

## **Célia Nunes Carvalho**

Centro de Estudos Comparatistas (FLUL)

### **Le *Cantique du Pays Emergé* de Natália Correia A propos de mythe et d'insularité**

Le *Cantique du Pays Emergé*, de Natália Correia, se structure sur ce que nous pourrions désigner comme des effets volontaires de “misreading.”<sup>1</sup> De façon apparemment paradoxale, le texte, de par le lien métonymique qu’il établit avec la poétique pessoenne, prolonge une image conventionnelle de la patrie qu’en vérité il n’adopte que pour mieux l’annuler. La construction de notre identité nationale étant, comme nous le savons, un produit discursif bien plus qu’une réalité factuelle – circonscrite de ce fait à un univers verbal dont l’ancrage est nécessairement textuel –, penser la Lusitanie semble ne pouvoir s’affirmer (que ce soit par analogie ou antithèse) que par rapport à une lignée littéraire préétablie. Toute réflexion sur la patrie se voit ainsi contrainte à un dialogue intertextuel incontournable, celle-ci s’érigeant à son tour comme la lecture métatextuelle d’une représentation littéraire antérieure. Pour qu’il y ait innovation, toute approche nouvelle ne peut donc s’exercer que dans les limites restreintes et restrictives d’une image déjà figée par la tradition. Convaincue, comme Eduardo Lourenço, que “le lien qui unit un écrivain à sa Patrie est l’écriture, et que la problématisation de ces relations est avant tout une problématisation de l’écrit,”<sup>2</sup> nous nous détiendrons sur le rapprochement intertextuel que le texte de Natália Correia maintient avec *Message* et *Ode Maritime* de

---

<sup>1</sup> Nous avons emprunté le terme à Paul de Man, *Allégories de la lecture* (Paris: Editions Galilée, 1989).

<sup>2</sup> Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade* (Lisboa: Dom Quixote, 1991), p. 80. La traduction, ainsi que celles de tous les textes cités en portugais, est de notre responsabilité.

Pessoa, de façon à souligner par quels procédés rhétoriques le poème subvertit une représentation qu’il feint d’assumer.

Du point de vue formel, le *Cantique du Pays Emergé*<sup>3</sup> est un texte hybride, composé de deux parties. La première, en prose, intitulée *Mémoire de ma Communion Poétique avec l’Aventure du Chevalier de Notre-Dame de la Liberté*,<sup>4</sup> assume une fonction de préface, dans la mesure où elle explicite l’événement historique qui a motivé la genèse du poème: le séquestre du paquebot Santa Maria, navire symbole de la dictature salazariste, le 21 janvier 1961, par le capitaine Henrique Galvão. Cette fonction paratextuelle s’avère d’autant plus indispensable à la lisibilité du deuxième texte que ce dernier a procédé à l’érosion de toutes les marques référentielles. Si les termes “capitaine”, “paquebot”, “mer des Caraïbes” et “Caracas” certifient la dimension contextuelle du poème, le fait qu’ils s’articulent sur le champ sémantique de l’aventure maritime les vide de cette référence. En effet, si, apposés à la préface, ils semblent factuellement transparents, cette transparence est toutefois obscurcie par leur insertion dans un ensemble lexical qui les assimile aux Découvertes portugaises, les privant de par là de cette même factualité. La superposition de deux champs sémantiques distincts quoique contigus – l’aventure maritime du présent et celle du passé – permet ainsi le dédoublement herméneutique du poème, dont la rhétoricité provient de l’indicibilité entre deux interprétations qui coexistent sans toutefois s’exclure. C’est justement l’ellipse qui, en dépit de leur adéquation contextuelle, actualisera pour chacun de ces mots le sème des Découvertes, les détournant ainsi de leur historicité pour les (re)configurer en une représentation mythique de la patrie, même si cette mythification les désapproprie de leur signification première. Par le biais de la préface s’institue donc une lecture “factuelle” du poème, laquelle s’avèrerait tout à fait compromise par ce brouillage

---

<sup>3</sup> Pour la traduction française du poème, voir *Odes marítimas/Odes maritimes* (Lisboa: Edições Assírio & Alvim / Michel Chandeigne, 1997).

