

L'évolution du théâtre dans la péninsule ibérique et l'œuvre dramatique de Gil Vicente

PAR

LEIF SLETSJØE

La naissance du théâtre médiéval européen a donné lieu à de nombreuses discussions. Nous avons nous-même écrit deux petits livres sur l'évolution du théâtre français au Moyen Age: *Tre middelalderspill* (1961) et *Franske profane middelalderspill* (1964). Il s'agit là de travaux plutôt de présentation, sans prétention scientifique, mais plus tard complétés par des études personnelles sur le dramaturge portugais Gil Vicente (1465?-1536).

Il est admis, de manière presque unanime, que le théâtre religieux en France s'est développé à partir du service liturgique. Il a traversé ensuite une phase semi-liturgique, pour se caractériser par des représentations de plus en plus variées, de plus en plus profanes. Certains chercheurs supposent qu'il a adopté des scènes profanes d'origine séculaire, et qu'il est sorti de l'Église pour se superposer à des «pratiques» profanes et vulgaires, réprouvées pendant longtemps par les autorités ecclésiastiques.

Au sujet du théâtre profane, deux thèses s'affrontent. L'une explique les différents tableaux comme des survivances ou des réminiscences du théâtre de Rome, tel qu'il a pu exister dans la Romania (la région «française» y était centrale) pendant les siècles appelés souvent obscurs et qui vont du Ve au Xe environ. L'autre thèse – nous venons de le voir – explique ces tableaux en tant que développements du théâtre religieux. Nous sommes ainsi en présence de théories radicalement divergentes. Y a-t-il eu dépendance, et évolution directe, des jeux tardifs provenant de la tradition «romaine» (*ludi* de toutes sortes, avec des *mimi*, des *histrioni*)? Ou doit-on admettre que les origines sont à chercher dans le développement continu et de moins en moins édifiant des scènes religieuses? Quoi qu'il en soit, il semble y avoir des relations assez étroites, et une certaine interdépendance, entre les scènes profanes du théâtre semi-liturgique et le théâtre existant à l'extérieur des enceintes ecclésiastiques.

Mais il existe une tout autre théorie qui veut rendre compte de l'évolution du théâtre médiéval – profane aussi bien que religieux – par la tradition littéraire des poèmes lyriques, des débats et des dialogues, des dits et des jeux-partis, des monologues, des déclamations et des récits à plusieurs personnages, des disputes (*certamini*) de différents types. Certains supposent une évolution dramatique à partir de ces genres littéraires, souvent hautement cultivés mais également populaires.

Nous dirons qu'on a considéré le théâtre religieux en France comme né du service liturgique grâce à la pratique des tropes (souvent musicaux), des interpolations et des représentations élémentaires ayant pour but de rendre intelligibles et plus captivants les textes bibliques. Des scènes profanes ont pu se développer à partir de ces éléments, c'est-à-dire que le théâtre (semi-)liturgique portait en germe des tableaux profanes, comme cela est naturel p.ex. dans les miracles, où il était souhaitable de peindre les circonstances rendant le miracle nécessaire. D'autres savants ont accordé beaucoup d'importance à des restes de tableaux profanes existant déjà à cette époque et provenant du théâtre romain.

Il faut le dire: cette deuxième théorie a certaines attaches avec celle qui a pour base la poésie, les disputes, etc. Toutes deux utilisent l'élément formé par les acteurs et les différentes catégories de jongleurs, et cela dans des milieux très variés. S'il est vraisemblable que les débats (etc.) et la poésie lyrique – plus tard dialoguée – ont été pratiqués surtout dans les milieux aristocratiques, comme les nombreuses cours de l'époque, il est impossible de prétendre qu'ils n'avaient pas un auditoire plus vaste sur la place publique, lorsqu'ils étaient représentés en qualité de simples jeux. Certains chercheurs se refusent à accepter le rôle des jongleurs dans l'évolution du théâtre (il s'agit de l'Espagne). Cette exclusion nous semble d'une sévérité excessive quand on sait leur rôle comme porteurs des traditions épiques et lyriques. La ligne de démarcation est malaisée à tracer entre d'une part les *mimi* et les jongleurs qui entretenaient le bas peuple, et d'autre part les «acteurs» qui entraient dans les cours pour distraire la haute aristocratie. Pourquoi exclure du domaine de l'évolution dramatique les jongleurs, personnages de grande importance qui apportaient aux récits de toutes sortes l'art d'étoffer le dialogue et la virtuosité de mimer et de personnifier?

