos os céus têm seus lucíferes e todos os paraísos as suas tentações » (Saramago, 2002, p. 30).

Voici une allusion à Lucifer, figure connue à travers la tradition et disséminée par Tertullien, à partir d'un passage de Isaías (cité par Berrini, 1997). Lucifer, ange déchu, a été ainsi préservé dans la mémoire des hommes. Dans la présente allusion, il y a aussi une référence au jardin d'Éden et au serpent tentateur.

Parfois, l'allusion s'adapte au contexte du roman au point que la relation peut même échapper au lecteur. Pour illustrer cette idée, notre critique cite un passage du livre : « Norberto contemplou a sua obra e achou que estava bem, e como se perdara na contagem dos dias não descansou ». (Saramago, 2002, p. 359). En consultant encore une fois le livre de la Genèse, chapitre 1, il est possible sans difficultés d'établir une relation entre les deux extraits, celui du roman et celui de la Bible. Toutefois, prévient la critique, par moments, c'est le lecteur qui, entraîné dans ses multiples et constants dialogues, finit peut-être par exagérer et établir des connexions là où il n'en existe pas ou il paraît ne pas en exister. A ce propos, elle signale :

«Julgará por exemplo originalidade do narrador o referir-se ao “bem-aventurado pecado de Eva” (e não exime ele de dar a explicação: “pelo gosto anterior”. Por razões diferentes e em diferente contexto, canta a Igreja às Vésperas do Natal a “felix culpa” da primeira mulher, que assim permitiu a encarnação do verbo. Felix culpa: um leitmotiv disseminado pela literatura religiosa católica, presente em textos de várias épocas». (Berrini, 1997)

Parfois, c'est le fond des expériences elles-mêmes et des lectures, comme la fréquente cohabitation avec des images picturales qui trompent le lecteur et l'amènent à percevoir ou à inventer des passages bibliques sous-jacents au roman :

« E estão nestas contumélias quando a mulher chega à porta, não entra, a taberna é sítio para homens, e diz brandamente, conforme o seu costume, Domingos, o menino está inquieto, e as coisas, tudo molhado, tem que se descarregar ». (Saramago, 2002, p. 42).

De même, aux yeux de Beatriz Berrini (1997), l'exégèse catholique nous a habitué à voir à travers le miracle de Canaan l'intercession de Marie, douce et sans impositions, en faveur de sujets qui ne la concernaient pas forcément ; sans le recours aux larmes, seulement à travers l'exposition des faits comme dans le passage étudié.

De forme similaire, ajoute-t-elle, quand on lit le passage ci-dessous, vient à la mémoire le souvenir de la Mère et du Garçon, surtout parce que nous le voyons à travers les mots du texte, guidés par l'homme avec son âne : il affleure à notre mémoire les images récurrentes, érudites ou populaires sous forme de peinture ou de sculpture, de la famille en fuite pour l'Égypte : « A mulher seguia atrás, com o filho ao colo, e gostosa do sôsego do infante espreitou-lhe o rosto, murmurando, Meu menino... ». (Saramago, 2002, p. 16).

Toutefois, nous rencontrons les moments les plus importants pour le rapprochement entre la Bible et *Levantado do Chão*, et par conséquent la mise en évidence d'un lecteur intensément actif, dans la relation des déboires et de la mort de Germano Vidigal et dans le récit de la naissance de Maria Adelaide Espada.

Des parties entières de l'intrigue ont été explicitement identifiées à la mort et à la naissance du Christ. Pour Berrini « são eventos apresentados directamente “ sem qualquer espécie de véu”, mas em torno deles percebe-se um halo de sacralidade, porque assim o quis o narrador » (Berrini, 1997, p. 43):

Ainsi, deux questions méritent d'être posées : comment ces deux évènements apparaissent-ils dans l'œuvre ? Et dans quelle mesure appellent-ils la participation d'un lecteur intensément actif ?

Il convient de signaler, de prime abord qu'intentionnellement, le texte établit de façon explicite, un parallélisme entre le martyr du travailleur Germano Vidigal et celui du Christ. Germano Vidigal nous est présenté comme un détenu entouré de gardes : « ... e o cortejo tem agora apenas cem metros para andar lá no alto, vemo-la por cima do muro, pendura uma mulher na corda um lençol, tinha sua graça se esta mulher se chamasse Verónica ». (Saramago, 2002, p. 167).

De multiples images du Christ crucifié, la tête tournée vers le bas traverse l'esprit du lecteur. À cela s'ajoute le nom suggestif du docteur Romano puis Pilato appelé pour établir le certificat de décès du prévenu. Là encore les ressemblances avec le calvaire du Christ sont troublantes en dépit des avertissements du narrateur au lecteur. Selon le narrateur, tout se passe comme si nous assistions à un film sur la vie du Christ : « ...là em cima é o calvário, estes são os centurões de bota rija e guerreiro suor, levam as lanças... ». (Saramago, 2002, p. 167).

Compte tenu de tout ce qui précède, nous pouvons constater que le texte exige, de la part du lecteur, une « participation décodificatrice »⁵.

Avec l'histoire de la mort de Germano Vidigal résonne en filigrane le texte évangélique, un palimpseste où persistent visibles les mots antérieurement enregistrés. L'intention du texte, appelant la participation du lecteur, est indéniable et inaliénable. Comment donc ignorer une telle constatation ?