<sup>4</sup> La traduction du texte *Memória da minha Comunhão Poética com a Saga do Cavaleiro da Nossa Senhora da Liberdade* est de notre responsabilité. Cf. Natália Correia, *Poesia Completa, O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* (Lisboa: Dom Quixote, 2000).

systématique de la référentialité. Dans la mesure où la préface identifie, métaphoriquement, le séquestre du paquebot Santa Maria à la libération de la nation, “ce navire d’éclairs de rêves brillant dans la patrie noircie,” elle postule également l’*Ode Maritime* comme l’hypotexte thématique et formel adéquat à cette glorification épique de la piraterie.

La première partie du poème se définit comme l’extension de la métaphore pessoenne “Navires-Nations”, que l’épigraphe “Ah le Grand Quai d’où nous sommes partis en Navires-Nations!/Le Grand Quai Antérieur, éternel et divin!” institue comme contrat de lecture. Si la première strophe renvoie indéniablement à l’acte corsaire d’Henrique Galvão, la contingence historique apparaît néanmoins brouillée par le fait qu’elle l’énonce à travers la métaphore “nation venant de naître”, dont la portée est bien plus intertextuelle que factuelle. Dans la mesure où les strophes suivantes fonctionnent comme une parenthèse explicative de cette image, puisqu’elles effectuent la description périphrastique de cette “terre transportugaise au long cours”, la référentialité est engloutie par l’intertexte pessoen, lequel émerge à travers les hommes au “torse nu” dont “la barbe produit de l’ardeur comme l’ortie”, les fauves ou la sensualité des espaces vierges. En déployant la métaphore “Navires-Nations”, le discours procède à la dislocation géographique de la patrie, dont la vocation atlantique s’inscrit dans le registre mythique des Découvertes, commutant de ce fait un événement circonstanciel en prolongement téléologique d’une identité nationale trahie lorsque “les vieux pirates (...) se mirent à la retraite/Et faits chrétiens, chrétiens éteignirent/De leur mémoire la tache maritime.”

Cet ancrage textuel est d’ailleurs revendiqué dans la deuxième partie du poème, où le *navire-nation* est rattaché à un quai que le texte signale comme explicitement discursif: “Tandis que le Navire-Nation partait/Du Quai Antérieur Quai Poésie”. En opérant la dissémination des termes qui constituent l’épigraphe de Pessoa, le *Cantique* confirme sa filiation à l’*Ode Maritime* ainsi que le traitement purement verbal du fait historique qui a motivé sa production. Si la référence au “Quai Poésie” atteste la dimension strictement littéraire du séquestre, rendant de par là tout à fait impertinente la problématique de l’adéquation référentielle, l’antériorité de ce *quai poématique* soulève en revanche un certain nombre de perplexités:

Le poète Fernando Pessoa lui-même  
Qui fut seulement le commis aux écritures  
La première brebis exposée au calvaire  
D'un peuple agioteur qui fait un bas de laine  
Le rond-de-cuir que les dieux envoyèrent  
Rédiger l'écriture de la nouvelle Odyssée

En conférant une dimension scatologique à l'*Ode Maritime* – cette “écriture” avant la lettre “de la nouvelle Odyssée” –, Natália Correia attribue à l'hypotexte pessoen une portée messianique qu'il ne pouvait ni n'a jamais revendiquée. En effet, l'*Ode* ne permet aucune interprétation prophétique: d'une part, parce que l'éloge et la glorification des pirates s'y présentent comme l'envers et le revers de l'aventure maritime portugaise; d'autre part, parce que les artifices rhétoriques de l'*Ode* instaurent une fiction dont le sujet n'est à aucun moment dupe. Cette vocation scatologique évoquerait donc, bien plus, “l'heure”<sup>5</sup> providentialiste de *Message* que l'ambiguïté apologique des Découvertes dans l'*Ode Maritime*. Equivoque interprétative qui s'impose d'autant plus que la préface développe l'isotopie du navire-nation à partir de l'image paradigmatique de “l'homme du gouvernail.”<sup>6</sup>

Si, grâce à la substitution auctoriale Campos/Pessoa, le *Cantique* s'articule consciemment sur une duplicité herméneutique, les vers “Fernando Pessoa, quai évanescant/Place publique où battait/Le coeur de tout le monde,” de par leur référence aux procédés simultanés et intersectionnistes de Campos, confirment l'*Ode* comme hypotexte – le seul qui, par une contrainte d'ordre factuel, lui est vraiment adéquat. C'est en tant que célébration épique des corsaires et de la piraterie qu'il peut être lu, rétrospectivement, comme la prophétie poétique d'un fait que le présent accomplit. Ce qui bien évidemment constitue un tour de force métatextuel, dans la mesure où il lui est assigné une dimension mythique positive qu'il n'autorisait pas. “En substituant l'image glorieuse et canonique de l'aventure maritime par un référent,

---

<sup>5</sup> Fernando Pessoa, “Brouillard”, *Message* (traduction de Bernard Sesé), (Paris: José Corti, 1988).