Sans insister davantage sur un sujet épineux, les origines du théâtre européen, nous aimerions présenter quelques considérations au sujet de la naissance du théâtre dans la péninsule ibérique (sauf en Catalogne, où

le développement du théâtre est quasiment le même qu'en France), domaine trop peu étudié jusqu'ici – et riche en points douteux.

Ces dernières décennies, la plupart des chercheurs ont accepté que l'Espagne (la Castille) avait un théâtre religieux médiéval, que ce théâtre avait les mêmes origines et la même évolution qu'en France. Ainsi, malgré une absence presque complète de «jeux», on a admis que l'Espagne disposait d'un théâtre médiéval dont l'éventuelle dépendance du théâtre français constitue une question à part¹. A ce théâtre d'autres chercheurs ont donné deux sources, l'une religieuse et liturgique, la seconde lyrique (cf. la théorie des débuts littéraires du théâtre français). A cette théorie se range Diaz-Plaja dans *Historia General de las Literaturas Hispánicas*².

L'*Auto de los Reyes Magos*, pierre de touche de toute une théorie, est le spécimen de beaucoup le plus important du théâtre médiéval espagnol, et le seul dont nous disposons pour nous faire une idée des pièces religieuses antérieures au XV^e siècle. Cependant, après l'examen de Rafael Lapesa en 1954, et sa démonstration des traits linguistiques qui semblent rattacher cette pièce à la tradition dramatique française (gasconne), les chercheurs ont, de manière sensible, modéré leurs vues³.

Dans deux ouvrages récents, les auteurs respectifs doutent et même nient que l'Espagne ait jamais eu de théâtre religieux au Moyen Age⁴.

-
- 1: Georges Cirot, Pour combler les lacunes de l'histoire du drame religieux en Espagne avant Gómez Manrique, dans *Bulletin Hispanique* T. 45 (1943), pp. 55–62. Voir R. B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto 1958, pour un point de vue semblable en ce qui concerne la dette envers le théâtre français.
 - 2: G. Díaz-Plaja, *La literatura dramática peninsular hasta 1400*, dans T. I (1949), pp. 405 ss. Il y parle de deux types, «uno, el que proviene de la poesía lírica; otro el que procede de la liturgia». Selon López Morales (voir la note 4), la thèse religieuse a été acceptée par Moratín et Cañete, avec quelques doutes par Martínez de la Rosa pour ce qui est de l'héritage de la France (pp. 32–35).
 - 3: Rafael Lapesa, *Sobre el «Auto de los Reyes Magos»: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor*, dans *Homenaje a Fritz Krüger*, T. II, Mendoza 1954, pp. 591–99. – Díaz-Plaja accepte *Reyes Magos*: «No cabe duda de que existían otras representaciones similares de tan popular tema» (p. 411). Voir également Díez-Echarri et Roca Franquesa, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid 1960, p. 65.
 - 4: F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Ed. Castalia, Madrid 1958, 2^e éd. en 1970; H. López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del Teatro Castellano*, Madrid 1968. – Juan Luis Alborg critique sévèrement le ton catégorique de ce dernier livre, dans *Historia de la literatura española*, T. I, Madrid 1970, pp. 179–80.

Lázaro Carreter mentionne les quelques tropes (*drames*) de la liturgie espagnole de l'époque, dont le petit nombre, explique-t-il, est dû à la courte durée de l'usage et à son échec dans ce pays. Plus nettement encore, et tout en critiquant Lázaro Carreter pour sa tentative de meubler le silence par l'insertion de textes peu dramatiques, silence qui correspond à une période de 250 ans allant de *Reyes Magos* à Gómez Manrique, López Morales nie catégoriquement (pp. 42-43 et 147) toute existence d'un théâtre religieux espagnol (castillan). Selon lui, on a tâché à tort d'en prouver l'existence à partir de nos connaissances sur le théâtre religieux en Catalogne (voir également sa p. 78). Il va jusqu'à juger très faibles les fondements d'une telle hypothèse même si nous considérons *Reyes Magos* comme une pièce née d'une tradition espagnole⁵.

Les deux auteurs supposent que le théâtre espagnol est issu du XV^e siècle et qu'il s'est développé sur la base de récits bibliques, d'imitations du théâtre classique, de la pastorale aristocratique d'inspiration humaniste et lyrique, et d'influences virgiliennes – dans le cas d'Encina surtout (si toutefois il y a lieu de parler de *théâtre* quand les scènes en question n'ont vraisemblablement pas été jouées). On parle ici d'un théâtre *courtois sacré*, et, dans l'ensemble de sa formation, on a mis largement à contribution la tradition des troubadours, où l'on trouve des *sirventés*, des *tensos*, etc., caractérisés par les débats et les échanges de répliques⁶.