Ensuite, il est opportun de signaler que la naissance de Maria Adelaide Espada est révélée au lecteur à travers le texte subjacent de Lucas (cité par Berrini, 1997) à propos de la naissance de Jesus Christ. Le fait actuel acquiert ainsi, comme dans le cas biblique une dimension sacrée. Nous voyons que la naissance de cette fillette aux yeux bleus est comparée symboliquement à celle du Christ. Son temps, comme l'a été celui du Christ, est celui de la rédemption, du surgissement d'une espérance nouvelle : Si, autrefois, les ouvriers agricoles n'ont pas su comprendre les ténèbres, avec la naissance de cette fillette, il existe désormais la conscience primitive d'une réalité neuve. Maria Adelaide se fait messagère de cette bonne nouvelle.

De même, la naissance de cette fillette aux yeux bleus, avec la venue des hommes de la famille – João Mau-Tempo, António Mau-Tempo et Manuel Espada –, ressemble à bien des égards à l'évènement de Bethléem. Aussi pour comprendre le sens et la portée du message romanesque dans ce contexte, le lecteur doit être informé de la portée allégorique de cet évènement ou tout au moins qu'il sache le signifié de la lexie « *mage* ». Ignorer la portée symbolique de ces évènements, de la part du lecteur du roman, c'est amputer au message un élément crucial de sa compréhension. Rappelons que « *Mage* » était le titre qu'en Orient on attribuait aux savants qui s'occupaient de l'étude

⁵ Nous entendons par cette lexie le sens que lui confère M. G. BESSE (*participação decodificadora*) entendu comme caractéristique ou qualité d'un lecteur intensément actif ou « *idéal* » dans la perspective d'U. ECO, dans son livre magistral intitulé suggestivement *Lector in Fabula* (1969), dans laquelle œuvre, l'auteur du *Traité de Sémiotique* (1975) reprend et développe avec brio les thèses énoncées ou structurées subrepticement dans son autre ouvrage incontournable ayant pour titre *L'œuvre ouverte* (1962).

des sciences naturelles (surtout l'astronomie et l'astrologie). C'est la tradition postérieure qui a fait d'eux des rois.

Selon Mathieu (chap. 2) (cité par Berrini, 1997), les mages vinrent de l'Orient et après avoir exercé auprès d'Hérodote où se trouvait le « roi des juifs », guidés par l'étoile, ils se rendirent à Bethléem où ils rencontrèrent la Mère (la vierge Marie) et l'Enfant (Jesus Christ) et leur offrirent de l'or, de l'encens et de la mire.

Toutefois, même si ni mages ni rois sont João Mau-Tempo, António Mau-Tempo et Manuel Espada -ils ont seulement la science de la nature, terre et cieux, que l'expérience et la dure nécessité rendent possible -, le lecteur du roman est censé connaître cette « histoire » (story ou estória) pour mieux saisir le sens et la portée de l'analogie référée.

Il y a donc bel et bien des allusions intertextuelles et des résurgences bibliques dans ces passages de *Levantado do Chão* ; quelques-unes des traductions les plus marquées de la parodie dans l'œuvre référée.

Conclusion

Ce travail se consacre à la parodie en tant que mise en évidence d'une certaine sémiostylistique et pratique d'écriture aux provenances et directions plurielles tout comme foisonnement, résonances concomitantes d'échos, de réminiscences de divers ordres, en concurrence ou non avec des alliances les plus improbables ou inattendues, gage de polyphonie, caractéristique de l'œuvre ouverte. Comme nous l'avons souligné dans notre développement, la parodie est un « *concept perroquet* », une notion protéiforme établissant une relation de dérivation (Piégay-Gros, 1996) et un rapport d'intertextualité entre un texte A (hypotexte) et un texte B (hypertexte). Dans *Levantado do chão* de José Saramago, la parodie fonctionne à plusieurs niveaux allant de l'onomastique des personnages à la convocation de textes établis par la tradition (« le Grand code Biblique », les aphorismes populaires en passant par les hypotextes majeurs de la littérature portugaise (*Les Lusitades* de Camões et le roman néoréaliste, entre autres).

Il s'agit donc d'une notion-clef de la stratégie narrative de José Saramago qui nécessite, de la part du « sujet lisant » (cf. Philippe Hamon), une participation décodificatrice, voire même à un certain point, une certaine forme de « complicité critique ». Mais en vérité, la parodie, tout comme l'ironie, peut entretenir une relation étroite avec l'idéologie. Par conséquent, une question s'impose : quel rapport est-il susceptible d'exister entre la parodie d'une part, l'ironie d'autre part et l'idéologie dans le cadre d'une exégèse littéraire ?

Références bibliographiques

- ARON, P. (15 février 2007). L'idéologie. *COntEXTES* n° 2 mis en ligne <http://contextes.revues.org/index177.html>, consulté le 10 février 2010.
- BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. (D. Olivier, Trad.). Paris: Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1975).
- BERRINI, B. (1997). *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Ed. Caminho.
- BESSE, M. G. (2008). *José Saramago e o Alentejo: entre o real e a ficção*. Lisboa: Casa do Sul.
- CERDEIRA DA SILVA, T. C. (1989). *José Saramago: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Pub. D. Quixote..
- ECO, U. (1985). *Lector in fabula*. Paris : Grasset.
- FARIA, D. (1981), Colóquio Letras n°61. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FRANCÈS-DUMAS, M. (2001), *Réalité et Symbolique dans Levantado do Chão de José Saramago* - Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches non publié, Université Paul-Valéry – Montpellier III, Montpellier.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- HUTCHEON, L. (1985). *A theory of Parody, the teachings of Twentieth Century Arts forms*. New York and London: Methuen.
- (1989), *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Ed. 70.
- PIEGAY-GROS, N. (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod.
- SANGSUE, D. (2007). *La Relation Parodique*. Paris: José Corti.
- SARAMAGO, J. (2002). *Levantado do Chão 16ª edição*. Lisboa: Editorial Caminho.