<sup>6</sup> Nous nous référons à “o homem do leme” du poème “O Mostrengo”, *Ibidem*.

sinon inadéquat, du moins inconvenant, [Álvaro de Campos a en réalité] subverti le mythe national lusiade.<sup>77</sup> De cette *dislocation* de l'intertexte, trois conséquences s'imposent. En incluant l'insurrection d'Henrique Galvão dans la lignée de l'*Ode* – insertion d'autant plus problématique qu'elle n'est pas sanctionnée par le texte qui la sous-tend –, Natália Correia a définitivement condamné toute factualité à un univers textuel, emprisonnant ainsi l'histoire dans un étau verbal dont elle ne peut se soustraire. En co(n)fondant Histoire et Littérature, elle accuse le caractère nécessairement fictionnel de toute représentation de la patrie, consciente que "la créativité mythogénique portugaise a non seulement modelé l'âme d'un peuple comme elle a également parrainé son Histoire."<sup>78</sup> En prêtant hommage à un Henrique Galvão textualisé, c'est paradoxalement Fernando Pessoa qu'elle érige en symbole, sachant bien qu'il importe peu de déterminer si la représentation littéraire de la patrie est un leurre historique ou pas, car ce qui justifie le mythe, et le justifiera toujours, c'est que "les hommes [puissent] se reconnaître dans [une] image éternelle et pourtant datée qu'on a construite d'eux un jour."<sup>79</sup>

L'érosion de la factualité découle donc de la mythification de l'histoire, laquelle se réalise par le biais de trois procédés rhétoriques: l'ellipse référentielle, la dissociation synonymique et la métonymie. En omettant les noms propres, les termes "paquebot" ou "Capitaine" suggèrent le séquestre mais ne l'instituent pas, d'autant plus qu'ils traduisent une indétermination temporelle qui, par anagogie, les rattachent à l'aventure des Découvertes. D'ailleurs, et en ce qui concerne le mot "paquebot", le discours poétique a procédé à un effacement lexical du terme, systématiquement remplacé par des périphrases telles que "nation venant de naître" ou "terre transportugaise au long cours". C'est pourquoi, verbalisé, il apparaîtra comme une parodie caricaturale

---

<sup>77</sup> Célia Nunes Carvalho, "Álvaro de Campos/Fernando Pessoa (*Ode Maritime*) et Walt Whitman (*Passage vers l'Inde*): les Découvertes ou la création d'une identité (mythique?) nationale", *A Porta do Oriente: Viagens e Poesia* (Lisboa: Cosmos, 2002), p. 195.

<sup>78</sup> António Quadros, *A ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos últimos 100 anos* (Lisboa: Fundação Lusíada, 1989), p. 51.

<sup>79</sup> Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1970), p. 230.

de cette “île au trésor”, dans la mesure où il est confiné au réel pour avoir été ironiquement dépouillé de sa factualité.

Les champs magnétiques pour la propagation  
Du feuilleton mièvre du paquebot. Le paquebot  
Donzelle publiquement déshonorée. L’entreprise  
Propriétaire veuve du paquebot  
La souscription pour les orphelins du paquebot

Toutes les occurrences du terme (comme dans l’*Ode Maritime*, du reste) le réduiront à la stricte dimension d’un réel perçu comme désintéressant ou insuffisant. Et si le lexème souligne, de par sa duplicité référentielle, l’ambiguïté sémantique du poème, sa substitution lexicale par des métaphores non synonymiques exhibe le vide béant que le discours poétique a opéré entre mythe et réalité. Procédé rhétorique qui réitère, du point de vue discursif, le même acte de prestidigitation d’Henrique Galvão: celui de “(Mettre dans la poche un paquebot de luxe et le sortir/De la poitrine transformé en Nation)”.