5: Pp. 60-63. Alborg se prononce aussi (pp. 177-78) sur les tentatives de prouver l'existence d'un théâtre médiéval espagnol par celle d'un théâtre extérieur. Il est d'avis que *Reyes Magos* n'est pas la pierre de touche qu'on pense, le théâtre religieux espagnol ayant pu exister sans cet *auto* (pp. 200-1 et 208).

6: E. Juliá-Martínez, *La literatura dramática peninsular en el siglo XV*, dans *Historia general de las literaturas hispánicas*, T. II (1968), p. 239, pense qu'on observe mieux, au XV^e siècle, «la derivación de las obras dramáticas de los diálogos líricos de influencia provenzal, recogida en los cancioneros». Cf. aussi p. 246: «Con estas elaboraciones (= de Gómez Manrique) se creaba una nueva técnica libre de imitaciones del teatro clásico». Sur les *tensos* de Gómez Manrique, p. 239 (il admet la *Representación* comme du théâtre, mais non pas les *Lamentaciones*, p. 243). «La íntima relación entre dichos diálogos y las primitivas manifestaciones teatrales se manifiesta en las formas métricas utilizadas por nuestros primeros dramaturgos y no menos en el lirismo de los temas...» (p. 239). López Morales appelle ces dialogues «poesía doctrinal» (selon lui, Wardropper accepte la théorie littéraire (pp. 64 et 84)). Díaz-Plaja parle de «El contacto de lo provenzal» et de «Poesía lírica dialogada» (pp. 405 et 412). A la page 406 il dit que la poésie primitive espagnole «tiende rápidamente a objetivarse hacia lo épico-narrativo (militar o religioso), o se desdobra en expresiones coloquiales...» (citant *Denuestos del agua y del vino, Elena y María, Disputa del Cuerpo y del Alma*).

Dans ce théâtre, Lázaro Carreter inclut l'œuvre «dramatique» de Gómez Manrique⁷, tandis que López Morales l'exclut pour faire tout remonter à Juan del Encina. De l'avis de ce dernier, toute l'idée d'un théâtre antérieur à Encina est une chimère. Il juge encore rudimentaire l'œuvre de celui-ci, malgré ses apports bibliques, ses inspirations virgiliennes et les éléments dus à la connaissance des *Cancioneros*. Selon lui, ce caractère rudimentaire est en soi une preuve du fait qu'Encina n'avait pas derrière lui une tradition dramatique (p. 75). Il mentionne les «jeux» des *histrioni*, les «momos», etc., sans leur accorder d'importance dans la création du théâtre espagnol, qui, prétend-il, serait né vers 1500 environ, avec Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente et Torres Naharro (pp. 64 et 74). Il base son étude sur les 25 années qui séparent le premier de ces auteurs du dernier (p. 17). Mais, dans la conclusion, il a voulu laisser les portes entr'ouvertes, en cas d'éventuelles trouvailles postérieures, trouvailles réalisées dans les domaines de l'épopée et de la poésie⁸.

Au sujet de la réaction de l'Église et de sa critique des «jeux» dans une période reculée, Lázaro Carreter cite les censures ecclésiastiques datant de l'année 589 et qui se réfèrent à des régions castillanes (p. 21). Plus loin, il discute le texte bien connu (*Siete Partidas*, cf. p. 38), où le roi Alphonse X critique les jeux profanes et mentionne aussi des représentations religieuses, texte dont l'interprétation suscite des doutes. Selon Lázaro Carreter, plutôt que de prouver l'existence de drames liturgiques, ce texte indique la volonté du roi de stimuler et d'autoriser d'autres jeux que les profanes, à savoir des jeux de «Navidad, Epifanía y Resurrección» (pour un avis défavorable à cette hypothèse, voir López Morales, p. 42).

En dépit de leur rôle – admis par lui-même (p. 14) – dans les *alteraciones*, genre qui faisait partie du répertoire des troubadours, Lázaro

7: «La historia de nuestro teatro debe saltar sobre el silencio de dos siglos, desde la *Representación* toledana de la Epifanía (= *Reyes Magos*) hasta la navideña de Gómez Manrique» (mais il a bien vu que Manrique représente un pas en arrière en ce qui concerne la technique, p. 61). Pour les relations entre les deux pièces, cf. López Morales p. 75: «Nadie, que conozca, ha ido más lejos que Cirot en el intento de establecer una tradición dramática que una al *Auto* con el siglo XV».

8: Alborg croit à cette possibilité. Parlant d'une théorie «del estado latente», il dit ceci: «Nuestro teatro no ha tenido su Menéndez Pidal; eso es todo» (p. 209).

Carreter exclut de l'évolution dramatique les jongleurs (López Morales ne les mentionne pas). Lázaro Carreter représente un point de vue très original car il considère les jongleurs, et aussi les jeux d'*escarnio*, comme des éléments étrangers au développement du théâtre. Mieux même: il les considère comme des *obstacles* à son évolution⁹.

Aux prises avec le problème soulevé par l'extrême pauvreté des archives ecclésiastiques en textes liturgiques (en latin), Lázaro Carreter explique ce silence de la manière suivante: l'Espagne a reçu très tôt des pièces françaises déjà sensiblement évoluées, des jeux qui furent traduits en langue vulgaire (castillane), mais qui circulaient sous forme de feuilles volantes, toutes perdues. Ces feuilles ont rendu superflu en Espagne le développement lent et continu à partir de textes liturgiques en latin, ce qui explique l'absence de documents (p. 87). Reconnaissons là une théorie ingénieuse mais inacceptable parce qu'elle repose sur l'existence d'un nombre considérable de «pièces» (perdues) et également, semble-t-il, sur l'acceptation de ces pièces par les milieux ecclésiastiques. C'est aussi une théorie qui donne toute la primauté à la France, et cela dans un secteur de la culture où l'on doit compter avec un héritage culturel (intellectuel dans différents degrés) commun à toute l'Europe catholique. L'avis de Lázaro Carreter sur ce point est d'autant plus difficile à comprendre qu'il se rend parfaitement compte du fait que la Règle de Cluny, très importante à cette époque en Castille, était hostile aux dramatisations¹⁰.

9: Pp. 14-16, 45 et 86. Cf. l'avis de Alborg sur la théorie de Lázaro Carreter, pp. 189-91. A la page 195, Alborg accepte pleinement la contribution des jongleurs aux origines du théâtre (Díaz-Plaja est du même avis). Lázaro Carreter va jusqu'à exclure de l'histoire du théâtre la tradition d'*obispillo* (*bisbató*), pp. 43-44, tradition qui a survécu jusqu'au XVI^e siècle. Cependant, il admet la possibilité que les poèmes d'*escarnio* aient été à la base de «*ciertas dramáticas palaciegas*» dans la dernière moitié du XV^e siècle (pp. 86 et 89)! López Morales, tout en admettant les thèmes bibliques (p. 99), souligne l'importance des *Cancioneros*, ce qui représenterait l'origine de la sécularisation du théâtre espagnol à l'époque (pp. 110-11). Il pense qu'il s'agissait d'éléments étrangers (p. 74). Alborg représente comme souvent une vue modérée et sensée, admettant les jeux d'*escarnio* dans les origines du théâtre profane (p. 202).

10: Cf. sa page 37 (pour une hypothèse semblable, voir Donovan p. 73). Une partie des discussions sur l'absence du théâtre (semi-) liturgique en Espagne concerne l'adoption du rite roman à un moment tardif (en 1080). On n'est pas d'accord sur l'importance de ce changement liturgique, réforme réalisée sous la domination de la Règle de Cluny. Pour cette question, voir Alborg p. 180, et López Morales p. 47.

Confronté avec le grand silence des archives, dans un pays où par ailleurs les chroniques foisonnent, López Morales (p. 87) se croit en droit de se résigner: l'Espagne n'aurait pas connu une évolution parallèle à celle de la France, et non plus un théâtre adapté (ou inspiré) de pièces françaises. Il est permis de se demander s'il n'a pas eu tout à fait raison de modérer son point de vue dans sa conclusion, lorsqu'il admet la possibilité que des textes dramatiques sommeillent encore dans les archives.

Quand nous lisons les églogues d'Encina, nous sommes frappé par leur ton de déclamation et par la rareté des vrais dialogues (le nom d'«églogue» souligne le caractère littéraire de ces textes). Il est pourtant difficile de prétendre trouver leur origine dans les seuls textes bibliques, dans l'imitation du théâtre classique, dans les *Cancioneros* ou dans les apports littéraires de la Renaissance. Ces scènes se réclament aussi d'une autre source, plus populaire. Cela est encore plus visible chez Lucas Fernández, contemporain d'Encina et considéré comme son élève.

Selon Lázaro Carreter, les trois dramaturges qui entrent ici en ligne de compte (Encina, Lucas Fernández et Gil Vicente) ont subi une évolution à partir de la lyrique courtoise mais surtout des récits des Évangiles, le tout selon une tradition aristocratique (p. 68). Son avis au sujet de Vicente nous semble absolument insoutenable.