C’est également par le biais de la métonymie que les données référentielles sont brouillées. Congrégation allégorique de tous les éléments maritimes, le Capitaine conjugue ce qu’António Quadros a défini comme la “téléonomie de la portugalité.”<sup>10</sup> l’omniprésence de la mer et l’élan voyageur.

Tout ceci converti amoureuxment  
En pistolets épées dagues  
Boucliers arquebuses vents favorables  
Affection des verges des voiles des vagues  
Des aiguillots du gouvernail de la mâture  
Tout ceci maritime à s’émouvoir  
Tout ceci au service du Capitaine

La quatrième partie du *Cantique* s’affiche, en l’occurrence, comme l’extension explicative de la première strophe du poème, dans la mesure

---

<sup>10</sup> António Quadros, *op. cit.*, p. 124.

où elle procède à l'énumération de tout ce qui modèle l'âme maritime du Capitaine. La juxtaposition des vers "Se mettaient au service d'une/Nation venant de naître" (strophe 1) et "Tout ceci au service du Capitaine" (strophe 24) explicite justement le processus cumulatif qui transforme un fait en mythe, et de surplus, en mythe national. En substituant la conjugaison périphrastique par un vers nominal, le discours commute un procès temporalisé en éternisation du temps, parfaissant ainsi l'hybridité a-chronologique du mythe. En remplaçant "Nation" par "Capitaine", il souligne l'interchangeabilité sémantique du dernier terme et, de par là, son association symbolique à la patrie. Ce qui justifie, d'une part, l'inclusion du pronom personnel "nous", comme inscription d'une nationalité maritiment définie: "Tout ce qui en nous est ataviquement maritime." Ce qui légitime, d'autre part, l'insertion d'un passé lui-même mythifié par la référence sébastianiste à la "brume", comme signal précurseur d'un renouveau patriotique: "Et qui de ses rêves fait un radeau/Les encercle de brume et naît une île." Ce Capitaine n'est donc plus un simple Henrique Galvão (comme le signale la majuscule); il s'avère au contraire la réécriture en abyme des vieux corsaires d'antan, celui "qui rapporte de cette île au trésor/Des signes du temps où on était marin," parachevant de ce fait la circularité atemporelle du temps mythique.

La mythification du séquestre trouble ainsi un événement d'ordre factuel, "dont le sens a été, non pas aboli, mais amputé ou déformé."<sup>11</sup> Selon Barthes, la duplicité ou ubiquité du signe mythique découle précisément de la corrélation entre le sens et la forme du mythe. "Si le sens a une valeur propre, s'il fait partie d'une histoire (...) et peut donc fort bien se suffire à lui-même," le mythe pour s'instituer doit s'appropriier de ce sens, le vider de sa mémoire, "le transformant d'un coup en une forme [instrumentale] vide et parasite."<sup>12</sup> C'est justement parce qu'il évacue le réel et aliène l'histoire que le mythe est, pour Barthes, "une absence sensible,"<sup>13</sup> c'est à dire une forme qui se nourrit d'un sens qu'il lui faut toutefois distancer. Outre les procédés rhétoriques explicités

---

<sup>11</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 195.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 217.

auparavant, la structuration syntaxique du *Cantique* illustre également cette dilution de la contingence. Le poème se définit, en effet, par la juxtaposition discontinue de propositions subordonnées. En introduisant les cinq premières parties par une locution de subordination (“tandis que”, “parce que”, “cette fois” ou “quant au reste”), à laquelle n’est apposée aucune proposition principale, le poème accuse une construction syntaxique elliptique, dont le sens est un vide. Si cette stratégie textuelle procède à l’aliénation de la référence, minée par l’érosion de la linéarité grammaticale et, conséquemment, de la vraisemblance historique, elle exhibe également ce qui, pour Pessoa ou Barthes, est l’essence même du système mythique: un “rien qui est tout,”<sup>14</sup> “une forme vide mais présente” qui s’alimente d’un “sens absent et pourtant plein.”<sup>15</sup> De par l’adoption de ce procédé structurel, le poème circonscrit un vide qui donne paradoxalement corps à une absence. Discours et structure procèdent alors au même refoulement de l’ordre historique qui, en diluant l’histoire, fatalement la condamne.