Encina et Vicente étaient attachés à une cour, le premier à celle du Duc d'Albe, le second à celle du roi du Portugal. Ils avaient pour tâche de composer des tableaux de circonstance. Les productions d'Encina étaient seulement «représentées» à la cour; celles de Vicente, plus riches en invention scénique, ont été écrites pour être jouées devant les seigneurs (à la cour, dans les églises) mais aussi sur la place publique¹¹.

Il est vrai (comme on dit) que l'exemple d'Encina a incité Vicente à débiter sur les planches (en 1502), mais il y a entre les deux auteurs une grande différence (par contre la différence est moindre entre Vicente et Lucas Fernández). Vicente est censé avoir beaucoup appris des deux Salmantins, mais on a de manière sensible exagéré cette dette envers eux. Après quelques tentatives médiocres, le génie dramatique de Gil Vicente a créé un théâtre riche et varié.

Selon López Morales, Lucas Fernández et Vicente étaient des observateurs attentifs de la réalité. Pour ce qui est de Vicente, López Morales se

11: López Morales pp. 111 et 144-46. Sur le théâtre comme «recreo exclusivo de la nobleza», voir Alborg p. 959.

réfère à ses satires violentes et à son prétendu érasmeisme. Sur ce point il semble avoir raison. Il a aussi raison dans son affirmation que Lucas Fernández avait pour notre dramaturge portugais plus d'importance qu'Encina¹². Un peu plus loin dans son ouvrage, il juge les pièces vicentines « algo más elaboradas que las tempranas de Enzina », ce qui ne manque pas de surprendre (les deux livres en question renferment quelques contradictions). López Morales trouve également qu'il n'y a pas d'équilibre parfait dans l'œuvre de Maître Gil, et avec raison. L'auteur des *Barcas* était trop primitif, trop spontané pour écrire, déjà, des pièces dramatiquement équilibrées¹³. Les influences originaires de Salamanque lui manquèrent-elles? Il semble que non. Son théâtre de débutant avait peu puisé aux sources bibliques (humanistes) et dans la littérature cultivée; ses attaches avec une inspiration religieuse médiévale étaient fortes. Vicente était un homme simple (on a largement discuté de ses connaissances dans les divers domaines), avec un fonds de lyrisme traditionnel qui transparait dans ses pièces et nous éclaire sur ses affinités avec une tradition populaire¹⁴.

On pense que Gil Vicente est né en 1465 et qu'il avait donc 37 ans à la représentation de son Monologue dramatique. Il était ainsi un homme dans la force de l'âge (les chercheurs ne sont pas d'accord pour l'identifier avec un Gil Vicente orfèvre à la même époque). Au service de la cour, partiellement avec la même charge que Molière à la cour du Roi-Soleil, il devait souvent « confectionner » des pièces en toute hâte. Et si nous

12: López Morales pp. 171, 198, 200-1. Sur le théâtre primitif d'Encina, et sur Gil Vicente comme « autor cumbre », voir A. Valbuena Prat, *Literatura dramática española*, Barcelona 1930, p. 27. Citons également Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, T. 3, Santander 1944, pp. 352-53: « Gil Vicente vale más, mucho más que Juan del Enzina, y en sus últimas obras apenas conserva nada de él ». Quoiqu'il pense que Vicente commence l'émancipation artistique par *Cassandra*, voici ce qu'il dit: «... es cierto que empezó imitándole en lo sagrado y en lo profano, y que tardó mucho en abandonar esta imitación ». Pour la différence entre les deux Salmantins («realismo más vigoroso» et «castellanismo más arraigado» chez Lucas Fernández), cf. Alborg p. 511.

13: López Morales p. 208.

14: Holger Sten, *Gil Vicente et la théorie de l'art dramatique*, dans *Études romanes dédiées à Andreas Blinkenberg*, Copenhague 1963, p. 219, souligne le rôle de Maître Gil comme poète lyrique, et le caractérise comme suit: « Si Gil Vicente avait vécu dans une ambiance plus favorable, il serait peut-être devenu un autre Shakespeare ou un autre Lope de Vega ».

disons des *pièces* en parlant de Vicente, il faut entendre des représentations théâtrales, de vrais jeux de scène.

Quand Vicente écrit son *Monologue*, il suit la coutume inaugurée par Encina chez le Duc d'Albe. Mais la même année, il crée son *Auto Pastoril Castillan*, où il diffère déjà de son modèle.

Encina avait sécularisé la tradition des pasteurs. Il se trouvait au confluent de deux sources: la source biblique de la Nativité, la source profane des Bucoliques. Vicente, au contraire, est d'une religiosité primitive. Plus tard, il est vrai, il adopte lui aussi la nouvelle manière lorsqu'il évoque des pasteurs amoureux¹⁵. Serait-ce l'effet de la Renaissance, dont on peut voir beaucoup de traces dans sa production?

Il semblerait que, au début, le rôle de Vicente ait été moins «écrasant» que dans les années suivantes. Dans sa première période, il a créé toute une série de productions intéressantes, rudimentaires certes, mais vivantes et spontanées. Dans les dix dernières années de sa vie, sa tâche semble avoir été plus lourde, car la cour lui imposa la création de pièces romanesques longues et spectaculaires. Évidemment, il a pu aussi changer lui-même son style et ses genres (on a dit qu'il s'éloignait de la vie dans cette phase), mais il est intéressant de noter que même dans une période où il écrivait des pièces déclamatoires d'un caractère aristocratique prononcé, il a continué à écrire dans la ligne de ses représentations religieuses et a composé aussi des pièces d'une teneur plus légère (comédies-farces).

Il est vrai que, dans ces pièces composées, semble-t-il, sur commande, Vicente écrivait des vers froids et déclamatoires. Cette caractéristique a été contrebalancée, dans d'autres pièces, par des scènes populaires, d'un lyrisme profond, pures de toute déclamation. López Morales est d'avis que les pièces de Vicente (et aussi celles d'Encina et de Lucas Fernández) montrent des traces de la métrique des troubadours (p. 119). Dans le cas de Vicente un tel fait est bien naturel, et sans les implications dues aux influences possibles de l'école des troubadours sur ce point du théâtre. Il se peut bien, également, que Vicente ait connu les différents poèmes d'*escarnio* de la littérature médiévale portugaise (et galicienne) et qu'il s'en soit inspiré. Or, il importe de souligner l'originalité et l'évo-

15: López Morales pp. 146, 148, 149 note, 156 et surtout pp. 145-46. Sur le style nouveau quant aux pasteurs, cf. p. 162 et p. 165 note, puis pp. 169-70. Il est d'avis que l'attitude des pasteurs amoureux est plutôt un héritage de la tradition des troubadours et des fables romanesques.

lution rapide de son théâtre. Son génie dramatique explique-t-il, à lui seul, cette évolution ?

Il est intéressant de voir l'opinion de Bonilla, qui souligne le rapide progrès de Gil Vicente (il note l'écart considérable entre ce dernier et les Salmantins, écart qu'il s'explique en partie par d'éventuelles influences françaises ou italiennes, ou peut-être « por impulsos de su propio genio poético »). Bonilla met surtout l'accent sur le caractère *social*, et plus moderne, du théâtre vicentin : maintenant, on n'y trouve pas seulement des pasteurs mais aussi des religieux, des hidalgos, des écuyers, des magnats, des alcaldes, des médecins, des Juifs, des nigromants, des entremetteuses, des marins, des âniers et jusqu'aux gitans et aux nègres¹⁶.

C'est surtout dans son théâtre *portugais* que nous trouvons la verve orale et populaire ainsi que la spontanéité de Gil Vicente. Dans les pièces en espagnol (un tiers de sa production théâtrale), le ton est souvent bien différent, moins vivant.

Quand on parle du théâtre vicentin, il ne faut pas oublier les scènes eschatologiques, inspirées sans doute par les danses macabres. Vicente était considérablement en avance sur son temps quand il a créé les *Barcas*, au nerf dramatique vigoureux et soutenu, des pièces dont le dialogue fait penser aux idées exprimées dans les danses macabres. Vicente est le premier qui se serve de ce sujet pour en faire du théâtre (plus tard apparaîtront des jeux composés par des auteurs espagnols). Au sujet des danses, nous tenons à souligner l'inspiration morale et religieuse chez Vicente, auteur croyant, à en juger par de nombreux textes. Son but ne semble pas avoir été uniquement la satire foudroyante et négative, qui n'épargne personne. La preuve en est qu'il n'inclut pas dans ses œuvres les jeunes filles, dont la seule faute est d'être belles. Ici encore nous nous trouvons devant la question de savoir s'il y a eu influence française, ou bien si la tradition était universelle. Le thème des danses macabres semble avoir eu un attrait spécial dans la Péninsule¹⁷.

16: A. Bonilla y San Martín, *Las Bacantes o los orígenes del teatro*, Madrid 1921.

17: Lázaro Carreter (pp. 81 et 83-86) n'admet pas ces danses comme élément constitutif du théâtre médiéval, même s'il les inclut dans un appendice. Il dit ne pas vouloir prendre part à la discussion ; or, p. 85, il se montre plus sceptique envers les danses qu'envers les dialogues courtois, et, p. 91, il s'exprime ainsi : « . . . en cuyo carácter teatral no creemos ». L'importance des danses macabres pour la Péninsule est évidente (p. 84, où il cite les traits locaux de *rabi* et d'*alfaqui*), c'est-à-dire dans une région où la mort a toujours été considérée comme thème central de la vie des hommes.