Or, si le mythe présuppose que “l’acte [qui lui est sous-jacent] soit vidé de sa contingence,”<sup>16</sup> comment le poème peut-il *communier* d’un événement qu’il a repoussé? Comment peut-il affirmer un engagement politique que le mythe compromet? Car, rappelons-le, ne pouvant s’instaurer qu’à partir d’un langage premier, préalablement établi, le mythe est avant tout métalangage et dans ce sens nécessairement dépolitisé. Si ce que nous avons considéré comme préface fonctionne indéniablement comme une carte interprétative indispensable à la lisibilité historique du poème, le poème s’assume tout aussi indispensable à la pleine compréhension de la préface. La *Communion avec l’Aventure du Chevalier de Notre-Dame de la Liberté* ne peut être en effet, et comme l’indique le titre, que *Poétique*, puisque c’est grâce aux procédés rhétoriques du simultanésisme et du sensationnisme que se concrétise l’adhésion de Natália Correia à Henrique Galvão. *Poétique*, puisqu’elle s’exprime à travers la poésie. Le statut paratextuel de cette *préface* s’avère donc, lui aussi, compromis. D’une part, parce

---

<sup>14</sup> Fernando Pessoa, “Ulysse”, *Message* (op. cit.).

<sup>15</sup> Roland Barthes, op. cit., p. 196.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 192.



que le poème s'affiche comme l'extension ou l'illustration littéraire de ce premier texte, ce qui bouleverse les relations de dépendance qui semblaient s'établir entre eux; d'autre part, parce que lui seul revendique et verbalise une dimension politique, incompatible avec l'opacité de cette poésie – "l'unique parole qui [selon Eduardo Lourenço] célèbre la distance de toute autre parole qui croit appréhender ou dire le monde sans savoir qu'elle ne le dit pas."<sup>17</sup>

De par l'appropriation de stratégies discursives décalquées de l'*Ode Maritime*, le *Cantique* exploite, en fait, les mêmes limites fictives et fictionnelles du langage. Si la convocation de "tous les ports" et de "tous les quais" procède à une simultanéité d'ordre spatio-temporel, la juxtaposition lexicale du pronom "moi" et du déterminant "toutes" souligne la fusion sensationniste du sujet poétique avec toutes les femmes du monde, victimes passives et consentantes, comme chez Campos,<sup>18</sup> de la violation des corsaires.

Et moi soudain en elles toutes trouvée  
Fuyant tous les maris Moi  
Toutes les filles qui font rougir leurs parents  
Toutes les reines de royaumes introvertis  
Toutes les prostituées de quais subreptices

Mais, comme dans l'*Ode*, la coexistence juxtaposée des deux termes de l'analogie préservera l'individualité ontologique de chaque intervenant, signalant de ce fait que la fusion est un procédé exclu-

---

<sup>17</sup> Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 174.

<sup>18</sup> Les allusions intertextuelles à l'*Ode* ne traversent pas seulement le texte, elles le déterminent. Les pirates et le sujet apparaissent vêtus des mêmes traits auxquels les avait voués l'imagination d'Álvaro de Campos. Cf. "Être le pirate-résumé de toute la piraterie à son apogée/Être la victime-synthèse, mais en chair et en os, de tous les pirates du monde!/Être en mon corps passif la femme – toutes les femmes/Qui furent violées, tuées, blessées, déchirées par les pirates"; "Amants occasionnels de mes sensations obliques/Je voudrais être celle qui vous attendrait dans les ports." Álvaro de Campos, "Ode Maritime", *Poésie et Proses de Álvaro de Campos* (traduction de Dominique Touati et Simone Biberfeld), (Paris: La Différence, 1989).

sivement rhétorique, que le langage n'a pour référence que le langage et qu'il lui est impossible de changer le monde. Le ton épique formellement jubilatoire de l'aventure maritime cèdera donc la place au registre tragiquement désenchanté de qui, prisonnier du réel, sait trop bien que "Feindre est le propre du poète."<sup>19</sup> A l'euphorie de l'érotisation sensationniste succède maintenant la dysphorie d'un temps et d'un espace factuels, marqués par une idéologie répressive, qui oppose à la nation voguant sur la mer "ce pays de couleur intervallaire" où "Les avenues les maisons les personnes/Me démunissent des yeux dont j'ai joui/Dans un moment de gloire constellaire." En réservant pour une même réalité deux termes différents (pays/patrie), le discours procède une fois de plus à une dissociation synonymique, légitime puisque, idéologiquement, pertinente. Le mot "pays" renvoyant à une contingence géographique ou territoriale qui, de par son tellurisme, s'écarte de la vocation maritime inhérente à l'identité nationale lusiade. Ce "pays" est donc bien une "pause de patrie entre-rêvée", dans la mesure où il s'institue comme la parenthèse suspensive d'un temps de liberté et d'un espace errant historiquement trahis. La fissure que le discours souligne entre une patrie verbalisée et un pays vécu, entre un sujet qui subit la frustration du réel et celui qui vit l'aventure libertaire de la navigation est par ailleurs, et comme dans l'*Ode*, médiatisée par la vision, ce geste pessoen d'"ouvrir les yeux que je n'avais pas fermés."<sup>20</sup> Mais c'est justement parce qu'en décalquant les procédés discursifs de l'*Ode*, le *Cantique* a condamné l'histoire à une matrice textuelle préétablie qu'il s'assume lui aussi "pause de patrie entre-rêvée."