Tournons momentanément nos regards vers le théâtre profane de Gil Vicente. Les farces, dont les premières (et peut-être les plus réussies) furent écrites durant les années 1509-10, ont fait dire à des spécialistes que le théâtre profane vicentin «est né adulte». Comment cela eût-il été possible si l'auteur n'avait possédé des dons extraordinaires d'adaptateur et de créateur, ou s'il n'avait eu l'appui d'une tradition?

Il est naturel que, au sujet du théâtre vicentin, on ait discuté de la possibilité d'une tradition nationale, ou bien d'influences venant d'autres milieux, influences sensibles avant Gil Vicente mais sensibles aussi à son époque.

Nous pouvons citer des éléments dramatiques, ou même des scènes, qui rendent vraisemblable l'hypothèse que Maître Gil connaissait de renom le théâtre français¹⁸. Pour ce qui est de son théâtre profane, des influences extérieures sont possibles, mais nous devons également admettre la possibilité d'influences sur son théâtre religieux. Dans les deux domaines, ces influences contribueraient à expliquer l'évolution très rapide de notre auteur. Le théâtre religieux médiéval est ici d'un intérêt spécial. La question se pose souvent de savoir si Gil Vicente connaissait, datant de son propre temps, des pièces françaises du type des mystères, des miracles ou des moralités¹⁹.

Il convient aussi de nous demander si une tradition dramatique

18: Déjà dans *Quatro Tempos*, il parle de «ensellada que veyo de França», et dans la même pièce on trouve «huma cantiga francesa». Est-ce que le verbe «berrar» est un indice de ce qu'il connaissait le *Pathelin* (dans *Barca da Glória* le diable dit plusieurs fois «Bé», et Menino lui dit: «Não queres senão berrar?»)?

19: Menéndez Pelayo, *op.cit.* pense que Gil Vicente ne connaissait pas les mystères et les moralités du théâtre français. Selon lui, il est possible que le Portugal ait eu des jeux liturgiques au Moyen Age (pp. 352-53 et 359). Il cite des censures ecclésiastiques de l'époque de Maître Gil, disant que celles-là n'étaient certainement pas les premières au Portugal. A. J. Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, 2^e éd., Lisbonne 1965, émet l'opinion suivante sur notre dramaturge: «Ele criou o seu teatro praticamente do nada e deixou atrás de si um vácuo . . . o mais que se pode provar é a existência fragmentária de representações litúrgicas, paródias, espectáculos mudos da corte que estão a uma distância infinita do teatro acabado, adulto, completo, que é o de Gil Vicente. . . o *Auto da Alma* é uma obra-prima milagrosa, superior a qualquer outra do mesmo género dentro e fora de Portugal» (pp. 26-27). Or, à la page 205, il se prononce autrement sur les origines: «Quem quer que tenha lido as páginas precedentes verificará que elas assentam num pressuposto: que Gil Vicente não está desligado do teatro medieval europeu e que, portanto, não é, como muitos parecem julgar, um fenómeno singular de criação *ex nihilo*, ou quase».

existait déjà dans son pays, en dépit du silence des livres et de l'absence des pièces. Et, pour en revenir aux origines du théâtre espagnol, nous trouvons impossible d'expliquer le phénomène Gil Vicente sur la base unique de récits bibliques et de traditions littéraires. Vicente venait d'une région dans le voisinage de laquelle il existait, et existe encore de nos jours (tant du côté portugais que du côté espagnol), des traditions rurales liées à des récits religieux et dramatiques. Nous voudrions aussi souligner l'existence d'un fonds commun de textes religieux et de littérature édifiante²⁰. On ne peut prétendre à l'exclusivité d'un pays; par ailleurs, il est évident que personne n'a créé *ex nihilo*.

Au Moyen Age l'Église portugaise était soumise à un rite liturgique sévère, ce qui expliquerait l'absence de «scènes» liturgiques. On cite à ce sujet Solange Corbin. Or, Solange Corbin a trouvé, justement dans une pièce vicentine (*Auto da Alma*, avec le sermon «A fruita deste jantar . . »), des réminiscences d'une tradition de *Depositio*²¹.

Selon un texte de l'époque, il y avait déjà en 1309 des *histriones*, des *mimi* et des jongleurs («jograis») au Portugal. Ainsi, en 1477, au moment de l'enfance de Gil Vicente, l'Église critiquait sévèrement les jeux des «momos».

I. S. Révah mentionne les «momos aristocrates et courtois» qui, pour Gil Vicente, s'ajoutaient à des traditions déjà existantes dans d'autres domaines. Il admet une certaine influence des Salmantins, mais pense néanmoins que Vicente est le vrai fondateur du théâtre portugais, qui n'avait derrière lui que des représentations religieuses de grande simplicité, et une tradition de jeux comiques – des improvisations sans caractère littéraire²².

Comme le disent certains chercheurs, il est exact que le théâtre de la péninsule ibérique est peu étudié²³. Par conséquent, il existe des possibilités de trouver encore des pièces dans les archives. Des textes nouveaux seraient d'un grand intérêt pour expliquer l'évolution de la

20: Cf. Díaz-Plaja, *op.cit.* p. 410, et Creizenach, *Geschichte des neuere Dramas*, p. 114.

21: Solange Corbin, *La déposition liturgique du Christ au vendredi saint*, Paris 1960, pp. 66 et 260. Voir également Lázaro Carreter p. 35 note, et López Morales p. 62.

22: I. S. Révah dans *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*, Porto 1960, p. 865.

23: Alborg p. 177, Díaz-Plaja p. 432, López Morales p. 36.

scène vicentine. Il faut souhaiter que les études se multiplient dans ce domaine, et qu'elles puissent apporter une rectification aux thèses présentées par Lázaro Carreter et López Morales, car ces thèses cadrent très mal avec ce que nous savons déjà du théâtre de Maître Gil. Espérons, également, qu'on atteindra à des vues plus nuancées sur la question de savoir s'il y a «source commune» ou «influence de la France».

Dans la partie du chapitre «El teatro prelopesco» consacrée à Gil Vicente et à Torres Naharro, Alborg juge qu'aux progrès introduits par ces deux auteurs, et en particulier par le premier, succède une stagnation longue d'un demi-siècle, demi-siècle baptisé par lui période *de tanteo*. Cette époque, située entre la mort de Vicente et l'apparition de Lope de Vega, a vu s'élaborer les grands thèmes de la scène espagnole²⁴.

Il est évident que Gil Vicente a joué un rôle fort important dans cette évolution. Sa grande désinvolture et sa verve populaire ont inspiré Lope; ses pièces religieuses, sous forme de moralités et d'allégories, ont influencé Calderón. Nous aimerions poser cette question: comment expliquer l'*auto sacramental* si l'Espagne n'a pas possédé de tradition dramatique avant Encina?

Dans son article souvent cité (mais d'une importance limitée), Cirot s'explique sur la naissance de l'*auto sacramental*. Après avoir énuméré les différents types de «pièces» religieuses en France au Moyen Age, pour, à partir de cette énumération, tâcher de tracer l'histoire dramatique de l'Espagne à la même époque, Cirot inclut l'*auto* du XVII^e siècle, «cette splendide récolte, d'autant plus magnifique, assurément, qu'elle a été plus tardive» (p. 61). Et il relie l'œuvre de Gómez Manrique, de Juan del Encina et de Lucas Fernández aux représentations perdues d'un théâtre religieux espagnol, correspondant à celui de la France (pp. 59 et 62). Ses hypothèses présentent plusieurs points faibles, en particulier dans la caractérisation du théâtre du XV^e siècle.

Sur ce point, Cirot ne nomme pas Gil Vicente²⁵, dont le rôle important pour l'*auto sacramental* et pour le théâtre de Lope et de Calderón en

24: P. 958-59. Les pages 484 à 703 sont dédiées au théâtre de Gil Vicente, ce qui représente plus d'espace que celui attribué à Torres Naharro et aux autres dramaturges espagnols.

25: *L.cit.* dans la note 1. Il le cite cependant à la page suivante, en ces mots: «Ai-je besoin de dire qu'à côté de Juan del Encina et de Lucas Fernández, on ne peut perdre de vue le Portugais Gil Vicente . . . ».

général rend vraisemblable l'existence d'une ligne directe et continue entre les représentations médiévales et l'*auto* du XVII^e siècle.

Voici un autre indice à l'appui de cette relation multi-séculaire. On sait qu'il existait dans les Fêtes-Dieu de nombreuses processions aux allégories religieuses et profanes, legs du Moyen Age. Si l'on accepte que ces processions constituent un élément de l'*auto sacramental*, tel que nous le connaissons surtout par Calderón, ne faudrait-il pas présupposer l'existence d'une tradition populaire dont l'évolution serait parallèle au développement du théâtre littéraire d'Encina? Une telle tradition engloberait également l'œuvre de Gil Vicente et expliquerait le rapide essor de son théâtre.

Leif Sletsjøe
OSLO