Si le ton formellement jubilatoire d'Álvaro de Campos est mimé avec soin, c'est juste pour que sa perversion en soit plus efficace, l'objectif étant de rendre l'hypotexte lisible à outrance de manière à mieux signaler sa rature. Le collage thématique, lexical, rhétorique à l'*Ode Maritime* fonctionne alors comme une stratégie discursive qui brouille (elle aussi) la véritable portée idéologique du poème. Comme si le *Cantique* n'avait actualisé l'*Ode* que pour mieux la congédier, de façon

---

<sup>19</sup> Fernando Pessoa, "Autopsychographie", *Cancioneiro* (traduction de Michel Chandeigne et Patrick Quillier), (Paris: Christian Bourgois Editeur, 1988).

<sup>20</sup> Álvaro de Campos, *op. cit.*.

à ce que finalement, et sans interférence, on ne puisse entendre que la voix de Natália Correia. Par conséquent, le poème ne se conclut pas sur la constatation d'une réalité sociale suffocante, marquée par l'absence, la dégradation ou la mort. Et si le procédé invocatoire est maintenu, il ne constitue plus le point de départ du délire sensationniste. L'impératif subsiste, mais dans la mesure où il verbalise une demande, le discours circonscrit le sujet poétique à un espace et à un temps strictement factuels. De par l'absence de la métonymie ou de la métaphore maritimes, il dénonce l'impossible et irrémédiable fusion de deux ordres temporels inconciliables. En confirmant l'évacuation de l'intertexte pessoen, il rend le mythe des Découvertes tout à fait inopérant. C'est d'ailleurs au moment précis où le mythe s'exténue que le poème restaure une structure syntaxique jusqu'alors systématiquement différée.

Les deux dernières parties du poème mettront ainsi en évidence l'effacement progressif du champ lexical de la mer: l'aventure maritime des Découvertes étant peu à peu élidée et remplacée par un registre et un vocabulaire plus proche des élégies médiévales péninsulaires.

Apportez de mes nouvelles à mon Ami  
Cristal indompté des cavaliers  
(...)

(...)  
Apportez-lui mon coeur gage de noces  
Comme un mouchoir qu'envoie la promesse  
Qui en parfum donne signe de sa grâce

En substituant le mot "Capitaine" par ceux d' "Ami" ou de "cavalier", le *Cantique* a expurgé l'aventure d'Henrique Galvão de toute identification avec les Découvertes, pour n'en isoler que le sème *liberté*. Des éléments maritimes qui permettaient la mythification du "Capitaine", il ne reste maintenant plus que l'image de "cet ami pasteur des étoiles," qui "réconcilie et unit/Les marées de l'espérance," de qui, "hirondelle étranglée" comme le poète, aspire à la liberté du "vent" et des "oiseaux". Car, en privant le mythe de ses traits distinctifs, le poème l'a reconfiguré en symbole, procédant de ce fait à une nouvelle dislocation,

maintenant d'ordre rhétorique. C'est pourquoi l'image finale de l'*Ode*, ce "quai désert" évocatoire des Découvertes, est ici remplacée par celle d'un "recoin d'escalier"<sup>21</sup> comme signe paradigmatique d'un pays où "personne n'est pressé d'être oiseau." Le vers "Le quai est l'urgence. L'embarquement est maintenant" ne peut plus être lu par rapport à un schème mythique; il acquiert au contraire la valeur symbolique d'une présence que la voix libère car on ne peut souvent se soustraire à une réalité insupportable que par le pouvoir de la parole, "la poésie [étant] (...) le seul combat adéquat à l'imagination, [même s'il est un] combat suspendu ou perdu au moment précis où on le croit atteint."<sup>22</sup>

Le *Cantique* n'a donc exploité les thèmes et les procédés discursifs de l'*Ode* que pour mieux les priver de leur spécificité. En d'autres termes, Natália Correia a procédé à une dépuration de l'intertexte de manière à le conformer à sa propre mythographie. Si, pour Campos, l'identification des pirates et des victimes préconisait le désir sensationniste de tout et de tous sentir, le *Cantique* déploie l'isotopie de la violation comme symbole de la fusion androgénique homme/femme. L'amour n'est plus envisagé comme une simple relation intersubjective, il s'institue désormais en «métaphore critique de la réalité»,<sup>23</sup> converti en utopie unanimiste d'une indispensable mutation spirituelle et humaine. En lui assignant la vision féminine des Découvertes, ignorée ou méprisée par tous les discours nationalistes, Natália Correia a par ailleurs complété une lacune dont la portée est bien plus d'ordre idéologique que métatextuel. Mais c'est en épurant l'aventure d'Henrique Galvão de toute identification avec les Découvertes qu'elle a problématisé la représentation conventionnelle de la patrie. Si, en affirmant une généalogie aquatique, elle maintient l'identité maritime de la nation,

Je ne suis pas d'ici. J'ai tété des seins océaniques  
Ma mère était nymphe mon père pluie de lave  
Métisse de vague et de souffre volcanique

---

<sup>21</sup> Nous avons préféré traduire par "recoin d'escalier" le vers "vão de escada" au lieu d'utiliser la version française (*op. cit.*) "haut d'une échelle", dans la mesure où la traduction du dernier vers nous paraît discutable.

<sup>22</sup> Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 65.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 176.

elle ne l'associe plus à un territoire terrestre, même s'il se définit comme ouverture sur l'océan.

Je ne suis pas d'ici des plages de la tristesse  
De l'insomniaque jardin des glaciers

Je ne suis pas d'ici. Ma patrie n'est pas cette  
Boussole brisée des impulsions

En déterritorialisant l'image de la patrie, Natália Correia a en fait réinterprété la vocation atlantique lusiade, dans la mesure où celle-ci n'est plus déterminée par un littoral péninsulaire – raison de cet appel incessant de la mer à un voyage aux contours plus ou moins géographiques. Au contraire, elle l'a instituée comme l'essence même de la nation, dès lors configurée en île. Si, à travers les métaphores “navire-nation”, “radeau”, “île au trésor” ou “terre portugaise au long cours”, les références à l'espace insulaire apparaissent disséminées au long du poème, c'est surtout le titre – *Cantique du Pays Emergé* – qui associe le renouveau patriotique, libertaire et fraternel, à l'image primordiale de l'île. Le terme “émergé” identifiant, de par sa polysémie, l'émergence de la patrie à l'émersion de l'espace insulaire, cette Atlantide révélée et révélatrice, messianique et providentialiste, qui explique (et rachète) la lecture faussement abusive que Natália Correia avait faite de l'*Ode Maritime*. Le mythe des Découvertes est ainsi définitivement évincé au profit du mythe natalien de l'île, comme espace sacralisé, matriarcal et utopique.

En somme, et de façon consciemment *mésinterprétative*, Natália Correia a su manipuler l'intertexte pessoen de manière à l'adapter à sa vision particulière du monde, ne s'étant pas, comme elle a voulu le faire paraître, confinée à une représentation mythique de la patrie déjà construite et figée: cette épopée typiquement masculine d'un monde conquis par la force et la barbarie. Et si l'épigraphe se justifie par son adéquation factuelle au séquestre, si elle s'instaure indéniablement comme itinéraire interprétatif, elle synthétise surtout l'image programmatique d'un “pays” qui ne deviendra “patrie” que lorsqu'il s'assumera comme île vogaute. Car, qu'on le veuille ou non, nous sommes tous

héritiers ou otages de cette insularité atlantique que l'Histoire (ou la Littérature) a construite pour nous, et qui nous fait sentir, à un moment ou à un autre, "patriotes transitoires/D'une même patrie incertaine/Se déplaçant éternellement sur l'immensité des eaux."<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Álvaro de Campos, *op. cit.*.